

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ana Luiza Ianeles dos Santos

O BELO, O FORTE E O SAUDÁVEL.

Eugenia e representações nazistas nas obras e narrativas de Leni Riefenstahl.
(1945-2002)

Belo Horizonte

2021

Ana Luiza Ianeles dos Santos

O BELO, O FORTE E O SAUDÁVEL.

**Eugenia e representações nazistas nas obras e narrativas de Leni Riefenstahl
(1945-2002).**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Culturas Políticas.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Hermeto

Belo Horizonte

2021

907.2 Santos, Ana Luiza Ianeles dos.
S237b O belo, o forte e o saudável [manuscrito] : eugenia e
2021 representações nazistas nas obras e narrativas de Leni
Riefenstahl (1945-2002) / Ana Luiza Ianeles dos Santos. -
2021.
219 f. : il.
Orientadora: Miriam Hermeto de Sá Motta.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas.
Inclui bibliografia.

1.História – Teses. 2. Riefenstahl, Leni, 1902-2003.
3. Nazismo e cinema - Teses. 4.Eugenia- Teses
I.Hermeto, Miriam . II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

"O belo, o forte e o saudável: eugenia e representações nazistas nas obras e narrativas de Leni Riefenstahl.
(1945-2002)"

Ana Luiza laneles dos Santos

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta - Orientadora
UFMG

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen
UFMG

Prof. Dr. Luiz Duarte Haele Arnaut
UFMG

Belo Horizonte, 19 de outubro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Miriam Hermeto de Sa Motta, Professora do Magistério Superior**, em 20/10/2021, às 17:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 20/10/2021, às 19:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Duarte Haele Arnaut, Coordenador(a) de curso**, em 21/10/2021, às 07:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 1005895 e o código CRC 1D14833C.

*Ao meu pai, Luiz, à minha mãe, Ednéia, e
minha irmã, Vanessa, por serem parte do que
sou e exemplos de força e coragem.*

*À Nana – “Porque era ela, porque era eu”.
(Um amor definido por Michel de Montaigne e
parafraseado por Chico Buarque.)*

AGRADECIMENTOS

Quando comecei essa pesquisa, dois anos e uma pandemia atrás, eu não fazia ideia do que enfrentaria. Sucateamento da Ciência, Corona vírus e crise política – em meio a inquietações pessoais –, não faziam parte dos meus planos quando iniciei minha caminhada no Mestrado, em 2019. Teria sido impossível sobreviver a isso tudo, não fosse uma rede de apoio que conseguir manter no decorrer dos últimos anos. A esta rede, formada por familiares, amigos e professores – incluindo minha muito querida orientadora, Miriam Hermeto –, dirijo meu primeiro muito obrigada deste texto. Já peço, também, desculpas caso algum nome não seja citado – para minha sorte, são muitas pessoas! De toda forma, não fosse esse apoio e força, eu definitivamente não teria chegado até aqui.

Desta rede de apoio, o primeiro grupo a quem devo citar nominalmente é minha família: ao meu pai, Luiz, sou eternamente grata pelo apoio incondicional. Ele nunca questionou sequer uma, das várias, escolhas malucas que já fiz! Inclusive, quando decidi que pesquisaria a Alemanha, foi ele quem me ajudou com os custos das aulas de alemão, sem as quais a realização desta pesquisa teria sido inviável. A ele devo quem sou e tudo o que alcancei! À minha irmã, Vanessa, agradeço pelos incentivos e pelo companheirismo. Ela é meu refúgio, minha força, meu mundo. Ao meu irmão Lucas, agradeço pelos olhinhos de admiração – que tanto me fortaleceram nesse caminho. Por último, mas não menos importante, agradeço à minha mãe, Ednéia. Infelizmente, sua partida prematura a impediu de ver a adulta que me tornei, mas foi ela quem me ensinou a ler, me apresentou ao universo fantástico do cinema e me fez ser o ser humano curioso e questionador que sou – essa dissertação, portanto, também é vitória dela!

Além deste núcleo, também agradeço às minhas avós, Maria (que sempre me coloca em suas rezas) e Regina, pelo apoio. Ao meu tio Mário, agradeço não só ao incentivo incrível a mim e ao meu trabalho, mas também pelas discussões sobre música e cinema (tão caras para essa dissertação). Pelo apoio e acolhimento, também agradeço à Lena; às tias Lia, Dinha, Meire, Dani e Carla; à minha segunda mãe, Sônia; aos padrinhos Rozí e Lú; ao Juliano; tio Geraldo; Lenilda, e a todos os primos. Às primas: Viviane, agradeço pela amizade e parceria; e Elaine – a Nana – agradeço pelo que não pude agradecer enquanto ela estava em vida: por ter me presenteado o livro que me trouxe às primeiras indagações que me levaram a esta pesquisa e por me apoiar desde a infância até a sua partida. A ela, também dedico esta dissertação.

Nesse percurso, também tive o privilégio de ter ao meu lado amigos incríveis! Destes, agradeço à Gabriela Fernanda (a engenheira com coração de historiadora), por me apoiar de

todas as formas possíveis. Ao Bruno Vinicius, pelos conselhos e por pacientemente discutir comigo de textos difíceis a assuntos banais (e por ter lido todas as versões desta dissertação); à Nathália, por me apoiar e entender como uma irmã; à Andrezza pela amizade e prosas tão caras nesse isolamento; à Júlia, pela parceria tão leve; ao Luiz Guerra, por ter me acolhido em um dos momentos de mais fragilidade e seguir sendo fonte de apoio; e à Marina Helena, por me ensinar que tudo é mais fácil de ser vivido com bom humor. Pelo incentivo e apoio, também agradeço a Vitor Matheus, Henrique Luiz, Marcus Vinícius, Adriana Pekenna, Carla Lima, Suellen, Adriel Nunes, Sarah Ayres, Elias (cujas revisões de texto salvaram minha vida), Camila Alves, Mateus Abranches, Izabela Magalhães, Igor Cerqueira, Eduardo Maia, Will Pinheiro, Lindainês, Fabiana Léo, Kelly Morato, Leonardo Martins, Fabiana Rachid, Pâmella Miranda e Mariana Oliveira.

Também agradeço aos colegas – em especial Malacco, Átila, Xandão, Rute, Isabela Dornelas e Mateus Frizzone, além de alguns já citados – com os quais pude compartilhar cafés e conversas das mais variadas na, saudosa, “salinha da pós”! Igualmente importantes foram os colegas da graduação que prestaram um apoio imenso ao participar dos minicursos e palestras que pude ministrar. Destes, devo um agradecimento especial à turma do minicurso “Triunfo da vontade: estética nazista e propaganda nos filmes de Leni Riefenstahl”, pois foi a partir das discussões que tivemos em sala que pude entender melhor meu projeto de pesquisa e o que deveria trazer para essa dissertação!

Com a pandemia, perdi as conversas nos corredores, mas recebi o carinho e apoio – seja por mensagem em redes sociais ou chamadas de vídeo – de colegas historiadores que admiro. Destes, agradeço especialmente a: Danilo Marques – que tanto me auxiliou com questões teóricas –, Thiago Catalão, Liv Teodoro, Artur Navarro e Guilherme Magalhães! Aqui também vale um segundo agradecimento a Nathália e Júlia, que, com as reuniões online, me ajudaram muito com as discussões de bibliografia sobre nazismo e as leituras cuidadosas do meu texto. Também agradeço pelo apoio dos colegas Rafael Azevedo (que foi minha grande fonte de consulta sobre os “jogos de matar nazistas”), Heloíse, Henrique Mundim, Marielle, Juana, Pedro Moretto, Thais Pacheco, Marianne Braga, Ana Paula Marques, Ray Joviano, Thaís Galindo, Natasha Borges, Alexia Nascimento, e Marina Oliveira.

Também devo agradecimento aos grupos de que pude fazer parte e que me ajudaram muito, principalmente no período de isolamento social: aos meus colegas da Comissão Organizadora do IX Ephís – Andrezza, Adriana Pekenna, Mateus, Kíssila, Marcelo Alves, Elvis

Diana, Gabi Resende, Pollyanna, Paula Pacheco, Anna Karolina, Camila Rossi, Estela Gontijo e Júlia Kern – agradeço pelo companheirismo e pelo trabalho (lindo) que fizemos juntos! Ao *Konversationkreis* (Círculo de conversas em alemão) do DAAD – Charlotte, Nathália, João, Samuel, Lucas, Bernardo e Miguel –, agradeço por me ajudarem com minhas habilidades em alemão, tão caras para este trabalho! Por último, e não menos importante, devo meus mais sinceros agradecimentos aos colegas do grupo de orientandos da Miriam, dos quais ainda não foram citados: Camila, Ana Luiza, Marina Camisasca, Nádyá, Allysson, Luidy, Gabriela Fischer e Rodrigo Horta –, que acrescentaram muito ao meu trabalho com nossas discussões!

Deste grupo, claro, devo um agradecimento especial à minha orientadora Miriam Hermeto. A qualidade deste texto não seria a mesma sem suas leituras atenciosas. E ter sua orientação me fez expandir totalmente as perspectivas que tinha sobre meu objeto de pesquisa, o que só enriqueceu este trabalho. E claro, dela também recebi acolhimento e apoio imensuráveis – que se refletem em cada página desta dissertação –, e, com ela, aprendi uma das lições mais caras que levo comigo: buscar sempre leveza naquilo que faço! A ela, toda minha gratidão e admiração!

Há também outros professores que tiveram grande importância nesta caminhada. Destes, devo agradecer, primeiro, a Luiz Arnaut e Elcio Cornelsen, que compuseram minha banca de qualificação: suas pontuações e questionamentos tiveram grande importância para o amadurecimento e qualidade do texto final. Ao Arnaut – o primeiro a quem recorri quando decidi que pesquisaria nazismo –, agradeço também pelo apoio e toda a ajuda (e paciência comigo) desde a graduação. É um privilégio poder sempre contar com um historiador que admiro tanto! Ao Elcio Cornelsen, agradeço também pelas discussões na disciplina de memória e testemunho – que me inspiraram tanto e me ajudaram a entender melhor as minhas fontes –, e pelo cuidado gigantesco desde as indicações de leitura à correção de texto.

Dos outros mestres que tive, agradeço ao Rodrigo Patto que – embora não saiba – foi o grande responsável por dois momentos cruciais para o meu mestrado. O primeiro, ainda na graduação, em uma de suas aulas de História Contemporânea II, quando me interessei por pesquisar nazismo. Já o segundo, na disciplina de política, no primeiro semestre do mestrado, quando mudei radicalmente o foco da pesquisa em função das discussões, que tanto me interessaram, sobre imaginário e representação. Também agradeço aos que tiveram grande importância para minha formação, seja na graduação ou na pós: Luiz Nazario, Kátia Gerab

Baggio, Mauro Condé, Heloísa Starling, Alexandre Marcussi, Daniel Rocha, Regina Helena e Breno Mendes.

Agradeço também a todo o Departamento de História, à secretaria e colegiado. Aqui vale menção aos secretários Marinho e Maurício, que salvaram minha vida tantas vezes durante a graduação e a pós, respectivamente. O meu muito obrigada, também, à Universidade Federal de Minas Gerais, que me abriu tantas portas e é motivo de tanto orgulho, para mim e para tantos! Estendo este agradecimento ao Programa Minas Mundi – e à FUMP pela bolsa – que me proporcionou um intercâmbio para a Alemanha ainda na graduação.

Assim, também devo agradecimentos à Universidade de Colônia, na Alemanha, que foi minha “segunda casa” e teve grande importância em minha formação! Desta instituição, agradeço especialmente ao professor Dr. Johannes Müller, que, gentilmente, me auxiliou tanto não só durante o intercâmbio mas, especialmente, nos diversos e-mails trocados durante o meu mestrado; e também ao professor Dr. Benjamin Naujoks, que foi quem me deu as indicações necessárias para pesquisar a Leni Riefenstahl. Além da universidade e professores, também agradeço aos amigos que fiz em Colônia e seguem em minha vida: ao Jente, pelo apoio e por acreditar tanto em mim; ao André, por todo o suporte (e por sempre me auxiliar com minhas dúvidas relacionadas à língua alemã); e à Rita, ao Matheus e à Katharina (e toda a família Eckel) pelo apoio e amizade!

Por último, mas não menos importante, agradeço àqueles que cederam espaço para que eu fizesse meu trabalho: ao Departamento de História da UFMG – principalmente pela oportunidade de ministrar um curso de extensão –; ao Centro Acadêmico de História (em especial a Bruna Piteres), que sempre apoiou toda ideia e iniciativa que eu apresentasse; ao Instituto Histórico Israelita Mineiro; ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET); à Sandra Mara Oliveira; ao curso de pedagogia da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), em especial, à Aline Choucair e Amanda Tolomelli Brescia; ao grupo das Atividades Culturais da Comissão do IX Ephes e ao Renan Dias. E claro, não há como falar em apoio sem agradecer à CAPES pela bolsa de pesquisa que me permitiu fazer o mestrado com dedicação exclusiva. Por fim, todo o meu respeito e gratidão a universidade pública, agências de fomento à pesquisa e aos pesquisadores e pesquisadoras brasileiros, que seguem contribuindo para a ciência mesmo com tão pouco investimento!

"O nazismo apresentou um projeto de embelezamento do mundo através da erradicação do feio, sujo, maléfico, impuro. Beleza, pureza e harmonia representam ideais da nossa cultura, mas em nome deles se impôs a estetização do ódio, da violência, da destruição e da morte".

(Maria Helena Capelato)

RESUMO:

Julgada e considerada apenas “simpatizante” pelos Tribunais de Desnazificação do pós-guerra, a cineasta do Terceiro Reich, Leni Riefenstahl (1902 – 2003), nunca conseguiu desfazer-se do estigma, legítimo, que lhe foi imposto – o de “cineasta nazista”. Buscando se justificar e ressignificar sua imagem, ela negou até a sua morte qualquer aspecto político ou propagandístico de suas obras, afirmando, dentre outros argumentos, ser apenas uma artista e amar o que é “belo, forte e saudável”. Não obstante, partindo da compreensão de Reinhart Koselleck de que parte fundante de todo conceito é a polissemia, essa dissertação busca analisar a historicidade destes três conceitos, a partir de sua mobilização nos movimentos eugenistas e, posterior, apropriação pela ideologia nazista. Desta forma, pretendemos não apenas identificar o aspecto discursivo eugenista e as representações nazistas nas obras e narrativas da cineasta, mas também compreender o que se estabelece como “eugenia positiva” e como ainda vivemos seus ecos neste longo período pós-guerra.

Palavras chave: Leni Riefenstahl; Cinema nazista; Eugenia; Pós-guerra.

ABSTRACT:

Third Reich filmmaker Leni Riefenstahl (1902 – 2003), tried and considered only as “fellow traveler” by the post-war Denazification Courts, never managed to leave behind the “Nazi filmmaker” stigma that was legitimately imposed on her. On the contrary, seeking to justify herself and give new meaning to her image, she denied until her death any political or propagandistic aspect of her works, claiming, among other arguments, that she only loved what is “beautiful, strong and healthy.” However, based on Reinhart Koselleck’s understanding that polysemy is a fundamental part of a concept, this thesis seeks to analyze the historicity of these three concepts from their mobilization in eugenic movements and Nazi ideology. In this way, we intend not only to identify the Nazi representations and the discursive aspect of eugenics in the filmmaker’s works and narratives; but also to understand what is established as “positive eugenics” and how we still live with their echoes in this long post-war period.

Keywords: Leni Riefenstahl; Nazi Cinema; Eugenics; Post-war.

Lista de figuras

Figura 1 - Cena final de Star Wars Ep. IV	31
Figura 2 - Cena de Triunfo da Vontade	31
Figura 3 - Cenas de Pink Floyd – The Wall.....	32
Figura 4 - Scar e as hienas	33
Figura 5 - „Zurück zur Natur – Menschenpaar“	43
Figura 6 - „Römerin im bad“	45
Figura 7 - Pôster de divulgação de Wege zu Kraft und Schönheit	46
Figura 8 - Dançarinas em Wege zu Kraft und Schönheit.....	49
Figura 9 - Dançarinas em Olympia parte I.....	49
Figura 10 - Abertura de Triunfo da Vontade	51
Figura 11 - „Der Kunder“	53
Figura 12 - Atleta lançando dardo em Olympia.....	54
Figura 13 - Lutador Nuba	54
Figura 14 - O discóbolo e o atleta.....	57
Figura 15 - O ditador artista.....	58
Figura 16 - „Gemalte Wehrsabotage“	61
Figura 17 - Premiações eugênicas	64
Figura 18 - Soldados se limpando em Triunfo da vontade	66
Figura 19 - Soldados se limpando em Dia da Liberdade	66
Figura 20 - Atletas se limpando em Olympia parte II.....	66
Figura 21 - Martha em Tiefland.....	70
Figura 22 - A dança de Martha	71
Figura 23 - Brinde de Don Sebastian à beleza de Martha.....	72
Figura 24 - Martha e Pedro nas montanhas	73
Figura 25 - Cena de A luz azul	74
Figura 26 - "Caminhante sobre o mar de névoa"	75
Figura 27 - Foto de Leni dos Nubas	76
Figura 28 - O culto ao corpo de Leni aos Nubas	81
Figura 29 - Tatagem em mulher Nuba.....	83
Figura 30 - Saltos ornamentais em Olympia.....	88
Figura 31 - Abertura de Olympia.....	90
Figura 32 - Sino Olímpico (Olympiaglocke).....	91
Figura 33 - Encenação de guerra em Dia da Liberdade	107
Figura 34 - Capitão América batendo em Hitler.....	109
Figura 35 - Pedro lutando contra o lobo	112
Figura 36 - Pedro lutando contra Don Sebastian	113
Figura 37 - Pedro, o herói	114
Figura 38 - Cartaz do Festival de Cinema de NY	123
Figura 39 - „Anmut“ e „Kraft“	125
Figura 40 - „Der Kampf“ e „Der Tanz“	126
Figura 41 - Pinturas faciais dos Nubas	127
Figura 42 - Luta dos Nubas.....	129
Figura 43 - Pôster “Über alles”, Primeira Guerra Mundial.....	131
Figura 44 - O judeu como “cogumelo venenoso”	134
Figura 45 - O “ariano”	135

Figura 46 - "Força e beleza"	136
Figura 47 - Leni como correspondente de guerra	142
Figura 48 - Leni após Massacre de Koneska	143
Figura 49 - Capa da revista Neues Volk	153
Figura 50 - Homem Romani contracenando com Riefenstahl em Tiefland.....	164
Figura 51 - Pessoas Romani no set de Tiefland	165
Figura 52 - Crianças Romani no set de Tiefland	166
Figura 53 - 1. Cena de Nosferatu (1922); 2. Propaganda antissemita alemã	169
Figura 54 - Pedro matando o lobo vs. Pedro matando Don Sebastian	172
Figura 55 - Leni e Hitler	173

Sumário

Introdução – Leni e o “fascinante fascismo” no pós-guerra.....	15
Capítulo 1 – O culto ao corpo: Leni Riefenstahl e o conceito de belo.....	38
1.1 – Caminhos para força e beleza.	38
1.2 – A edificação do Terceiro Reich.	50
1.3 – A construção do “belo”.	62
Capítulo 2 – O corpo do herói: Leni Riefenstahl e o conceito de forte.....	99
2.1 – Alemanha “acima de tudo”.	99
2.2 – O herói e a guerra como representação.	105
2.3 – Leni na guerra e a construção do “forte”.	131
Capítulo 3 – O corpo do povo: Leni Riefenstahl e o conceito de saudável.....	150
3.1 – O conceito de saúde e o <i>Volkskörper</i>	150
3.2 – A construção do “saudável”.	156
3.3– Leni e a “questão da culpa”.	173
Conclusão – Um passado que se faz presente.	190
Fontes documentais	193
Referências audiovisuais	194
Referências bibliográficas.....	198
Anexo: Imagens	209

Introdução – Leni e o “fascinante fascismo” no pós-guerra.

“O que quer que seja puramente realista, uma fatia da vida, que é mediano, cotidiano, não me interessa... Sou fascinada pelo que é belo, forte, saudável, que é vivo. Busco a harmonia. Quando a harmonia se produz, eu sou feliz.”

(Leni Riefenstahl, 1965)¹

No dia 30 de abril de 1945, de seu bunker em Berlim, o então líder da Alemanha, Adolf Hitler, cometia suicídio. O evento marcou a já prevista derrocada de um governo totalitário que havia se iniciado por vias democráticas em 1933. Meses depois, em 02 de setembro, era assinado o tratado que colocou, oficialmente, fim à maior guerra do século XX. Não obstante, se as batalhas e conflitos armados cessaram, a Segunda Guerra Mundial se estabelecia mais como reticências do que como ponto final. Como pontuou Tony Judt, os anos seguintes passariam a ser vistos “não como o limiar de uma nova época, mas sim como uma era provisória: um parêntese do pós-guerra, o assunto inacabado de um conflito que terminou em 1945, mas cujo epílogo durou por outro meio século”². Além das crises econômicas e sociais que se espera transcender após um evento desta dimensão, a sociedade do pós-guerra teve também que lidar com um choque sem precedentes³: o assassinato sistêmico de milhares de seres humanos.

É importante ressaltar, de antemão, que o termo “pós-guerra”, utilizado com frequência ao longo de todo o trabalho, não se refere ao seu uso mais comum – englobando os anos de 1945 até, geralmente, os anos de 1950 ou a queda do muro de Berlim, em 1989. Embora tenhamos a compreensão de que este recorte se deva aos impactos diretos do conflito,

¹ RIEFENSTAHL citada por SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. IN: *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 68.

² Tradução nossa do original em inglês: “In retrospect the years 1945-89 would now come to be seen not as the threshold of a new epoch but rather as an interim age: a post-war parenthesis, the unfinished business of a conflict that ended in 1945 but whose epilogue had lasted for another half century”. JUDT, Tony. *Postwar: a history of Europe since 1945*. New York: The Penguin Press, 2005, p. 2.

³ Compreendemos aqui como um evento inédito não o genocídio em si, já que o mundo já havia presenciado – e perpetuado – outros genocídios antes de 1945 (como o Genocídio Armênio, 1915-1923). O ineditismo da Shoah se deu pelo seu caráter sistêmico e burocrático: assassinatos executados através de modelos próximos aos de produção industrial, em que funcionários públicos burocratas, como Adolf Eichmann, fizeram parte. Sobre esse aspecto, ver: BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

especialmente econômicos e políticos, nas sociedades do século XX, nós partimos do pressuposto de que os ecos da guerra não acabaram na década de 1950⁴. Com isso em mente, analisaremos todo o pós-Segunda Guerra Mundial como “pós-guerra”, sob o prisma de que ainda vivemos reverberações da guerra, bem como lidamos com, e (re)construímos, algumas de suas memórias – como é o caso da estética e dos discursos que serão aqui analisados.

Por conseguinte, atormentados pelas fortes imagens do que as forças Aliadas encontraram ao libertar os campos de concentração nazistas – consolidadas no imaginário⁵ do pós-guerra especialmente a partir de filmes como *Noite e Neblina* (1955)⁶ –, as sociedades ocidentais, após 1945, absorveram esse impacto e passaram a representar o nazismo mais frequentemente pela ótica da morte e do extermínio. Se tomarmos o conceito de representação tal qual elucidado pelo francês Roger Chartier, em que as representações se estabelecem como categorias de percepção do mundo social – inseridas, deste modo, num campo “de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação”⁷ –, nos fica claro que os Estados Unidos da América (EUA), por assumir o posto de potência mundial, não só econômica mas também cultural, foram, portanto, um dos grandes responsáveis por transformar o Terceiro Reich em *epítome do mal*⁸.

Assim, tudo o que fosse meramente conectado ao nazismo incumbia-se de uma aura demoníaca e a imagem de Adolf Hitler passou a ser aproximada da do próprio Lúcifer⁹. Por essas representações, inseridas em produções que consumimos desde a infância, nos acostumamos a ver o nazismo pelo viés somente do horror, perdendo de vista que, na realidade, o Nacional-socialismo vendia-se, também, através de um ideal de beleza.

⁴ Um grande exemplo para ilustrar esse fato é que o parágrafo 175, que criminalizava “práticas homossexuais”, – pretexto pelo qual os nazistas assassinaram aproximadamente 7 mil homossexuais – só foi revogado em 1994. E foi somente em 2018, 73 anos após a guerra, que o governo alemão pediu perdão formalmente às vítimas assassinadas sob tal lei.

⁵ Utilizaremos neste trabalho, essencialmente, o conceito de imaginário trabalhado pelo filósofo Cornelius Castoriadis, em que imaginário não é entendido pela ótica do senso comum como algo “inventado” ou longe do real, mas sim como “a capacidade elementar e irreduzível de evocar uma imagem”. CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 154.

⁶ O filme, até hoje, é um dos documentários mais chocantes de campos de concentração. O próprio pôster de divulgação traz uma imagem brutal de um corpo eletrocutado na cerca elétrica de um campo.

⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002, p.17.

⁸ BUTTER, Michael. *The Epitome of Evil: Hitler in American Fiction, 1939 – 2002*. EUA: Palgrave Macmillan, 2009.

⁹ No cinema, essas representações podem ser vistas desde comédias como *Little Nicky – Um diabo diferente* (2000), em que Hitler é visto no inferno sofrendo punições do Diabo; às ficções científicas como *Hellboy* (2019), em que nazistas fazem um ritual de ocultismo para vencer a Segunda Guerra Mundial; ou, ainda, títulos de documentários como *Tuez Hitler! La chance du diable* (2015) (“Mate Hitler! A sorte do Diabo), que retrata as várias tentativas fracassadas de assassinar Hitler – portanto, “o diabo”.

Neste ponto, é importante ressaltar que esta dissertação pretende-se como mais uma contribuição para a historiografia não somente no que diz respeito aos estudos de nazismo, mas, principalmente, à figura complexa de Leni Riefenstahl e suas obras. Evidentemente que, por ser uma personagem muito revisitada, já há pesquisas de extrema relevância sobre a cineasta e seus filmes – no Brasil, enfatizamos os trabalhos dos professores Luiz Roberto Pinto Nazario¹⁰ e Victor Andrade de Melo¹¹, que há anos têm dado ricas contribuições para a área. A particularidade desta pesquisa é, no entanto, compreender as obras da cineasta e sua construção narrativa, a partir da historicidade dos conceitos de beleza, força e saúde, mobilizados pela ótica discursiva eugênica – abordagem, até então, não explorada.

À vista disso, antecipamo-nos em anunciar que este trabalho não se pretende como uma escrita biográfica de Leni Riefenstahl. Não temos por objetivo relatar sua história de vida, tampouco analisar a veracidade dos fatos que ela narra no pós-guerra. Em poucas palavras, este trabalho é, sim, sobre Leni Riefenstahl. Mas é, também, sobre estética, representação e, sobretudo, eugenia.

Isto posto, na dinâmica do pós-guerra em construir narrativas¹² em que a Alemanha nazista representava o mal absoluto, os países Aliados – em especial os EUA – firmavam-se como os “grandes heróis da humanidade” e “defensores da democracia”¹³. Aqui, achamos por bem ressaltar que, nesta introdução, focaremos nas representações feitas pelos EUA por compreendermos que o país, a partir de 1945, – estabelecendo-se como uma potência mundial – exercia, e ainda exerce, uma maior influência cultural sobre o ocidente, sendo responsável por parte do imaginário que se criou sobre a Alemanha nazista. Naturalmente que em outros países, e em especial na Alemanha – local de origem do trauma –, as representações dos nazistas foram e serão produzidas de outra maneira. Em relação ao caso alemão, notamos que, ao

¹⁰ Professor titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

¹¹ Professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹² O plural aqui se deve ao fato de que compreendemos que as narrativas do pós-guerra foram construídas de formas diferentes, já que interesses políticos dos mais diversos impactaram em diferentes narrativas. Um bom exemplo é pensar na diferença entre a construção narrativa feita pelos Estados Unidos e a feita pelo Japão sobre as bombas jogadas nas cidades de Hiroshima e Nagasaki.

¹³ Ainda, segundo Tony Judt, “a história e memória da Segunda Guerra Mundial foram tipicamente delimitadas a um conjunto familiar de convenções morais: Bem contra o Mal, Antifascistas contra Fascistas, Resistentes contra Colaboradores, e assim por diante”. Tradução nossa do original em inglês: “The history and memory of the Second World War were typically confined to a familiar set of moral conventions: Good versus Evil, Anti-Fascists against Fascists, Resisters against Collaborators and so forth”. JUDT, 2005, p.9.

contrário das produzidas nos EUA, há, principalmente após a queda do muro de Berlim, uma preocupação maior em humanizar o nazista¹⁴.

Considerando a narrativa no cinema estadunidense, essas representações maniqueístas tornaram-se muito frequentes – inclusive em figuras populares ainda na década de 1940, como é o caso do personagem *Capitão América* da revista em quadrinhos *Marvel*. Criado em 1941, como uma personificação dos EUA lutando contra o próprio Adolf Hitler – e, posteriormente, contra o grande vilão nazista *Caveira Vermelha* –, o *Capitão América* fez tanto sucesso que saiu das revistas para os filmes em 1990, com a obra *Capitão América – O filme*, lançado à época em VHS. Em 2011, fez sua estreia no cinema com a obra *Capitão América: o primeiro vingador*, interpretado pelo ator Chris Evans, que seria apenas o primeiro dos sete¹⁵ filmes do Universo Cinematográfico da Marvel em que apareceria.

Importante levantar que, como toda arte é um produto impreterivelmente humano, cada obra cinematográfica compõe e expõe o contexto em que foi produzida, bem como a *visão de mundo*¹⁶ de quem a produziu. Por conseguinte, citando Leif Furhammar e Folke Isaksson, “o cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; *tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado*”¹⁷. Logo, a indústria cinematográfica, cujo poder de influência já havia sido notado e devidamente instrumentalizado como arma política na Segunda Guerra Mundial – especialmente pelos EUA e pela Alemanha¹⁸ – passou a produzir filmes que expressassem essas representações dicotômicas.

Neste contexto, embora nos anos 1950 e 1960 o cinema estadunidense tenha absorvido muito mais as narrativas anticomunistas advindas da Guerra Fria¹⁹, também observamos no

¹⁴ Sobre essas produções, ver: GALLE, Helmut. Entre vítima e perpetrador: a identidade problemática da segunda geração pós-Shoá na Alemanha e a proposta do romance *O leitor*, de Bernhard Schlink. Universidade de Brasília: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 29, 2007, pp. 153-164.

¹⁵ Em ordem cronológica, o personagem Capitão América também aparece nos seguintes filmes da *Marvel: Os Vingadores – The Avengers* (2012), *Capitão América 2: Soldado Invernal* (2014), *Vingadores: Era de Ultron* (2015), *Capitão América: Guerra Civil* (2016), *Vingadores – Guerra Infinita* (2018) e *Vingadores: Ultimato* (2019).

¹⁶ EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

¹⁷ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Produzido por Joseph Goebbels. In: *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 6, grifo nosso.

¹⁸ KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 51.

¹⁹ Com o fim da guerra e os nazistas, consequentemente, derrotados, as narrativas políticas do pós-guerra presentes na cultura pop passaram a focar na Guerra Fria e seus protagonistas: EUA x URSS, ou ainda, Capitalismo x Comunismo. Daniel H. Magilow pontuou, por exemplo, que na década de 1950, a revista em quadrinhos da *Marvel* Capitão América, que fora criada como propaganda antinazista em 1941, substituiu o então vilão nazista pela figura do comunista. Ver: MAGILOW, IN: MAGILOW; LUGT; BRIDGES (org.), 2012, p. 15.

pós-guerra uma ampla quantidade de filmes que exploram as histórias que carregam os horrores do Holocausto e das ações nazistas, muitas vezes em contrapartida à “grandeza” do lado vencedor da guerra. O que é interessante notar, no entanto, é que em vários destes filmes essa narrativa não vem anunciada, como nos dramas sobre os campos de concentração, por exemplo, mas é apresentada dentro de uma história paralela à trama mais geral da Segunda Guerra Mundial ou do Terceiro Reich.

Um grande exemplo destes filmes cuja narrativa política não vem anunciada é *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida* (1981) de Steven Spielberg. No enredo, que se passa no ano de 1936, acompanhamos o professor e arqueólogo Indiana Jones, cujas atribuições também incluem viajar o mundo para “resgatar” objetos arqueológicos de outras culturas em “lugares selvagens”²⁰, que serão posteriormente integrados às coleções de museus estadunidenses. Neste primeiro filme da franquia, Indiana recebe a missão de recuperar a “Arca da Aliança”, poderosa relíquia que também está sendo procurada pelos nazistas.

A grande questão do filme não é, portanto, apenas a busca por um objeto perdido, mas, sim, a luta de um herói que pretende salvar o mundo dos nazistas – que se tornariam invencíveis em poder da arca. Ao fim do filme, os nazistas conseguem colocar as mãos na relíquia, mas são mortos por seres fantasmagóricos e chamados que emergem de dentro dela. De volta aos EUA, Indiana é informado que a arca está guardada em local “seguro” e a vemos sendo colocada em um grande armazém do governo estadunidense. Enquanto os créditos do filme aparecem, a música tema soa, como que para dar ênfase à ideia de que o público pode “respirar aliviado”, pois, mais uma vez, o “bem” venceu a luta contra o “mal”.

Embora o filme possa parecer só mais uma história de aventura, ele é carregado de um discurso extremamente político que se mantém subliminar – conforme Furhammar e Isaksson bem disseram ser possível – sob uma roupagem de “filme de ação”. Indiana Jones representa os ideais imperialistas dos EUA e personifica o colonialismo às modas do século XIX, escancarando sua ambivalência²¹, que é muito visível nos corredores do Museu do Louvre, em Paris, ou do Museu Britânico, em Londres: o deslumbre de milhares de artefatos de culturas

²⁰ Como pontua Edward Said, olhar para terras colonizadas como lugares “ainda não civilizados” ou “bárbaros”, é parte de uma “missão civilizadora” imperialista. Assim, tudo o que não pertence à cultura do colonizador é dado como “selvagem”. Ver: SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

²¹ Utilizamos “ambivalência” aqui nos referindo à noção criada por Homi Bhabha ao se debruçar sobre o conceito de estereótipo como sutura, sendo o colonizado visto, simultaneamente, com olhar de repulsa e desejo. Neste caso, a cultura do colonizado é dada como inferior e selvagem, mas os artefatos que dela advêm são considerados belos e dignos de exposição em museus. Ver: BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

que o homem branco despreza, mas saqueia e domina. Somando à narrativa antinazista, ao filme cumpre reforçar as representações dos EUA, como salvação e liberdade, e da Alemanha nazista, como sua antítese e personificação da maldade.

Esta tendência em retratar o Holocausto e a Alemanha nazista por meio de filmes de ficção, contudo, ganhou força anos antes de Indiana chegar às telas, já nas décadas de 1960 e 1970, quando se tornou alvo de filmes do gênero *exploitation*²², ou, em sua tradução, “cinema apelativo”. Esta predileção do gênero em explorar histórias nazistas acabou por criar um subgênero conhecido por *Nazisploitation* (categoria de muito sucesso na Itália, nomeada de *Sadiconazista*) que, em diferentes roteiros, traz oficiais nazistas sádicos, violência gráfica excessiva em meio a um conteúdo erótico, muitas vezes na figura de mulheres nazistas como símbolo sexual. Ademais, são muito característicos pela ausência de sensibilidade em tratar de assuntos delicados como o Holocausto, imprecisão em narrar eventos históricos e baixa qualidade técnica – sendo, por isso, integrantes do que se convém chamar *cinema trash*²³. Talvez o exemplo mais conhecido deste bizarro universo de filmes, seja o canadense *Ilsa, a guardiã perversa da SS*²⁴ (1975).

Na trama, a comandante de campo Ilsa – cujo nome foi baseado na nazista Ilse Koch²⁵ – violenta vários prisioneiros de campo enquanto busca saciar o seu apetite sexual descomedido. Nesta busca, ela acaba por castrar e executar todos os homens que não conseguem satisfazê-la. Assim, seguindo as características do subgênero, o filme consegue trazer ao telespectador sadomasoquismo, corpos mutilados e nudez – tudo isso tendo como cenário um campo de concentração. As cenas de *Ilsa* foram tão chocantes para o público, que, em 1975, o jornal *Chicago Tribune* trazia a crítica de Gene Siskel, dizendo que “*Ilsa* se apresenta como um manual para estupradores e loucos por mutilação”.²⁶ Isto não impediu, no entanto, que o filme, bem como o gênero *Exploitation*, encontrassem diversos admiradores, alcançando, por fim,

²² Gênero cinematográfico que retrata histórias de forma apelativa e sensacionalista. Ver: MAGILOW, IN: MAGILOW; LUGT; BRIDGES (org.), 2012.

²³ Do inglês, “cinema lixo”. Fazem parte desta categoria filmes geralmente de baixo orçamento, que possuem uma má qualidade técnica, propositalmente ou não, tornando-os muitas vezes cômicos, mesmo que este não seja o gênero em que se pretendiam inserir. Ver: OLIVEIRA, D.S.R. *O Cinema Trash: de Ed Wood à Sam Raimi*. Monografia (Monografia em História) – UFG. Catalão, 2018, p. 6.

²⁴ Ver imagem 01 do anexo.

²⁵ Ilse Koch, guarda de campo e esposa do comandante do campo de Buchenwald Karl Otto Koch, tornou-se famosa no pós-guerra ao ser divulgado que ela não só agia de forma extremamente sádica, como guardava em seus aposentos “souvenires” feitos de pele de prisioneiros. Ver: PRZYREMBEL, Alexandra. *Transfixed by an Image: Ilse Koch, the 'Kommandeuse of Buchenwald'*. German History, Volume 19, Issue 3, Julho de 2001, p.369–399.

²⁶ Tradução nossa do original em inglês: “*Ilsa plays like a textbook for rapists and mutilation freaks*”. SISKEL, Gene. Two 'shlockers' a waste of time. *Chicago Tribune*: 1975, p. 32.

status de filme “cult”²⁷, – servindo, inclusive, de grande influência para os filmes de Quentin Tarantino, dentre eles, o renomado longa anti-nazista *Bastardos inglórios* (2009)²⁸.

Esta representação do nazista como um ser sádico, sedento por sangue, chegou ao ápice nos filmes de ficção, quando elementos sobrenaturais foram adicionados às tramas: a metáfora do nazista como monstro foi transformada, então, em literalidade. Baseados principalmente nas histórias de experimentos nazistas, que tiveram como protagonista o Dr. Joseph Mengele, nazistas são transformados em cientistas do mal, modificando geneticamente tubarões assassinos, como no longa *Sky Sharks*²⁹ (“Tubarões do céu”, 2021)³⁰; em vilões futuristas, que vêm do espaço para dominar o planeta Terra, como em *Deu a louca nos Nazis*³¹ (2012); ou, até mesmo, em responsáveis por clonar o próprio Adolf Hilter, como em *Os meninos do Brasil* (1978)³².

Grande parte desses filmes acaba por explorar elementos de terror, embora o resultado seja na maioria das vezes cômico, transformando os nazistas em figuras quase demoníacas. Um dos preferidos deste grupo é o *nazi-zombie*, ou “filmes de zumbis nazistas”. A categoria é antiga, aparecendo ainda na década de 1940 em títulos como *King of the Zombies* (“Rei dos zumbis”, 1941), ganhando força na década de 1970 com os filmes de *Exploitation* como *Shock Waves* (“Ondas de pavor”, 1977). Essa associação de nazistas com zumbis permanece atual, no entanto, não só em filmes – como o norueguês *Zumbis na neve*³³ (2009) – mas, principalmente, em narrativas de alguns “jogos de matar nazistas”, em jogos de videogame. Em títulos como *Wolfenstein: The old blood* (2015), *Sniper Elite V2* (2012) ou o renomado *Call of Duty: WWII*

²⁷ Conceito que aborda filmes que, ao decorrer dos anos, passam por um processo de culto (daí o “cult”) e veneração por parte do público. Ainda, “poucas obras são criadas propositalmente para serem lidas como cult. É um qualificativo que pode surpreendê-las ao longo da sua evolução e decorre de uma comunicação singular que se estabelece entre o texto fílmico e os públicos”. Ver: BAMBA, Mahomed. O filme cult: seus modos de recepção e seus públicos. IN: *ENCONTRO SOCINE*, n. 14, Pernambuco, 2010. Anais..., 2010, p. 145.

²⁸ Sobre a influência dos filmes de *Exploitation* em suas obras, Quentin Tarantino chegou a declarar que “Os filmes *exploitation* foram um pouco além, porque é o que eles tinham a oferecer. Eles não tinham Paul Newman, certo? Eles tinham de oferecer algo que os filmes *mainstream* não podiam oferecer. Acho que se olhar para a minha obra, não está pegando muito do cinema *mainstream*. O que peguei nos filmes *exploitation* em geral é que qualquer coisa pode acontecer.” TARANTINO, Quentin citado em SANTOS, Vitor Hugo dos. *De volta às grindhouses: as influências do cinema Exploitation na filmografia de Quentin Tarantino*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015, p. 27.

²⁹ Ver imagem 02 do anexo.

³⁰ Utilizaremos o título em português para todos os filmes que foram disponibilizados no Brasil – e que, portanto, possuem o título traduzido. Para os filmes não disponíveis no Brasil, colocaremos seu título original com tradução nossa para o português entre parênteses.

³¹ Ver imagem 03 do anexo.

³² Ver imagem 04 do anexo.

³³ Ver imagem 05 do anexo.

(2017), é possível não apenas matar nazistas zumbis³⁴, mas até mesmo uma versão zumbi do próprio Adolf Hitler – como no jogo *Zombie Army 4: Dead War* (2020).

Isto posto, para que fique claro o motivo de começarmos esta dissertação debruçando-nos sobre representações nazistas na cultura popular do pós-guerra, salientamos que, compreendendo esta pesquisa como parte de uma História do Tempo Presente, julgamos significativo explorar representações atuais para buscarmos visão vertical sobre um objeto do passado, aqui muito caro: a estética nazista. Ainda, conforme Marc Bloch: “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas não é talvez coisa menos vã consumirmo-nos a compreender o passado, se nada sabemos do presente.”³⁵ Com um trabalho inserido nesta linha, é de extrema importância que tenhamos a compreensão de que é exatamente em função dessas representações analisadas que muitas vezes perdemos de vista dois elementos extremamente importantes ao estudarmos o nazismo.

O primeiro aspecto diz respeito ao fato de que os perpetradores não são loucos, monstros ou doentes. Bestializar a figura do nazista apenas faz com que nós nos distanciemos de sua imagem, gerando a ideia equivocada de que o Holocausto teria sido um produto isolado, causado por monstros e que, portanto, há pouco – ou nenhum – risco de acontecer novamente. Entretanto, conforme análise de Hannah Arendt no julgamento do nazista Adolf Eichmann (1961)³⁶ e estudos de Zygmunt Bauman no livro *Modernidade e Holocausto* (1989)³⁷, é necessário que humanizemos a figura do nazista. Assim, concluindo que os nazistas foram – e são – seres humanos, como todos nós, podemos começar a tratar o Holocausto tal qual ele foi: um produto da modernidade, e não um fato isolado engendrado por loucos.

O segundo elemento, é que, acostumados com tantas representações de nazistas como seres sanguinários sempre associados às cenas dos amontoados de corpos e barbárie, ignoramos uma peça-chave para compreendermos a ideologia nazista: a eugenia positiva.

³⁴ Interessante pontuar, que nenhum desses jogos é produzido na Alemanha – a maioria é feita por grandes empresas de jogos de videogame estadunidenses. Na Alemanha, o comum é que esses jogos sofram algum tipo de censura – como a alteração de suásticas para cruz de ferro ou até mesmo mudanças nos títulos dos jogos. Sobre este aspecto, ver: MUELLER, Hannah. *The censorship of German video games: the effects of national sensitivity to violence on entertainment content*. 2015. Tese (Bacharelado em Fine Arts) – Clark Honors College, Portland, 2015.

³⁵ BLOCH citado por DASSE, 2012, p. 8. DASSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. IN: *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 4, n. 1, jan./jun. 2012, p. 5-22.

³⁶ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

³⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Para tratarmos deste aspecto específico da eugenia, será necessário voltarmos ao século XIX, quando o termo foi cunhado pelo britânico Francis Galton – influenciado pela obra *Origem das espécies*, de seu primo Charles Darwin³⁸. A palavra, advinda do grego, significa “gerar o melhor”³⁹ e preconiza o que essa pseudociência prega: a noção de que as características humanas – sejam físicas ou psicológicas – são hereditárias, sendo possível “aprimorar” a raça humana por meio de seleções dos “geneticamente superiores” em detrimento dos compreendidos como “inferiores”.

Para tanto, a eugenia se divide em dois níveis: o positivo e o negativo. Em termos da eugenia negativa, temos como o maior produto do século XX o Holocausto – seu objetivo é impedir a procriação de indivíduos dados como “geneticamente inferiores”, por meio de políticas como esterilização compulsória⁴⁰, segregação, e, em seu estado mais extremo, genocídio. Já a eugenia positiva, foco do trabalho em questão, é definida por estímulos à reprodução dos indivíduos considerados “geneticamente superiores”. Naturalmente, ambos os níveis operam em conjunto: para que seja possível alcançar uma posição de domínio dos “fortes”, é necessário tanto impulsionar sua procriação quanto exterminar os “fracos”.

Conforme já abordado, devido às representações do pós-guerra na cultura popular, acabamos por nos acostumar a sempre ver o nazismo pelas lentes da eugenia negativa. No entanto, o Nacional-socialismo não se vendia apenas pelo terror, mas também por um ideal de beleza. Pensando neste elo entre eugenia positiva e negativa, o nazismo se ancorava no mito ariano para se colocar como um movimento em prol de uma Alemanha melhor, mais bela, mais forte e mais saudável. As mães passaram a ganhar condecorações pela quantidade de filhos que possuíam, a maternidade – da mulher “ariana” – passou a ser endeusada, e o culto ao corpo se tornou central nas propagandas – criando uma imagem fortalecida do “nós”, ao contrário de

³⁸ As interpretações da teoria de Darwin voltadas para o âmbito social se transformaram em um movimento conhecido por “darwinismo social”, que acabou por culminar em diversas teorias racistas, dentre elas, a eugenia. Ver: GUERRA, Andréa. Do Holocausto nazista à nova eugenia do século XXI. IN: *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 58, n. 1, jan./mar. 2006, p. 4.

³⁹ ALMEIDA, Maria Eneida de. A gênese da eugenia e algumas reflexões contemporâneas. IN: *Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, v.12, n.1, jan./jun. 2019, p. 187.

⁴⁰ Importante ressaltar que, no caso da Alemanha, a discussão em torno da esterilização compulsória e demais políticas eugênicas já estavam em voga antes mesmo dos nazistas assumirem o poder em 1933. Na República de Weimar, foi fundado em 1927 o Instituto *Kaiser Guilherme de Antropologia, Hereditariedade e Eugenia* (*Kaiser-Wilhelm-Institut für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik*) e havia diversos cientistas que defendiam medidas de eugenia negativa como esterilização e aborto como prevenção de “problemas sociais” – especialmente após a crise de 1929. Sobre este assunto, ver: WEINDLING, Paul. The 'Sonderweg' of German Eugenics: Nationalism and Scientific Internationalism. *The British Journal for the History of Science*, Vol. 22, No. 3, Genetics, Eugenics and Evolution: A Special Issue in Commemoration of Bernard Norton (1945-1984) (Sep., 1989), p.321-333.

uma imagem degenerada do “outro”. Assim, o extermínio surgiu como “necessidade” para preservação dessa “raça pura”.

O termo higiene racial consegue, talvez, explicar melhor porque o genocídio está muitas vezes conectado a uma visão distorcida de beleza. Exatamente por essa conexão entre os dois polos distintos da eugenia, políticas de cunho higienistas sempre envolvem violência: se alcança a beleza ao exterminar o que, para as classes dominantes, é feio e sujo – ou seja, os grupos dominados e marginalizados. Na Alemanha nazista ou nas sociedades do pós-guerra, as políticas higienistas são voltadas para os considerados “inferiores”: sejam os judeus, como no Terceiro Reich, ou pessoas em situação de rua e dependentes químicos, como no Terceiro Reich e também em vários países ainda hoje – inclusive no Brasil⁴¹.

A eugenia enquanto política de Estado na Alemanha nazista manifestou-se em diversos setores da sociedade, principalmente nas artes, que eram instrumentalizadas como propaganda em prol dos ideais do Partido. Destarte, surgiu a noção de “a verdadeira arte alemã” em contraste à “arte degenerada” – para os nazistas, não apenas uma degeneração das artes, mas um reflexo da “degeneração racial”. O discurso de arte e beleza estava na base da ideologia nazista. Adolf Hitler era visto, então, pela metáfora do ditador artista⁴² – o líder que seria responsável por esculpir uma nova nação, mais bela e livre de elementos que pudessem “sujar sua imagem”, quais fossem, os judeus e demais sujeitos “socialmente indesejados”.

Desta maneira, a arte e a eugenia passaram a se complementar e se transformaram em dois fortes alicerces na ideologia nazista. As obras de Leni Riefenstahl estão inseridas neste cenário. Contratada pessoalmente por Adolf Hitler em 1933, Leni⁴³ trabalhou para o *Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães* (NSDAP) e, em seus anos de serviço para o Reich, produziu quatro filmes: *A vitória da fé* (1933), *Triunfo da Vontade* (1935), *Dia da Liberdade* (1935) e *Olympia* (1938), este último dividido em duas partes – *Olympia Parte I – Festa dos povos* e *Olympia Parte II – Festa da beleza*. Os três primeiros são filmagens de congressos do Partido e neles é possível identificar uma série de elementos da *constelação*

⁴¹ Dentre os vários casos recentes, podemos citar, a título de exemplo, uma decisão judicial de 2018 em uma cidade do interior do estado de São Paulo que obrigou a Prefeitura a executar um procedimento de laqueadura em uma mulher dependente química de 36 anos. Para mais sobre esse caso, ver: SCHULMAN, Gabriel. Esterilização Forçada, Incapacidade Civil e o Caso Janaína: “não é segurando nas asas que se ajuda um pássaro a voar”. IN: *Revista Eletrônica Direito e Sociedade*. Canoas, v.6, n.2, 2018, p.107-123.

⁴² MICHAUD, Éric. *La estética nazi: un arte de la eternidade*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2009, p. 13-45.

⁴³ Em alguns momentos Riefenstahl será citada apenas por “Leni” por se tratar de seu nome artístico.

*mitológica*⁴⁴ do imaginário político nazista, como a figura de Hitler como o grande salvador da Alemanha; o povo como uma massa uniforme, perdendo sua individualidade – típico de regimes fascistas; e o culto a uma Alemanha grandiosa. Em *Olympia*, alguns desses elementos também são observados, porém eles cedem espaço a outro, de grande importância para o regime: a *Körperkultur* (“cultura do corpo”). As obras foram utilizadas dentro e fora da Alemanha como propaganda e fizeram de Leni uma artista internacional – ganhando, inclusive, o prêmio de melhor filme por *Olympia* no Festival Internacional de Cinema de Veneza de 1938.

No entanto, se no Terceiro Reich Leni gozava de privilégios e fama, no pós-guerra foi considerada criminosa: passou anos em prisão domiciliar e chegou a ficar internada em uma instituição psiquiátrica em Freiburg. Finalmente, foi julgada por um Tribunal de Desnazificação estadunidense, em 1952, sendo considerada apenas *Mitläufer*⁴⁵. No veredicto, lê-se que não foi encontrada “nenhuma atividade política de apoio ao regime nazista que pudesse autorizar uma punição.”⁴⁶ Ainda assim, a sociedade do pós-guerra continuou a julgá-la como nazista. Leni, então, apegou-se à sua “desnazificação”⁴⁷ como prova de que jamais havia compactuado com o Partido Nazista e seus ideais. Em sua defesa, em diversos momentos ela afirmou que fez os filmes em prol de sua arte e que neles não havia cunho propagandístico. O que chama atenção, no entanto, são os conceitos que ela passou a mobilizar para justificar sua inocência. Em entrevista à revista francesa *Cahiers du Cinéma*, em 1965, Leni afirmou:

Eu posso simplesmente dizer que me sinto espontaneamente atraída por tudo que é belo. É, a beleza, a harmonia. E talvez esse cuidado com a composição, esta aspiração pela forma, seja efetivamente uma coisa muito alemã. Mas não conheço tais coisas pessoalmente de uma maneira exata. Elas vêm do inconsciente, e não do meu conhecimento... O que você quer que eu acrescente? O que quer que seja puramente realista, uma fatia da vida, que é mediano, cotidiano, não me interessa... *Sou fascinada pelo que é belo, forte, saudável, que é vivo*. Busco a harmonia. Quando a harmonia se produz, eu sou feliz.⁴⁸

Essa declaração foi o ponto de partida deste trabalho, pois nos levou à seguinte reflexão: haveria uma definição “universal” de beleza, força e saúde, a qual teria, indiscutivelmente, significado positivo? Para que possamos responder a esse questionamento, recorremos a

⁴⁴ Noção cunhada por Raoul Girardet. Ver GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11.

⁴⁵ Categoria no processo de desnazificação para designar os “infratores menores”, pessoas que colaboraram de alguma forma para o Terceiro Reich mas, muitas vezes por falta de provas, foram consideradas apenas seguidoras do regime. Embora o termo fosse moralmente desagradável, não implicava em nenhuma consequência jurídica. Ver: WECKEL, Ulrike. *The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception*. History & Memory. Indiana University Press, v. 15, n. 2, 2003, p. 64-93.

⁴⁶ SONTAG, 1986, p. 65.

⁴⁷ Tratamos sobre a problemática deste termo e a forma com que Leni o mobiliza no capítulo 3.

⁴⁸ RIEFENSTAHL citada por SONTAG, 1986, p. 68, grifo nosso.

Reinhart Koselleck (1923-2006) e seus estudos sobre a História dos Conceitos. Para o historiador alemão, enquanto – e apenas enquanto – conceito, uma mesma palavra possui diversos significados de acordo com as diferentes realidades históricas nas quais é operada.

Para Koselleck, “a História dos Conceitos mostra que novos conceitos, articulados a conteúdos, são produzidos/pensados ainda que as palavras empregadas possam ser as mesmas”⁴⁹. Deste modo, ainda que nas sociedades pós 1945 os conceitos de beleza, força e saúde sejam associados a um sentido positivo, eles foram – e ainda são – empregados também dentro de uma lógica discursiva eugênica em que “belo”, “forte” e “saudável” deveriam se perpetuar em detrimento de “feio”, “fraco” e “doente”. Ainda, segundo a historiadora Pietra Diwan:

Purificar a raça. Aperfeiçoar o homem. Evoluir a cada geração. Se superar. Ser saudável. Ser belo. Ser forte. Todas as afirmativas anteriores estão contidas na concepção de eugenia. Para ser o melhor, o mais apto, o mais adaptado é necessário competir e derrotar o mais fraco pela concorrência.⁵⁰

Por termos esbarrado com esse trecho do livro *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no Mundo*, num momento em que a pesquisa já estava bem definida, notamos a importância de investigarmos esses conceitos para além de Leni Riefenstahl e do nazismo. Com isto, identificamos que eles se apresentam como uma sobrevivência de um pensamento eugênico criado na década de 1920 e perpetuado como política de Estado no Terceiro Reich. Mas se no movimento eugênico eles apareciam pura e simplesmente como “beleza”, “força” e “saúde”, no Terceiro Reich eles se tornam mais complexos, tomando a figura, por vezes, dos conceitos de *Körperkult* (“culto ao corpo”); *Heldenkörper* (“Corpo do herói”); e *Volkskörper* (“Corpo do povo”), respectivamente, – os quais não só se complementam, como servirão de guia para os três capítulos que dividem esse trabalho.

Isto posto, a continuidade desses elementos nazistas nos trabalhos de Riefenstahl, que nem sempre aparecem de forma anunciada, foi descrita por Susan Sontag em 1974 – em uma resenha do livro *Os últimos Nuba*⁵¹ (1973) – com um termo que nos será apropriado nesta pesquisa: estética fascista. Para Sontag, embora estejamos acostumados a compreender o nacional-socialismo como representação de brutalidade e horror – como já demonstrado através

⁴⁹ KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. IN: *Estudos Históricos: Teoria e História*. v.5, n.10, 1992, p. 140.

⁵⁰ DIWAN, Pietra. *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 21.

⁵¹ Neste trabalho, não utilizaremos este livro como fonte, mas sim o lançado posteriormente, em 1976, intitulado *Die Nuba von Kau* (“Os Nubas de Kau”). A escolha da utilização somente deste segundo livro se deu por acesso à fonte.

de representações no cinema –, perdemos de vista que ele também “representa um ideal, ou melhor ideais que persistem ainda hoje, sob outras bandeiras: o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem (...)”⁵².

Este ponto é, talvez, um dos problemas que enfrentamos atualmente com a sobrevivência de ideais e representações nazifascistas. Temos facilidade em observar estes elementos quando olhamos pela ótica da morte e do terror, mas nunca através de um ideal de beleza. Susan Sontag nos fornece a noção necessária para compreender a confusão de elementos tão opostos dentro de uma mesma ideologia – isto é, *fascinante fascismo*. Para Sontag, ao se apresentar como um projeto de beleza – ainda que através da morte –, o fascismo cria uma espécie de aura proibida, porém, fascinante, aos olhares menos críticos. Observando os uniformes da SS, por exemplo, vemos como eles não se comparam a outros uniformes da época. As roupas pretas, perfeitamente alinhadas, o material de couro e o ar de imponência parecem dar à SS, chamada de “elite militar” pelo Partido, não apenas um tom de autoridade, mas também de beleza.

Não por coincidência, o subgênero cinematográfico aqui já citado, *Nazisploitation*, combina nazismo com elementos de cunho sexual. De acordo com Sontag, o sadomasoquismo, por exemplo, surgiu, exatamente, a partir desse fascínio por figuras nazistas, enquanto na literatura pornográfica, a SS passou a servir como objetificação sexual. Para a escritora, grande parte das fantasias sexuais da década de 1970 foram “colocadas sob o signo do nazismo”. “Botas, couro, correntes, Cruzes de Ferro em torsos fulgurantes, suásticas, juntamente com ganchos de carne e motocicletas pesadas, tornaram-se a secreta e mais lucrativa parafernália do erotismo”⁵³.

Tornava-se comum entre os jovens do pós-guerra explorar essa categoria do fascismo fascinante nas artes como forma de chocar os pais e a sociedade conservadora. Na cultura pop, além dos filmes já mencionados, podemos observar esse aspecto no movimento punk – principalmente o britânico – do fim da década de 1970. Impulsionado com a explosão de bandas como *Ramones* (1974-1996) e *Sex Pistols* (1975-1978), o punk britânico ficou marcado por sua estética irreverente: grandes botas pretas, roupas de couro e correntes. Se estes elementos, por si sós, já poderiam ser analisados pela ótica da estética fascista que Susan Sontag critica, somados ao uso de símbolos abertamente nazistas – como a suástica – os punks causaram

⁵² SONTAG, 1986, p. 76.

⁵³ SONTAG, 1986, p. 81.

enorme polêmica em uma sociedade que tentava aprender, sem sucesso, a lidar com a memória do Holocausto.

Nesta época, precisamente 1976, surgia o grupo londrino *Throbbing Gristle*, que, não bastasse entoar letras de música irreverentes, achou que seria interessante incorporar em sua imagem “prostitutas, pornografia e imagens do Holocausto”⁵⁴. Nesse cenário, motivado pela arte a partir do choque, surgiu, em Manchester, o grupo mundialmente conhecido *Joy Division*. A banda parecia especialmente interessada em explorar representações e signos nazistas, fossem eles mais explícitos – como a capa do compacto *An ideal for living* (“Um ideal para viver”, 1978), que trazia um jovem da Juventude Hitlerista tocando um tambor⁵⁵ – fossem implícitos – como o próprio título da banda, que fazia referência aos bordéis dentro dos campos de concentração no livro *House of Dolls* (“Casa das bonecas”). No mesmo contexto, Sid Vicious, baixista da banda *Sex Pistols*, exibia-se em público com camisetas estampando suásticas⁵⁶. O termo “Nazi chic” chegou a ser cunhado para definir essa utilização estética desmedida e sem qualquer problematização do imaginário nazista por parte da juventude do pós-guerra.

Assim, os punks da década de 1970 e 1980 pareciam interessados, conforme aponta o crítico de música Chris Ott, no “aspecto proibido da Alemanha nazista”⁵⁷. No entanto segundo Stuart Hall no célebre ensaio *Notes on Deconstructing 'The Popular'* (“Notas sobre a desconstrução ‘do popular’”), é necessário que saibamos que este uso de uma estética fascista pode estar relacionado a uma série de significados para além de uma suposta relação, de fato, com doutrinas fascistas. Para Hall, esses jovens do pós-guerra não são, necessariamente, fascistas ou nazistas porque usam suásticas.

Logo, devemos reconhecer os significados dessa apropriação de signos fascistas menos no “simbolismo cultural intrínseco da coisa em si”⁵⁸ e mais na própria política da cultura desses jovens – como suas atividades relacionadas ao partido de extrema direita *British National Front* (Frente Nacional Britânica) ou à *Anti-Nazi League* (Liga Anti-Nazista)⁵⁹. Portanto é preciso

⁵⁴ OTT, Chris. *O livro do Disco: Unknown pleasures – Joy Division*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.24.

⁵⁵ Ver imagem 06 do anexo.

⁵⁶ Ver imagem 07 do anexo.

⁵⁷ OTT, 2014, p. 31.

⁵⁸ HALL, Stuart. Notes on Deconstructing 'The Popular'. IN: DUNCOMBE, Stephen (org.). *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002, p.190.

⁵⁹ Na década de 1970, a Inglaterra tornou-se palco das disputas políticas dessas duas frentes, já que a NF passou a recrutar militantes jovens – muitos que, inclusive, faziam parte do movimento *Skinhead* –, enquanto a Liga Anti-Nazista se manifestava em parte significativa do movimento punk, como em bandas como *The Clash*

reconhecer que alguns desses movimentos jovens possuíam, sim, caráter fascista. Este é o caso, por exemplo, do fenômeno que surgiu na década de 1960 na Inglaterra, e ganhou força em meados de 1970, que agregava jovens com estética militar, trajando coturnos, cabelos raspados – daí serem popularmente conhecidos pela alcunha *skinheads* –, e usavam insígnias nazistas, fazendo, em maioria⁶⁰, uso do espaço público para propagar discurso de ódio e “ataques homicidas” às minorias⁶¹.

Neste contexto da arte das décadas de 1970 e 1980, Leni Riefenstahl voltava a ser “pop”. No ano de 1972, ela fora convidada pelo jornal britânico *Sunday Times* para cobrir os Jogos Olímpicos de Verão, podendo reviver os momentos de glória de quando produzira *Olympia*, em 1936. Já em 1974, o vocalista da popular banda de rock *Rolling Stones*, Mick Jagger, fez questão de convidar Leni para fotografá-lo juntamente com sua então esposa, Bianca Jagger. Esse enaltecimento da cineasta não ficou restrito à Inglaterra, e, em 1997, chegou ao ápice na Alemanha, quando a banda de rock *Rammstein* – conhecida por sua estética militar e por entoar letras chocantes, com temas como necrofilia e sadomasoquismo – lançou o vídeo clipe da música *Stripped* (versão da canção da banda inglesa *Depeche Mode*), no qual cenas selecionadas do filme *Olympia* são exibidas, enquanto a música – com alto teor sexual – toca ao fundo.

Há uma longa lista de referências fascistas no mundo do rock. Poderíamos citar, ainda, David Bowie com sua persona fascista *The Thin White Duke* (“Duque branco e magro”), que chegou a fazer a saudação nazista⁶² numa estação de metrô em Londres em 1976. Mas a década de 1970 não foi marcada pela estética fascista apenas no plano musical. Conforme já vimos no início deste trabalho, o cinema também usou e abusou destes elementos. Embora em filmes como os do subgênero *Nazisploitation* isso seja mais chocante e agressivo, houve quem usasse desta estética sem provocar grandes tumultos, de forma “não declarada”.

(1976-1986). Isso contribui para o argumento de que, embora o movimento punk fizesse uso de uma estética fascista, seu posicionamento político, em grande parte, era totalmente o oposto.

⁶⁰ Importante ressaltar que o movimento Skinhead possui diversas vertentes e diferentes manifestações de acordo com o contexto social e político dos respectivos países onde aparece. A violência e relação com o fascismo não estava na origem do grupo, que consistia em jovens operários britânicos que apreciavam música jamaicana. O vínculo fascista tornou-se característica do grupo a partir de discursos ultranacionalistas britânicos seguidos do recrutamento desses jovens pela NF na década de 1970. Na Alemanha, por exemplo, os Skinheads fizeram fama ao protagonizar brigas de rua com membros do movimento Antifa (Antifascista). Para mais sobre o movimento Skinhead, ver: FIDELIS, Fernanda Alves Fernandes. *Skinhead: incursões no movimento estético*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2008.

⁶¹ PAXTON, Robert O. *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 296-297.

⁶² Ver imagem 08 do anexo.

Foi o caso, por exemplo, da franquia *Star Wars*, cujos filmes trazem a história de um império do mal chefiado por um ser autoritário, vestido em trajes pretos intimidantes, que persegue com crueldade os membros da resistência. O roteiro indica uma posição antifascista de seus idealizadores, mas, ao mesmo tempo, há uma utilização acrítica de uma estética fascista. Talvez, o ápice deste uso esteja ao fim do primeiro filme, em ordem de filmagem⁶³, *Star Wars Episódio IV – Uma nova esperança* (1977), quando os heróis Luke Skywalker, Han Solo e Chewbacca triunfam sobre o mal e caminham entre uma multidão para receberem honras e medalhas pelos seus feitos (figura 1).

A cena⁶⁴, ao ser colocada lado a lado a uma cena semelhante de *Triunfo da Vontade* (figura 2), evidencia a clara influência de Riefenstahl sobre a obra e seu diretor, George Lucas⁶⁵. É importante ressaltar, no entanto, que essa apropriação da estética fascista é muito maior do que Leni Riefenstahl, e se apresenta como um problema do pós-guerra em lidar com a memória do trauma e em reconhecer elementos fascistas em conceitos associados a um ideal de beleza – tais quais os utilizados neste trabalho.

⁶³ À época, o filme foi lançado apenas com o título “Star Wars”, ou “Guerra nas Estrelas” no Brasil. O título foi alterado conforme foram lançadas as sequências do filme.

⁶⁴ Importante ressaltar que, neste trabalho, as figuras que apresentam cenas de filmes em vários quadros seguidos, foram produzidas pela própria autora de forma artesanal. O método utilizado foi de printscreen de cada cena, seguido de colagem no Photoshop para que ficassem em sequência. Já as figuras que apresentam apenas uma cena específica, só foram produzidas a partir de print da tela as que possuíam boa qualidade de imagem. As que ficaram com má qualidade quando ampliadas, recorreremos a imagens da internet.

⁶⁵ Na biografia de Leni, *Leni Riefenstahl: a life* (Leni Riefenstahl: uma vida, em tradução livre), o autor Jürgen Trimborn menciona que George Lucas chegou a afirmar que Leni era “a maior cineasta moderna” (no original: “the most modern filmmaker”). Ver: TRIMBORN, Jürgen. *Leni Riefenstahl: a life*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 276.

Figura 1 - Cena final de Star Wars Ep. IV



Fonte: Star Wars Episódio IV – Uma nova esperança, George Lucas, 1977⁶⁶

Figura 2 - Cena de Triunfo da Vontade



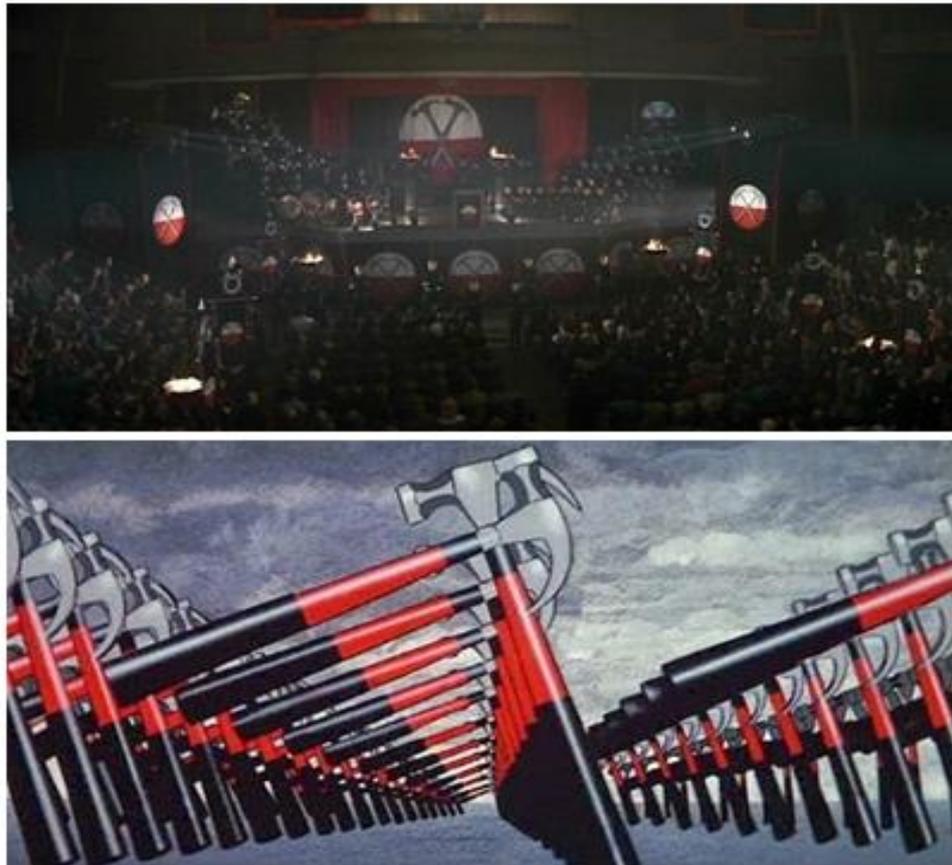
Fonte: Triunfo da Vontade, Leni Riefenstahl, 1935

Não obstante, se a apropriação dessa estética fascista tornava-se comum por uma parte da sociedade do pós-guerra, outra parte preferiu sua utilização para efeito contrário – o de crítica. Ainda tratando do cinema, mas também de música, um dos grandes exemplos é o filme *Pink Floyd – The Wall*, lançado pela banda inglesa Pink Floyd em 1982. O longa conceitual traz os dramas do roqueiro Pink, que, entre dependência de drogas e comportamentos problemáticos, vai tornando-se, cena após cena, uma figura mais violenta e autoritária. O filme, cujo roteiro foi escrito pelo então baixista e vocalista da banda, Roger Waters – que perdeu o pai em batalha contra os nazistas na Segunda Guerra Mundial –, estabelece-se como uma grande metáfora sobre a ascensão do fascismo. As letras das músicas da trilha sonora do álbum

⁶⁶ Disponível em: < <https://medium.com/@Jetfire852/the-influences-of-star-wars-triumph-of-the-will-9924f94d9f7>>

homônimo, de 1979, possuem forte cunho político, seja criticando o nazismo – como em *Waiting for the worms* (“Esperando pelos vermes”) – seja no coro em repressão à ditadura da Alemanha Oriental em *The Trial*⁶⁷, antecipando Ronald Reagan em quase dez anos – “*Tear down the wall!*” (“Derrubem o muro!”).

Figura 3 - Cenas de Pink Floyd – *The Wall*



Fonte: *Pink Floyd – The Wall*, Alan Parker; Gerald Scarfe, 1982

No filme, a estética de Leni pode ser observada na cena de um comício ou, especialmente, na cena em que martelos marcham de forma militar (figura 3), em ângulos e formas similares aos planos de *Triunfo da Vontade* (1935). Enquanto isso, ao fundo, a música *Waiting for the worms*, entre diversas referências, incluindo palavras em alemão, declama: “Esperando pela Solução Final / Para fortalecer a raça / Esperando para seguir os vermes / Esperando para ligar os chuveiros / E acender os fornos”⁶⁸.

⁶⁷ WATERS, Roger. The trial. In: *The Wall*. Intérprete: Pink Floyd. UK: Harvest Records, 1979.

⁶⁸ Tradução nossa do original em inglês: “*Waiting for the Final Solution / To strengthen the strain / Waiting to follow the worms / Waiting to turn on the showers / And fire the ovens*”. WATERS, Roger. *Waiting for the worms*. In: *The wall*. Intérprete: Pink Floyd. UK: Harvest Records, 1979

Outra clássica utilização crítica da estética nazista aparece no filme *O rei leão* (1994). Embora não seja ambientado na Segunda Guerra Mundial, o filme – a partir de uma releitura de *Hamlet* (1609), de William Shakespeare – representa a ameaça fascista na figura de Scar, leão que assassina o próprio irmão, o rei Mufasa, para tomar o poder e agir de forma tirana. Na cena da música *Be prepared* (“Estejam preparados”), as hienas marcham em tom sombrio e maldoso, enquanto o regicida revela seus planos autoritários. Novamente, o ângulo em que as hienas são representadas marchando (figura 4), enquanto Scar é visto de cima – para evidenciar seu poder –, são influências declaradas de *Triunfo da Vontade*⁶⁹.

Figura 4 - Scar e as hienas



Fonte: *O Rei Leão*, Rob Minkoff; Roger Alles, 1994⁷⁰

Esta utilização do trabalho de Leni Riefenstahl de forma crítica pode nos ajudar a compreender quais elementos do imaginário nazista ela mobilizou em suas obras antes de 1945, e quais deles têm continuidade em seu trabalho do pós-guerra. Por outro lado, os usos da estética fascista e do trabalho de Leni de forma acrítica podem nos levar à conclusão de que a sociedade do pós-guerra, embora condene o fascismo e o nazismo, possui um verdadeiro fetiche⁷¹ por suas estéticas, parecendo, inclusive, não se importar em lucrar em cima de representações nazifascistas – como já exemplificado. A jornalista, Wiebke Brauer, em crítica sobre o livro de

⁶⁹ MODENESSI, Alfredo Michel. Disney’s “War efforts”: The Lion King and Education for death, or Shakespeare made easy for your apocalyptic convenience. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 408.

⁷⁰ Disponível em: < <https://medium.com/fan-fare/game-of-thrones-fascism-and-false-equivalence-b726a5fba09f>>

⁷¹ Susan Sontag se refere a este aspecto como “erotização do fascismo”. Optamos pelo termo “fetiche” neste e em outros trechos do trabalho, porque o compreendemos dentro do processo de fetichização descrito por Sigmund Freud ao tratar do complexo da castração – em que haveria no fetiche, simultaneamente, um sentimento de afeição e hostilidade. Para mais sobre este conceito, ver: FREUD, Sigmund. Fetichismo. IN: O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 92-98.

fotografias *Leni Riefenstahl – Fünf Leben* (“Leni Riefenstahl – Cinco vidas”) para o jornal alemão *Der Spiegel*, definiu o fenômeno de utilização da estética fascista e do trabalho de Riefenstahl feito de maneira não-crítica, isto é, o fascinante fascismo, de forma muito simples: “*Leni sells!*”⁷² (ou, em português, “Leni vende!”).

Entretanto, este fascínio da sociedade do pós guerra por representações fascistas, e até mesmo o uso deliberado de trabalhos de Leni Riefenstahl, como no caso da banda *Rammstein*, não foram suficientes para que a participação da cineasta no Terceiro Reich fosse ignorada. Leni continuou a se esquivar das críticas, sempre num estado de negação⁷³, não só ao rejeitar a alcunha nazista que, legitimamente, lhe foi imposta. Ela também passou a construir narrativas que justificassem sua atuação no Partido e que a transferissem para um lugar mais bem aceito, em termos morais e éticos. Nesta direção, ela publicou, em 1987, sua autobiografia intitulada *Memoiren* (“Memórias”). A obra será de grande importância para este trabalho, para que possamos compreender qual *identidade narrativa*⁷⁴ Leni constrói para si, quais elementos ela mobiliza ao fazer isso, enquanto jogamos luz em suas obras do pós-guerra, buscando identificar uma continuidade de estética e representações nazistas.

Conforme anteriormente dito, como os trabalhos e o pensamento de Leni Riefenstahl carregam não apenas representações nazistas, mas também valores eugênicos, buscaremos analisar a historicidade dos conceitos de beleza, força e saúde, estudando-os a partir de um aspecto discursivo da eugenia para, assim, compreendê-los no contexto do Terceiro Reich e nas obras e narrativas de Riefenstahl.

No primeiro capítulo, abordaremos a elaboração de uma ideia de beleza a partir da construção do Terceiro Reich; a concepção de arte nazista, seu papel na construção ideológica do Partido e a centralidade da ideia de beleza na vida e nos trabalhos de Riefenstahl. Já no segundo capítulo, trabalharemos o conceito de força, articulando-o, principalmente, ao culto ao corpo – principalmente na figura do herói – e ao militarismo e ao expansionismo nazista.

⁷² BRAUER, Wiebke. *Riefenstahl-Vermarktung*: Leni Sells! Der Spiegel, Alemanha, dez/2000. Disponível em <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/riefenstahl-vermarktung-leni-sells-a-106469.html> >

⁷³ Utilizaremos mais adiante, o conceito freudiano de *negação* para compreender como a construção narrativa de Riefenstahl – ao negar excessivamente ter sido (ou ser) nazista –, pode representar, também, uma forma de reprimir aquilo que ela foi como forma de evitar lidar com as consequências e/ou responsabilidade. Ver: FREUD, Sigmund. *A negação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

⁷⁴ Utilizaremos, nesse sentido, a noção de sistema de identidade narrativa trabalhada por Paul John Eakin. A saber, “(...) nós não inventamos nossas identidades a partir do nada. Em vez disso, nós a moldamos a partir dos recursos da cultura em que vivemos, recursos que especificam o que significa ser homem, ser mulher, ser trabalhador, ser uma pessoa dentro das circunstâncias em que vivemos nossas vidas”. EAKIN, Paul John. *Vivendo autobiograficamente – A Construção de nossa identidade narrativa*. São Paulo: Letra e Voz, 2019, p. 37.

No terceiro, e último capítulo, buscaremos um caminho diferente. A partir da compreensão de que os três conceitos utilizados neste trabalho não operam de forma isolada, mas em conjunto, ao decorrer dos dois primeiros capítulos, já será possível compreender quais seriam os corpos “saudáveis” para o discurso eugenista e nazista – ou seja, os “belos” e “fortes”. Por este motivo, o conceito de saúde será o único dos três a ser abordado pelo seu caráter negativo. Assim, neste último capítulo abordaremos o conceito de saúde por sua perspectiva de “não-doença”; as metáforas políticas envolvendo noções biológicas para legitimar o genocídio; os corpos “não-saudáveis” para a eugenia e discurso nazista; e como as obras de Riefenstahl podem se encaixar também dentro de uma eugenia negativa – além de buscar responsabilizar de forma política a cineasta por sua atuação no Partido Nazista⁷⁵.

Nos três capítulos, portanto, buscaremos utilizar os respectivos conceitos conforme suas aplicabilidades no discurso eugenista, bem como sua importância para a construção da ideologia nazista. Assim, objetivamos articulá-los com as obras de Riefenstahl do pós-guerra – fazendo incursões nas obras do período nazista, a fim de estabelecer comparações – ao mesmo tempo em que se fará necessário identificá-los na construção narrativa da cineasta. Para tanto, utilizaremos como fontes o interrogatório de Riefenstahl feito pelo exército estadunidense em 1945, disponível apenas em inglês; a versão original em alemão e a em inglês⁷⁶, esta última lançada nos EUA, de sua autobiografia; os documentários *A deusa imperfeita* (1993) e *Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl* (2002), ambos disponíveis completos na plataforma online Youtube⁷⁷; além de entrevistas que a cineasta concedeu no Pós-Guerra, todas facilmente acessadas pela internet pelos arquivos dos jornais, disponibilizadas no original em alemão.

Ademais, é importante concluir que este trabalho é sobre um passado, mas também é sobre o presente. Ainda, como pontuado pelos franceses Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, no livro *O mito nazista* (2002), a construção de memória do Holocausto apelando apenas para um estado de vigilância para os possíveis “retornos” de elementos nazistas na sociedade,

⁷⁵ Utilizaremos, para isto, a concepção de culpa política analisada pelo filósofo alemão Karl Jaspers. JASPERS, Karl. *A questão da culpa: a Alemanha e o nazismo*. São Paulo: Todavia, 2018.

⁷⁶ Optamos por utilizar duas edições desta obra porque, no Brasil, só tivemos acesso ao livro no original em alemão em uma edição que aborda o período do nascimento de Leni até, somente, o fim da guerra (1902-1945). Já a versão em inglês lançada em 1992 nos EUA – a qual tivemos acesso mais facilmente – corresponde a este mesmo recorte mas também aos anos posteriores à guerra. Desta forma, compreendendo a importância de se trabalhar com a fonte em seu idioma original, decidimos utilizar como base a versão no original em alemão, mas recorrer à versão traduzida quando analisarmos a vida de Leni no pós-guerra ou precisarmos estabelecer comparações.

⁷⁷ *A deusa imperfeita* está disponível tanto no original em alemão com legendas em português quanto com narração e legendas em inglês – este último sob título *The wonderful, horrible life of Leni Riefenstahl*. Já o filme, lançado para a televisão, *Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl* pode ser encontrado sob título *The immoderation in me* no original em alemão com legendas em inglês.

enxergando a história pela ótica do “nunca mais”, tem se provado pouco efetiva. Isto pois, acostumados que estamos a ver o nazismo sempre pelas lentes da barbárie, ficamos preocupados em notar um possível retorno do nazismo a partir somente dessas representações. No entanto, como nos alerta Lacoue-Labarthe e Nancy,

Os retornos e repetições simples são bem raros, quando não inexistentes, na história. E se o fato de se portar uma suástica ou a sua inscrição são dados infames, eles não são necessariamente (sejam precisos: eles podem ser, mas não são necessariamente) os signos de um ressurgimento nazista verdadeiro, vivo e perigoso. Eles podem derivar apenas da debilidade, ou da impotência. Mas *existem outras espécies de repetição, que de resto podem se ignorar enquanto tais, cuja evidência é muito mais dissimulada*, cujo procedimento mesmo é muito mais complexo e discreto – e cujos perigos não são menos reais.⁷⁸

À vista disto, este trabalho busca analisar precisamente estes elementos dissimulados, aqui representados, principalmente, pela estética nazifascista, que parecem ganhar força com a ascensão de movimentos e governos autoritários em todo o mundo. Construindo, assim, um diálogo entre passado e presente, este trabalho talvez nos ajude a compreender mais do que as obras de Leni Riefenstahl e sua construção narrativa, mas a própria sociedade do pós-guerra e como as representações, que foram por ela mobilizadas, podem constituir este perigo a que Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy referem-se.

Ao contrário do que é afirmado pelos filósofos, no entanto, não compreendemos essas representações como repetições, mas continuidades, já que partimos do pressuposto de Reinhart Koselleck de que “passado e futuro jamais coincidem”⁷⁹ – há, na realidade, uma sobreposição de vários tempos históricos. Isto é, camadas de tempos antigos, o nosso espaço de experiência, que se sobrepõem ao tempo presente e aos nossos anseios do tempo futuro, o nosso horizonte de expectativa.

Por fim, vendo os rumos que a sociedade do pós-guerra tomava, com a sombra fascista ainda à espreita em busca de uma nova ascensão, Roger Waters escreveu, na canção *The post war dream* (“Sonho do pós-guerra”), lançada em 1983: “Foi por isso que papai morreu? (...) / Oh Maggie, Maggie, o que foi que nós fizemos?”⁸⁰ Maggie, aqui, é uma referência à Margareth Thatcher, primeira-ministra britânica entre 1979 e 1990, que governou conforme mandam as

⁷⁸ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.10-11, grifo nosso.

⁷⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 55.

⁸⁰ Tradução nossa do original em inglês: “Is it for this that Daddy died? (...) / Oh Maggie, Maggie what have we done?”. WATERS, Roger. *The post war dream*. In: *The final cut*. Intérprete: Pink Floyd. UK: Harvest Records, 1983.

regras do neoliberalismo: travou lutas contra a classe proletária, serviu aos ricos, apoiou a ditadura de Augusto Pinochet no Chile e o apartheid na África do Sul. Roger Waters escrevia para a sociedade britânica da década de 1980, mas bem podia estar escrevendo sobre o mundo ocidental de hoje. Em pleno Brasil de 2021, em meio a tantas ameaças fascistas reais, este trabalho justifica-se para que possamos ampliar a compreensão do que foi que nós – como sociedade – fizemos, e, talvez, como chegamos até aqui.

Capítulo 1 – O culto ao corpo: Leni Riefenstahl e o conceito de belo.

“É também do interesse da nação que os corpos mais belos se encontrem e, assim, ajudem a dar nova beleza à raça”¹.

(Adolf Hitler, 1943)²

1.1 – Caminhos para força e beleza.

“Estetização do ódio”³, é assim que Maria Helena Capelato define o projeto de beleza criado e colocado em prática pelos nazistas entre 1933 e 1945. Talvez, por essa definição, nos seja mais fácil compreender o porquê um conceito encarado como algo “positivo” pelo senso comum, foi instrumentalizado, na realidade, para legitimar políticas genocidas: a questão não é a quais significados a palavra “belo” ou “beleza” possa nos remeter, mas sim o contexto específico em que foram mobilizadas como conceitos. O que pretendemos analisar neste capítulo, portanto, não se trata do belo como palavra, um simples adjetivo. Mas como conceito que foi formulado por um pensamento eugênico e apropriado pela lógica nazista.

É claro que pode-se argumentar que a concepção de beleza de Leni Riefenstahl, assim como a dos conceitos de força e saúde, começou a ser formulada ainda antes da ascensão do Partido Nazista – na produção de *A luz azul* (1932) –, e que ela apenas manteve um padrão de coerência após a queda do regime. Isso significaria, então, que seria anacrônico analisarmos os trabalhos da cineasta no pós-guerra sob a ótica da eugenia e do nazismo? Podemos recorrer a Reinhart Koselleck e responder este questionamento com um categórico não. Isto pois, como propõe o autor, os tempos históricos não existem de forma isolada, formando puramente uma “linha do tempo” cronológica. Há, na realidade, o que o historiador chama de “simultaneidade da não-simultaneidade”. Isto é, uma sobreposição de tempos históricos num mesmo tempo presente – dado que não vivemos a partir, somente, do aqui e o agora, mas também a partir das

¹ No original, o termo utilizado é *Volkstum*, palavra alemã que não possui tradução literal para o português, podendo ser traduzida por “folclore”, “etnia” ou, como utilizado aqui, “raça”. No Duden, dicionário alemão, *Volkstum* é assim definida: “*Volkstum* é a essência ou peculiaridade de um povo tal como se expressa em sua vida, sua cultura”. Deste modo, Hitler não se refere na frase à raça ariana, mas sim à noção de um germanismo, uma raça “pura” germânica. Disponível em <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Volkstum>>

² Tradução nossa do original em alemão: “*Auch dies ist im Interesse der Nation, daß sich die schönsten Körper finden und so mithelfen, dem Volkstum neue Schönheit zu schenken*”. HITLER, Adolf. *Mein Kampf*. München: Zentralverlag der NSDAP, 1943, p. 458.

³ CAPELATO, Maria Helena R. O Nazismo e a Produção da Guerra. *Revista USP*, (26), 1995, p. 85.

nossas experiências do passado e nossas expectativas de futuro, ou do nosso espaço de experiência e horizonte de expectativa, respectivamente.

Contemporâneo de Koselleck, Ernst Bloch (1885 – 1977) pensava, ainda na década de 1930, essa não-simultaneidade (*Ungleichzeitigkeit*), e a definia da seguinte forma: “O tempo de um indivíduo depende de onde ele está em carne e osso e especialmente da classe à qual ele pertence. *Tempos mais antigos que os atuais continuam a viver nas camadas mais antigas* [do presente]”.⁴ Assim, pensando essa “não-contemporaneidade” trabalhada por Bloch, compreendemos que os conceitos mobilizados por Leni Riefenstahl são atravessados por tempos passados – já que foram elaborados no discurso eugenista ainda no século XIX e apropriados pelos nazistas entre as décadas de 1920 e 1940 – mas também por anseios do futuro, já que partem de um ideal a ser, ainda, alcançado em sua “plenitude”.

Partindo, primeiramente, dessas noções em torno de historicidades, este capítulo foi pensado a partir de três momentos. No primeiro, buscaremos compreender como este ideal de beleza é anterior ao nazismo, sendo mobilizado já dentro de uma perspectiva eugenista. Para contextualizá-lo na República de Weimar, governo que precedeu ao Terceiro Reich, tomaremos para análise o filme *Wege zu Kraft und Schönheit* (“Caminhos para força e beleza”, 1925) e suas conexões com Leni Riefenstahl.

Num segundo momento, analisaremos como este ideal de beleza foi apropriado e ressignificado pelos nazistas, pensando, para tal, a edificação do Terceiro Reich. Neste ponto, novamente nos será interessante a noção de “não-contemporaneidade”, ao pensarmos o resgate que o Partido fazia da Antiguidade grega, sendo atravessado, portanto, de um passado para que, então, pudesse projetar um futuro. Também será importante mapear como esse conceito aparece na ideologia nazista – a partir, principalmente, de um processo de culto ou cultura do corpo (*Körperkult* e *Körperkultur*) –, inclusive nas obras da cineasta.

Por último, buscaremos analisar como esse conceito de “belo” é construído não somente nas narrativas de Leni Riefenstahl como em seus trabalhos. Será importante, para tal, compreendemos a linguagem de que o Terceiro Reich se valia, e como ela aparece em falas e obras de Riefenstahl. Por último, pensaremos como este conceito é central na vida da artista

⁴ BLOCH, Ernst citado por MARQUES, Danilo Araújo. (Sobre)vivendo em tempos não contemporâneos: Ernst Bloch e a ascensão do partido nazista. In: VIII ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA, 13 a 17 de maio de 2019, UFMG, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2019, p. 860-866, grifo nosso.

não somente em suas autorrepresentações, mas também na maneira ambígua como o pós-guerra a enxerga.

Com isto em mente, voltemos ao século XIX, quando o livro *A origem das espécies*, publicado pelo cientista britânico Charles Darwin, em 1859, rompia paradigmas e lançava novos olhares para a forma como o homem entendia a si e à natureza. A partir deste estudo, a comunidade científica voltava, então, sua atenção para a sociedade e passava a buscar na teoria de Darwin soluções para os problemas sociais que acometiam a população – criou-se, assim, o darwinismo social. Na Inglaterra, essas discussões encontraram repouso em uma burguesia industrial racista e deram “a base científica, do ponto de vista econômico, para os [seus] objetivos de controle e permanência no poder”⁵.

Francis Galton se debruçou sobre estudos que objetivavam comprovar que não apenas características congênitas, mas também as características adquiridas – como talentos – seriam hereditárias. A eugenia, assim chamada por Galton pela primeira vez em 1883⁶, acabou sendo bem recebida em diversos setores das sociedades ocidentais da época, já que tirava a responsabilidade dos grupos no poder de lidar com os problemas de violência e miséria, investindo em educação e programas sociais, ao culpar o próprio marginalizado por sua situação. Pela lógica eugênica, o morador de rua, o criminoso ou a prostituta, encontravam-se nesta situação porque “seus genes” os fizeram desta forma. Como bem pontua Peter Cohen, o conceito de degeneração passou a ter uma “antítese otimista” – isto é, “a biologia como redentora do mundo ocidental”⁷.

Pela conveniência do discurso “biológico” em isentar a burguesia de responsabilidade e por oferecer uma “saída fácil” para suas inquietações racistas e classistas, a eugenia saiu da Inglaterra, país onde nasceu, e percorreu não apenas o restante do continente Europeu, mas também as Américas. No Brasil, o tema foi amplamente defendido e divulgado pelo médico Renato Kehl, que criou, em 1918, a *Sociedade Eugênica de São Paulo* e dirigiu e editou um periódico intitulado *Boletim de Eugenia* entre 1929 e 1933. Em uma das edições deste periódico, a eugenia é assim descrita:

A eugenia preocupa-se em fazer de uma hereditariedade sã um objecto de orgulho, despertando, assim, no publico, o sentido da hygiene da raça, muitas vezes abandonado sob o peso da ignorancia e dos preconceitos; ella induz a collectividade

⁵ DIWAN, Pietra. Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007, p. 30.

⁶ DIWAN, 2007, p.41.

⁷ COHEN, Peter. Homo Sapien 1900. Suécia, preto & branco, 1998, 88 min.

a preocupar-se sériamente, em dar valor ao capital humano e em manter, na transmissão da vida, a saúde e o vigor, velando pela defesa das proles⁸.

Achamos interessante citar este Boletim e o caso brasileiro, para que possamos ter em mente que mesmo com as particularidades culturais de cada país em que aparece – no Brasil sendo muito influenciada pela miscigenação do país, por exemplo – há um aspecto em comum que envolve a eugenia e suas vertentes: o caráter de “higiene”. Seja na Inglaterra ou no Brasil, o discurso eugenista aparece como uma “solução sanitária” – compreendendo os indivíduos à margem da sociedade como sinônimos de doença e sujeira, ela apresenta os argumentos necessários para “justificar” medidas segregatórias e racistas. Na Alemanha, país onde o termo “higiene racial” (*Rassenhygiene*) foi cunhado⁹, a *Gesellschaft für Rassenhygiene* (“Sociedade Alemã para Higiene Racial”), criada em 1905, defendia métodos eugênicos em prol da “saúde” do povo alemão.

Por conseguinte, compreendemos, conforme aponta o sociólogo alemão Siegfried Krakauer em seu livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947), que os filmes traduzem melhor do que qualquer outra expressão artística as mentalidades da nação na qual foram produzidos. Segundo Krakauer, isso acontece porque, primeiro, os filmes são frutos de um trabalho coletivo – já que há toda uma equipe por trás da produção – e porque são destinados às “multidões anônimas”¹⁰. Dessa forma, não é por acaso que na primeira metade do século XX, observe-se uma ampla produção de filmes focados no corpo humano a partir dessas noções biológicas.

Peter Cohen, no documentário *Homo Sapiens 1900* (1998), faz uma reflexão sobre a eugenia nos séculos XIX e XX em diversos países, e demonstra algumas dessas produções cinematográficas dentro e fora da Europa. É interessante notar, nestas obras, como o pensamento eugenista estava tão bem consolidado nas sociedades novecentistas que até mesmo filmes que defendiam abertamente o infanticídio encontravam espaço no cinema. Este é o caso, por exemplo, do longa de 1916, *The black stork* (“A cegonha negra”). Escrito e estrelado pelo médico estadunidense Harry J. Haiselden, o filme foi basicamente uma forma do médico advogar pelo assassinato de crianças nascidas com alguma forma de deficiência. “Às vezes,

⁸ KEHL, Renato. Boletim de Eugenia e “Medicamenta”. Boletim de Eugenia. Rio de Janeiro: ano 2, n 13, jan. 1930, p. 3.

⁹ O médico alemão Alfred Ploetz foi o responsável por criar o termo em 1895.

¹⁰ KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 17.

salvar uma vida é um crime maior do que tirá-la”¹¹, afirma o médico em certo trecho. Embora isso soe chocante, era algo normalizado na época, principalmente se considerarmos que os EUA foram um dos países onde os discursos eugenistas encontraram maior apoio – sendo, inclusive, o primeiro país em que a eugenia se tornou política de Estado, quando o estado de Indiana, em 1907, promulgou a primeira lei de esterilização compulsória do mundo¹².

É interessante pensarmos o caso dos Estados Unidos – país que no pós-guerra passou a se orgulhar por ser “a maior democracia do mundo” – para que possamos ter em mente que a eugenia não surgiu ou firmou suas raízes a partir de governos totalitários, mas já estava em voga em países de forte tradição democrática que se ancoravam na ciência para resolver de forma “prática” os problemas sociais que as próprias dinâmicas da sociedade moderna haviam criado. Ainda, conforme Pietra Diwan,

Na Alemanha, os nazistas; nos Estados Unidos, o conservador Charles Davenport e a feminista Margareth Sanger; e, finalmente, na Inglaterra, o social-democrata Julian Huxley e o simpatizante do nazismo Karl Pearson; todos estiveram ligados à eugenia de modo diferente. Mais ou menos comprometidos, mais ou menos radicais, todos tinham em vista a substituição das leis de proteção social por outras que favorecessem a reprodução de bons elementos na sociedade, fossem da elite ou da classe operária¹³.

Importante pontuar, no entanto, é que antes dos nazistas, já na República de Weimar (1918-1933), a eugenia tornava-se uma “ciência” popular na Alemanha – com foco, principalmente, em se alcançar o corpo perfeito. Isso deve-se ao fato de que desde o século XIX a Alemanha já lançava luz sobre um modelo ideal de corpo a partir do movimento social *Lebensreform*. Traduzido por “reforma da vida”, o movimento visava estabelecer um modo de vida mais “saudável”, a partir de um ideal de corpo e espírito em “harmonia com as leis da natureza”¹⁴. No entanto, embora o foco fosse estilo de vida, o movimento acabou por se consolidar com uma aura muito mais estética, ao firmar em sua agenda uma cultura do corpo – a *Körperkultur*.

¹¹ WHARTON, Leopold e Theodore. *The Black Stork*. EUA, preto & branco, 1916, 90 min. <Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9rWkGCsEuxY>>

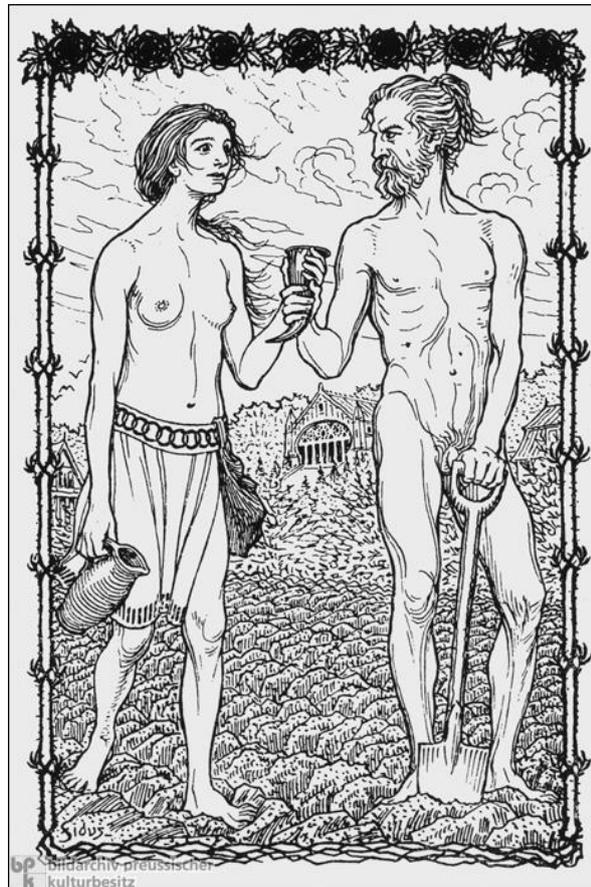
¹² COHEN, Peter. *Homo Sapien 1900*. Suécia, preto & branco, 1998, 88 min. <Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TPSjjEIIIZM>>

¹³ DIWAN, 2007, p. 48.

¹⁴ Tradução do original em alemão: „Als übergeordnetes Ziel der Lebensreformbewegung steht die Gesundheit – ein Idealzustand von Körper, Geist und Seele im «Einklang mit den Naturgesetzen».“. LOCHER, Eva. *Spuren der Lebensreformbewegung bis in die Gegenwart*. IN: *Begleitpublikation zur Ausstellung «Lebe besser! Auf der Suche nach dem idealen Leben» im Bernischen Historischen Museum*. Bern: Bernischen Historischen Museum, 2020, p.10.

A partir dessa forte *Körperkultur*, conforme Eva Locher descreve, o movimento deixa o âmbito individual, em que cada indivíduo assumiria a responsabilidade de seu próprio corpo, e passa para um apelo coletivo – para o “povo” (*Völk*). Ao moldar um “corpo ideal”, o movimento *Lebensreform* ajudou “a tornar amplos setores da população receptivos às ideias eugênicas”¹⁵. Desta maneira, a nudez passou a ser vista por diversas partes da sociedade não como algo profano, mas como uma forma de exaltar essa *Körperkultur* e a beleza da raça.

Figura 5 - „Zurück zur Natur – Menschenpaar“



Fonte: Fidus, 1910, *Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern (DGDB)*¹⁶

Richard Ungewitter (1869-1958), líder do movimento nudista alemão, afirmou que as roupas “acabam com o processo de seleção (...) A fim de promover uma seleção sadia, eu proponho a cultura da nudez, para que a força e a saúde possam se unir”¹⁷. Isso fica claro nas

¹⁵ Tradução do original em alemão: „Die Lebensreformbewegung trägt dadurch dazu bei, breite Bevölkerungsschichten für eugenische Ideen empfänglich zu machen.“ LOCHER, 2020, p.11-12.

¹⁶ Disponível em: < https://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1666&language=german>. Acesso em: 24 mai. 2021.

¹⁷ UNGEWITTER, Richard citado por COHEN, 1998.

figuras da época que reproduziam o movimento. Em uma delas, intitulada *Zurück zur Natur – Menschenpaar* (“De volta à natureza – Casal de humanos”), de Hugo Höppener – conhecido pelo nome artístico Fidus –, um homem e uma mulher trabalham na terra nus (figura 5). Seus rostos serenos indicam que a nudez é algo habitual para o casal. Por essa imagem, podemos notar que, dada a influência racista e eugênica nesses movimentos, essa “cultura da nudez”, como proposta por Ungewitter, limitava-se apenas aos corpos “superiores”, que “valorizassem” a raça: corpos, em maioria, jovens, magros e, sobretudo, que não fossem deficientes.

Numa edição da revista *Kraft und Schönheit: Monatsschrift des Vereins für Körperkultur* (“‘Força e beleza’: revista mensal da Associação para cultura do corpo”), de 1906, por exemplo, há a afirmação de que é necessário trabalhar contra o “declínio físico” (*körperlichen Verfall*) do povo, e, a partir de um brado de “o que nós queremos!” (“Was wir wollen”), reivindica-se que se eleve “a cultura física a uma das demandas decisivas da vida individual e estatal”¹⁸.

É a partir deste contexto que é lançado, em 1925, o filme *Wege zu Kraft und Schönheit*. Dirigido por Wilhelm Prager e escrito pelo médico Nicholas Kaufmann, o filme defende a ideia de que, para se alcançar uma completa harmonia, é necessário trabalhar o corpo e o espírito para que estejam em perfeita sintonia¹⁹. O documentário buscar teorizar sobre os prováveis caminhos para se chegar a essa harmonia, simplificada nos conceitos de força e beleza, estabelecendo-se, por fim, como uma narrativa sobre a “moderna *Körperkultur*”²⁰.

¹⁸ Tradução do original em alemão: „Wir bekämpfen alle Schäden unserer sehr einseitigen Kultur und erheben die Körperkultur zu einer der maßgebenden Forderungen des Einzel- wie des Staatslebens“. „Kraft und Schönheit”: Monatsschrift des Vereins für Körperkultur, Nr. 7, Jg. 6 (1906), grifo nosso.

¹⁹ “Um espírito saudável em um corpo saudável” (tradução do original em alemão: „Ein gesunder Geist in einem gesundem Körper“), conforme trecho do filme. PRAGER, Wilhelm. *Wege zu Kraft und Schönheit*. Alemanha, 1925, 104 min. < Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jaZwJlYMriA>>.

²⁰ PRAGER, 1925.

Figura 6 - „Römerin im bad“



Fonte: *Wege zu Kraft und Schönheit*, Wilhelm Prager, fotografia de Gerhard Riebicke, 1925²¹

Partindo dessa perspectiva, o filme retoma o ideal de beleza clássico, buscando na Grécia antiga a “fórmula” para se chegar ao que se entende por harmonia. A tese defendida é que “devemos nos esforçar para imitar a Grécia antiga”²², já que os gregos entendiam a beleza como uma manifestação do “bem”²³. É por esta lógica que o filme passa grande parte do tempo exaltando a antiguidade grega até mesmo com trechos encenados para simular a época (figura 6). Esta premissa pode ser observada inclusive no pôster de divulgação do filme (figura 7), que traz corpos femininos nus em posições similares às das estátuas gregas. Nas seis partes em que se divide, o filme explora as mais diversas situações, especialmente artísticas e esportivas, exibindo esses corpos – em sua maioria nus – os quais cumpre cultivar.

²¹ Disponível em: < <https://www.catawiki.com/pt/1/35484475-gerhard-riebicke-1878-1957-leni-riefenstahl-nackt-in-einer-szene-im-ufa-film-wege-zu-kraft-und-schonheit-1925>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

²² Tradução nossa do original em alemão: “*Wir selbst müssen uns bemühen, den alten Griechen nachzueifern*”. PRAGER, 1925.

²³ ABBAGNANO, Nicola. Belo. IN: *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 105-107.

Figura 7 - Pôster de divulgação de *Wege zu Kraft und Schönheit*



Fonte: *Wege zu Kraft und Schönheit*, arte de Wilhelm Tank, 1925²⁴

Segundo Krakauer, as cenas de nudez ofenderam “os pudicos, mas a UFA²⁵ sustentava que a *beleza corporal perfeita* era capaz de evocar alegrias de ordem puramente estética”²⁶. Em todos seus atos, a obra traduz a força que os estudos de eugenia – neste caso com foco na eugenia positiva – tiveram na República de Weimar. Essa ideia de “harmonia entre corpo e espírito” apresenta-se como uma exaltação do que se entende por características “superiores”, o que, na prática, dá-se em detrimento do que se considera “inferior”.

O filme não fala abertamente em raças, mas é interessante para pensarmos como os valores eugênicos já apareciam na cultura alemã antes mesmo de Adolf Hitler chegar ao poder. Estas e as demais análises cinematográficas que aparecerão neste trabalho são importantes, pois, como afirma Marcos Napolitano:

²⁴ Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0193620/>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

²⁵ A UFA, *Universum Film A. G.*, é uma produtora de cinema e televisão alemã que, na República de Weimar e no Terceiro Reich, foi instrumentalizada para produzir filmes de propaganda para o governo. Ver, KRAKAUER, 1988, p. 50-54.

²⁶ KRAKAUER, 1988, p. 169, grifo nosso.

Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica²⁷.

Principalmente no caso do cinema – que teve, para os nazistas, significado muito maior que mera instrumentalização como propaganda²⁸ – precisamos ter em mente os diferentes propósitos em que tais obras foram criadas, partindo de seu caráter de “arte documentária”²⁹, atribuindo a elas o que Riefenstahl buscou negar: seu aspecto irrevogavelmente político. Afinal, conforme Peter Burke, seria imprudente de nossa parte atribuir aos artistas, um “olhar inocente”, pois “tanto literalmente quanto metaforicamente” a arte registra “um ponto de vista”.³⁰

A escolha por abordar esta produção logo no início deste trabalho dá-se, principalmente, por dois motivos. O primeiro é que, partindo da compreensão de que as imagens se estabelecem, como afirma Burke, como a melhor forma de se observar e compreender as “experiências não-verbais”³¹ de tempos passados, é necessário reconhecer que o discurso nazista encontrou eco na sociedade alemã da década de 1930, porque estava em sintonia com o pensamento de uma parcela significativa dos alemães da época. Não por acaso, este documentário foi aclamado por promover “a regeneração da raça humana” e chegou a circular em escolas por possuir “valor educacional”³².

Assim, é importante estabelecermos o aspecto discursivo da eugenia que se apresenta no núcleo da ideologia nazista e compreendermos que ela não foi invenção de Adolf Hitler ou demais membros do Partido, mas sim estudada e propagada por diversos intelectuais no fim do século XIX e início do XX. Este aspecto deve ser levantado, principalmente, para compreendermos que existem aspectos na ideologia nazista que vão além do nazismo em si. Em suma: a eugenia não surgiu com a ascensão de Hitler ao poder em 1933, tampouco desapareceu com o fim da Alemanha nazista em 1945.

²⁷ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p.247.

²⁸ Ainda, conforme Marc Ferro, “o cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele fez as vezes de um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela”. FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 73.

²⁹ BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p.24.

³⁰ BURKE, 2004, p. 24.

³¹ BURKE, 2004, p.16-17.

³² KRAKAUER, 1988, p. 169.

Já a segunda razão, e tão importante quanto, é que, na cena intitulada *Römerin im Bad* (“romanas na banheira”), é possível ver no canto direito, de pé e seminua, uma jovem Leni Riefenstahl, com seus 23 anos (figura 6). Embora esta tenha sido a primeira aparição da cineasta diante das câmeras, curiosamente, ela não menciona este fato em nenhuma de suas entrevistas no pós-guerra, ou sequer em sua autobiografia³³. Para o biógrafo de Riefenstahl, Steven Bach, isso provavelmente se deve ao fato de que Leni construiu uma imagem romantizada³⁴ de como ela havia iniciado sua carreira, e que “ter em tempos sido uma anônima aspirante a qualquer coisa, procurando atrair as atenções sempre que pudesse, (...) não se ajustava à história que queria contar de si”³⁵.

Além de que uma participação como figurante num filme que, como veremos adiante, foi abominado no Terceiro Reich, alguns valores e aspectos estéticos que se apresentam em *Wege zu Kraft und Schönheit*, são bem próximos (figuras 8 e 9) aos do filme *Olympia* (1938). Sobre esse aspecto, Bach nos alerta ainda que

(...) *O Caminho da Força e da Beleza* é mais notável pelas suas cenas de desporto. Natação, mergulho, dança, ginástica rítmica em grupo, filas e filas de corpos perfeitos agitando-se em ritmos coordenados e esquemas geométricos, quase todos protótipos do estilo de imagem que Leni haveria de aperfeiçoar como realizadora (...). Não é desrazoável imaginar que quando ela retomou tais motivos visuais uma dúzia de anos depois em *Olympia* – que também inclui generosas referências à Antiguidade – parecesse prudente não lembrar o que, na altura, já era um precedente bastante esquecido³⁶.

³³ Após a guerra, acreditou-se que todas as cópias deste filme estavam perdidas. Leni, então, omitiu sua participação no filme e negou até tê-lo visto. No entanto, na década de 2000, o escritor Steven Bach encontrou uma cópia da obra e conseguiu identificar a cineasta na cena em questão. BACH, Steven. *Leni: a vida e obra de Leni Riefenstahl*, Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007, p. 18-19.

³⁴ A história que Leni contava, tanto em sua autobiografia quanto nos documentários de sua vida, é que seu primeiro contato com o cinema havia sido quando ela estava indo ao médico e viu, na estação de trem de Nollendorfplatz, em Berlim, um folheto de propaganda do filme *Berg des Schicksals* (“A montanha do Destino”, 1924), de Arnold Fanck. Ela afirma que faltou à consulta para assistir ao filme e, então, decidiu que queria ser atriz. RIEFENSTAHL, Leni. *Memoiren: 1902-1945*. Frankfurt: Zeitgeschichte, 1987, p.68-70.

³⁵ BACH, 2007, p. 18.

³⁶ BACH, 2007, p.61.

Figura 8 - Dançarinas em Wege zu Kraft und Schönheit



Fonte: *Wege zu Kraft und Schönheit*, Wilhelm Prager, 1925

Figura 9 - Dançarinas em Olympia parte I



Fonte: *Olympia parte I – Festa dos povos*, Leni Riefenstahl, 1938

A partir da visão de Paul John Eakin, que compreende a tarefa da escrita de si como um trabalho de autoconstrução, podemos compreender a omissão de Leni sobre sua participação no filme de Wilhelm Prager como parte de sua *identidade narrativa*: um dos elementos aos quais ela recorre, neste caso a partir de um silenciamento, para apresentar ao mundo uma nova, e reabilitada, imagem de si. Isto pois a escrita de si presente em uma autobiografia ultrapassa o limite da escrita – na medida em que esses relatos se apresentam não “meramente *sobre* o que somos, mas, de um modo inescapável e profundo, elas *são* o que somos”³⁷. Assim, essa escrita cria um sistema de identidade narrativa a ser concebido por nossa “responsabilização social”, isto é:

Aquilo que nós falamos como sendo nossa experiência da realidade é algo que nós constituímos, amplamente, a partir dos modos já estabelecidos através dos quais devemos falar, em nossas tentativas de prestar contas de nós mesmos – e por nós mesmos – para os que nos rodeiam”³⁸.

³⁷ EAKIN, John Paul Eakin. EAKIN, Paul John. Vivendo autobiograficamente – A Construção de nossa identidade narrativa. São Paulo: Letra e Voz, 2019, p. 10.

³⁸ SHOTTER, citado por EAKIN, 2019, p. 39.

Por isso, devemos compreender a autobiografia de Leni, e suas demais *escritas de si*, como uma forma de apresentação do que ela é, ou afirma ser, no pós-guerra.

1.2 – A edificação do Terceiro Reich.

Faz-se importante pontuar, aqui, que não houve utilização de *Wege zu Kraft und Schönheit* como propaganda ideológica no Terceiro Reich. Os nazistas classificaram-no como “antialeão” e uma “ofensa à condição feminina alemã”³⁹ – o que é curioso, já que *Olympia*, que promoveu o mesmo tipo de beleza e ideais poucos anos depois, foi encomendado e aclamado pelo Partido. O mais provável é que essa rejeição tenha sido influenciada pelo fato de que Wilhelm Prager, idealizador e diretor do filme, tinha ascendência judia – já que o ideal de beleza representado no filme, na realidade, se assemelha ao ideal teorizado pelos nazistas e colocado em “construção” por Adolf Hitler.

No livro *Mein Kampf* (“Minha luta”), publicado em 1925, Hitler esboçou esse ideal de beleza que serviria de guia para os propósitos nazistas. Para ele, a beleza é consequência natural da purificação racial e sua ausência, portanto, é um sinal da degeneração da raça. Segundo ele,

Se a beleza física não fosse empurrada para segundo plano por nossa moda irregular, não seria possível que banqueiros judeus repulsivos e de pernas tortas seduzissem centenas de milhares de garotas. É também do interesse da nação que os corpos mais belos se encontrem e, assim, ajudem a dar nova beleza à raça.⁴⁰

Foi o ideal de beleza grego que estabeleceu-se, para Hitler e para o Terceiro Reich, como um objetivo a se alcançar a partir da perpetuação de uma raça verdadeiramente “pura”. Para ele, “o que torna imortal o ideal grego de beleza, é a conexão magnífica da mais esplêndida beleza física com um radiante espírito e a mais nobre alma”⁴¹. O que faz-se importante pontuar, conforme ressalta Elcio Cornelsen, é que esta apropriação “indébita da Antiguidade não era algo secundário, mas sim parte de uma estratégia de legitimação política do nazismo”⁴². Isto é,

³⁹ BACH, 2007, p. 19.

⁴⁰ Tradução nossa do original em alemão: „Würde nicht die körperliche Schönheit heute vollkommen in den Hintergrund gedrängt durch unser laffiges Modewesen, wäre die Verführung von Hunderttausenden von Mädchen durch krummbeinige, wider-wärtige Judenbankerte gar nicht möglich. Auch dies ist im Interesse der Nation, daß sich die schönsten Körper fin-den und so mithelfen, dem Volkstum neue Schönheit zu schenken“. HITLER, 1943, p. 458.

⁴¹ Tradução nossa do original em alemão: “Was das griechische Schönheitsideal unsterblich sein läßt, ist die wundervolle Verbindung herrlichster körper-licher Schönheit mit strahlendem Geist und edelster Seele”. Hitler, 1943, p. 453.

⁴² CORNELSEN, Elcio. Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim. *Clássica*. São Paulo, 19.2, 2006, p. 198.

a retomada de representações de beleza da Grécia se estabelecia como um elemento de chancela para os ideais racistas nazistas.

Por buscarem essa legitimação, a defesa de ideólogos nazistas como Alfred Rosenberg, era de que não se deveria limitar a arte da Antiguidade grega ao seu valor estético. Para Rosenberg, a arte possuiria valor espiritual, expressando a “alma-racial” (*Rassenseele*) – ou a ausência desta⁴³ – de quem a produziu. Uma vez no poder, os nazistas utilizaram desse ideal grego para construir o que chamaram de “Reich de mil anos”: uma renascença alemã, que traria as glórias e riquezas perdidas com o Tratado de Versalhes. Renascimento (*Wiedergeburt*) que, é importante ressaltar, é citado por Leni logo na abertura de *Triunfo da Vontade* (1935) – (figura 10) seguido de imagens do avião de Adolf Hitler em meio às nuvens, enfatizando o caráter “divino” da ascensão de Hitler ao poder e dessa nova fase da Alemanha.

Figura 10 - Abertura de *Triunfo da Vontade*⁴⁴



Fonte: *Triunfo da Vontade*, Leni Riefenstahl, 1935

⁴³ Para Rosenberg, o conceito de raça não é biológico, mas espiritual. “Alma significa raça vista de dentro. Por outro lado, raça é o exterior de uma alma”. („*Seele aber bedeutet Rasse von innen gesehen. Und umgekehrt ist Rasse die Außenseite einer Seele*“). Nesse sentido, nem todos os seres humanos possuiriam essa “alma-racial”, como seria o caso dos judeus, vistos por Rosenberg como meros “parasitas” („*Parasiten*“). Ver: Rosenberg, Alfred. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. München: Hoheneichen-Verlag München, 1934, p.4.

⁴⁴ Tradução: “20 anos após a eclosão da Grande Guerra. 16 anos após o início do sofrimento alemão. 19 meses após o começo do renascimento alemão, Adolf Hitler voa novamente para Nuremberg para fazer uma exibição militar em meio a seus apoiadores”. RIEFENSTAHL, Leni. *Triunfo da Vontade*. Alemanha, preto & branco, 1935, 114 min. [título original: *Triumph des Willens*].

Considerando toda arte como um produto irrevogavelmente humano, é necessário pontuar que toda obra será marcada pelas implicações políticas e ideológicas de quem a concebeu. Isto é importante para que possamos ter um ponto de partida ao diferenciar o neoclassicismo nazista da arte da Antiguidade grega: o neoclassicismo nazista não é puramente uma reprodução da arte grega, mas sim uma manifestação artística dos ideais racistas e higienistas nazistas – a partir do ideal de arte e beleza gregos. Para pontuar essas diferenças, podemos notar, por exemplo, que enquanto na Antiguidade as esculturas monumentais eram destinadas apenas para as representações de deuses, na Alemanha nazista elas eram comuns para representar o homem ariano – visto de forma endeusada⁴⁵.

É a partir desse contexto artístico que a *Körperkultur* possuiu um papel tão central na ideologia nazista. Aqui, o corpo, cultuado como eram os deuses da Antiguidade, deixa de se tornar um veículo e passa a se tornar uma mensagem. Para Boris Groys, o fascismo, ao transformar o corpo nessa mensagem – de caráter político –, assume uma “posição não a partir de convicções, teorias e programas, mas com corpos – de atletas, lutadores e soldados”⁴⁶. Por este motivo, compreendemos que a estética fascista, a qual Susan Sontag descreve de forma exemplar em seu ensaio *Fascinante Fascismo* (1974), é a expressão desse ideal de arte e beleza nazistas. Sendo parte dessa estética fascista, este corpo como mensagem torna-se, para Groys, o “corpo do herói”. Segundo o filósofo

Para Hitler, a verdadeira arte consiste em revelar a raça heroica, o corpo heroico, e leva-lo ao poder. Essa arte, é claro, somente é possível para aqueles que são, eles mesmos, dotados por natureza de heroísmo, porque esse tipo de arte verdadeira é, por si só, uma missão heroica. O artista, portanto, torna-se um herói. Hitler viu a arte não simplesmente como um retrato do heroico, mas como um ato que é, em si, heroico, porque molda a realidade e a vida do *Volk*. E esse ato, que também é um ato do corpo, por não poder ser separado do corpo da pessoa que o realiza, é a obra de um artista-herói⁴⁷.

Alfred Rosenberg, ao se debruçar sobre o ideal de beleza grego, afirma que “o herói é sempre bonito. O que significa: de um determinado tipo racial”⁴⁸. O corpo “ariano” seria, então, heroico, e só poderia ser representado se essa arte fosse produzida por mãos igualmente heroicas – ou seja, igualmente arianas. Assim, o artista é, também, um herói. Por isto os artistas judeus,

⁴⁵ Sobre este e outros aspectos relativos às diferenças entre o neoclassicismo nazista e a arte da Antiguidade grega, ver: CORNELSEN, 2006, p. 209-213.

⁴⁶ GROYS, Boris. O corpo do herói: a teoria de arte de Adolf Hitler. IN: Arte, Poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.166.

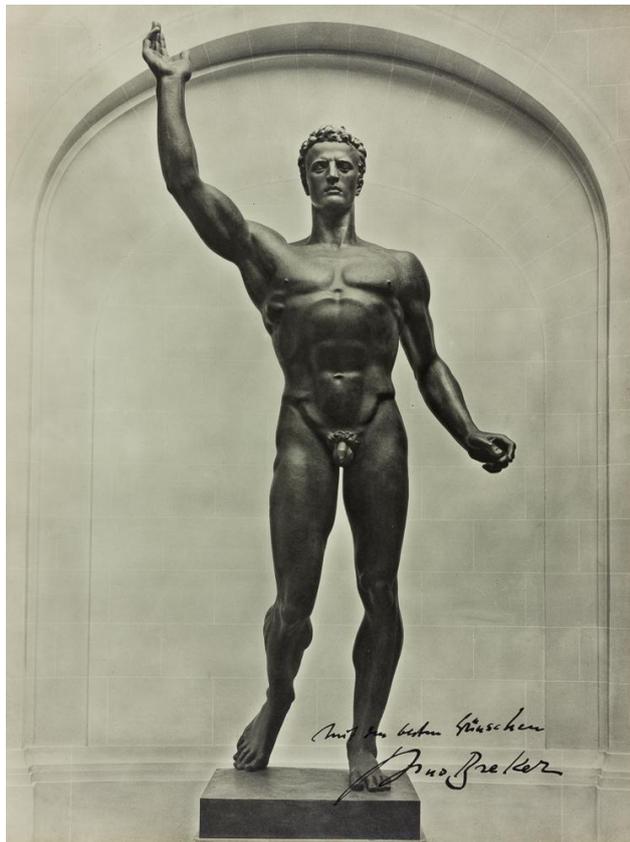
⁴⁷ GROYS, 2015, p.168.

⁴⁸ Tradução nossa do original em alemão: “*Der Heros, der Held ist also stets schön. Das aber heißt: von bestimmter rassischer Art*”. ROSENBERG, 1934, p.152.

ainda que produzissem obras próximas aos ideias de beleza nazista, jamais seriam capazes de produzir uma “verdadeira obra de arte” – pois não possuíam, eles mesmos, o “corpo do herói”.

É interessante pensarmos neste aspecto ao analisarmos os trabalhos de Leni Riefenstahl – sejam os produzidos durante o Terceiro Reich ou após sua queda – porque o corpo que possui centralidade em suas obras é, precisamente, o corpo heroico. Evidente que Leni tenha negado isto no pós-guerra, chegando a afirmar que o que “os Nacional-socialistas consideravam ou chamavam ‘arte’, era *kitsch*⁴⁹ para mim”⁵⁰. No entanto, isto é, no mínimo, curioso, porque ao analisarmos, por exemplo, uma escultura de Arno Breker (figura 11) – arquiteto e artista plástico nazista – ao lado de imagens produzidas por Riefenstahl, antes (figura 12) e após a guerra (figura 13), é inegável o caráter estético heroico que relaciona todas essas imagens.

Figura 11 - „Der Kùnder“



Fonte: Arno Breker, 1939⁵¹

⁴⁹ Estilo artístico definido pelo exagero sentimentalista, comumente utilizado como sinônimo de uma obra artística de “mau gosto”.

⁵⁰ RIEFENSTAHL IN: MÜLLER, Ray. A deusa imperfeita. Alemanha, colorido, 1993, 188 min. [título original: Die Macht der Bilder]

⁵¹ Disponível em: < <https://www.invaluable.com/auction-lot/arno-breker-29-c-3104774b46>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

Figura 12 - Atleta lançando dardo em Olympia



Fonte: Olympia parte I – Festa dos povos, Leni Riefenstahl, 1938

Figura 13 - Lutador Nuba



Fonte: Der Kampf⁵², Die Nuba von Kau, Leni Riefenstahl, 1977

⁵² Como não há numeração nas páginas das fotografias do livro *Die Nuba von Kau*, iremos referenciar as imagens a partir dos títulos dos capítulos em que se encontram.

A característica comum às três obras, que talvez chame mais atenção, é a postura atlética que os homens possuem, sendo que no caso das duas obras de Leni, eles estão em posições que nos remetem à luta. Também é importante observar que a nudez ressalta os corpos musculosos dos homens, e a rigidez em suas formas e face dão a sensação de que as três obras são estátuas – embora este seja o caso apenas da primeira.

O que devemos salientar, nesta perspectiva, é que se o ato de criação, por si só, é um ato heroico e o artista é, também, herói, perpetua-se uma “raça heroica” que “pode ser observada e admirada nos monumentos pelos corpos que pertencem a ela”.⁵³ E é a partir desta lógica que Hitler compreendia o caráter “trans-histórico”⁵⁴ da arte: gerações futuras só seriam capazes de apreciar a arte do passado se esta fosse concebida por um corpo detentor de uma “eternidade imanente” – isto é, que representa a raça ideal.

É aqui que se insere a noção de “Reich de mil anos” difundida por Adolf Hitler e o Partido Nazista. Como a arte produzida pelo “artista herói” seria eterna, a partir dessa arte o Terceiro Reich poderia, também, existir eternamente. Na concepção de Hitler, a “eternidade” não possuiria sentido de “imortalidade da alma individual”, mas sim a de “uma eternidade Pós-Cristianismo, bastante moderna no sentido de que era uma eternidade de ruínas, de relíquias deixadas para trás por qualquer civilização uma vez que tenha sido superada”⁵⁵. É por este motivo que a arquitetura nazista baseava-se em construções monumentais, já romantizando um longínquo futuro em que pudesse se transformar em ruínas fenomenais, tais quais as gregas⁵⁶. Este elemento é interessante para pensarmos que o nazismo se apresentou como um projeto estético que incluía, também, a destruição.

Por esta ótica, buscou-se edificar o Terceiro Reich – tanto no sentido literal quanto em sua construção política – a partir de um anseio de uma “Idade de Ouro”⁵⁷, como a descrita pelo sociólogo Raoul Girardet (1917 - 2013). Para o francês, essa a Idade de Ouro estabelece-se como uma visão idealizada de um passado, que se viveu ou não, como uma referência para se conceber um novo futuro – formando, deste modo o seguinte contraste: o de um passado que

⁵³ GROYS, 2015, p.174-175.

⁵⁴ GROYS, 2015, p.174.

⁵⁵ GROYS, 2015, p.169.

⁵⁶ COHEN, Peter. Arquitetura da destruição. Suécia, preto & branco; colorido, 1989, 123 min. [título original: Undergångens arkitektur] <Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IBqGThx2Mas> >

⁵⁷ Expressão cunhada pelo escritor francês Frédéric Mistral se referindo aos seus saudosos anos de infância. Para Raul Girardet, a idade de ouro é definida como “imagens de um passado tornado lenda, visões de um presente e de um futuro definidos em função do que foi ou do que supõe ter sido”. GIRARDET, Raoul. Mitos e mitologias políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 97.

se busca reviver, e de um presente que se anseia mudar. Segundo o sociólogo – e o que Koselleck veria como uma simultaneidade da não-simultaneidade –, estes dois níveis diferem na medida em que o tempo presente é visto como o de desordem, enquanto o “tempo de antes” é “o de uma grandeza, de uma nobreza ou de uma certa felicidade que nos cabe redescobrir”.⁵⁸ Adolf Hitler e o Partido Nazista, evocavam um “tempo de antes” – tanto pelo resgate da Antiguidade grega quanto por uma idealização do romantismo alemão – para legitimar uma suposta ideia de degeneração da sociedade e cultura alemãs, buscando, no passado, uma autoafirmação de sua superioridade que justificasse a perseguição aos “racialmente inferiores”.

Este resgate do “tempo de antes” grego, mantém-se intimamente conectado à noção de arte nazista, que se confundia com as aspirações políticas do Partido. Isto porque o NSDAP possuía alguns artistas em sua composição, sendo o próprio Adolf Hitler um aspirante a artista – que fora rejeitado na Academia de Artes de Viena aos 18 anos de idade. Assim, ao chegar ao poder em 1933, havia um plano anunciado de uma reforma na sociedade alemã que obrigatoriamente passaria pelas artes, o que podemos observar no tópico “c” do ponto 23 do programa do Partido Nazista – publicado em 24 de fevereiro de 1920. O item, exigia uma “luta constitucional contra um movimento artístico e literário que exerce uma influência destrutiva na vida de nosso povo (...)”⁵⁹.

É nesta perspectiva que, ao falar sobre a aquisição da escultura grega *O discóbolo*, em seu discurso na abertura da exposição da *Haus der deutschen Kunst* (“Casa de Arte alemã”), em 1938, Hitler afirma:

Notem como o homem já teve beleza física. E como só poderemos falar em progresso quando tivermos não apenas readquirido tal beleza, mas a superado. Para que possamos enfrentar os deveres de nosso tempo, devemos nos empenhar na busca da beleza e elevação. Assim, nossa raça e nossa arte resistirão ao julgamento de todo milênio⁶⁰.

O que se faz importante ressaltar, é que esta obra de tamanha importância para o Partido não só aparece nos trechos iniciais de *Olympia* (1938), como é de certa forma reproduzida por Leni: no início do filme, vemos a imagem da escultura sendo sobreposta, lentamente, à imagem de um atleta lançando um disco – como se ele fosse uma estátua viva (figura 14).

⁵⁸ GIRARDET, 1987, p. 105.

⁵⁹ Tradução nossa do original em alemão: “*Wir fordern den gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst- und Literaturrichtung, die einen zersetzenden Einfluß auf unser Volksleben ausübt (...)*”. DEUERLEIN, Ernst. *Der Aufstieg der NSDAP in Augenzeugenberichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974, p.108-112. Disponível em <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/docpage.cfm?docpage_id=4811&language=german>.

⁶⁰ COHEN, 1989.

Figura 14 - O discóbolo e o atleta

Fonte: Olympia parte I – Festa dos povos, Leni Riefenstahl, 1938

A partir dessa centralidade para o nazismo, a arte deixava de ser vista por sua dimensão puramente estética, passando a ser instrumentalizada pelo Partido conforme sua agenda ideológica – enquanto Adolf Hitler construía sua imagem com um “ditador artista”. Este conceito, trabalhado por Éric Michaud em seu livro *La estetica Nazi: un arte de la eternidade* (2009), parte do pressuposto de que um ditador se estabelece como um artista, enxergando no povo o que um escultor enxerga numa rocha: um material a ser trabalhado e esculpido até tomar a forma “perfeita”. Para ilustrar essa metáfora, o autor utiliza uma tirinha de 1933, da revista *Kladderadatsch*, de autoria do cartunista Oskar Garvens, que representa Hitler como o “escultor da Alemanha” (figura 15).

Figura 15 - O ditador artista



Fonte: Oskar Garvens, Revista Kladderadatsch, 1933⁶¹

Na tirinha, é possível ver Hitler se desfazendo violentamente de uma obra que representa o caos – isto é, uma massa de pessoas disformes –, refazendo-a e transformando-a em um corpo masculino dentro do padrão de perfeição de beleza nazista. O detalhe que mais nos interessa nessa charge é, no entanto, a figura que aparece atrás de Hitler nos dois primeiros quadrinhos. Como trata-se de uma imagem que carrega uma mensagem sem utilizar texto, torna-se importante nos apropriarmos de uma análise do discurso para compreender o que se estabelece para além do que é dito na ilustração. Assim, considerando a forma estereotipada como os judeus eram representados à época, nota-se que o homem de nariz grande e traços grosseiros na tirinha representa um artista judeu – no caso, o autor da “arte degenerada”, a qual Hitler destrói no terceiro quadro. A este respeito, Éric Michaud diz:

(...) a violência do Führer artista não se exercia sobre a pessoa do escultor judeu, mas sobre sua obra: uma multidão lutando contra si mesma, símbolo do "caos", do

⁶¹ Disponível em: MICHAUD, Éric. *La estética nazi: un arte de la eternidade*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2009, p 18.

parlamentarismo que caracteriza aos olhos do nazismo uma República de Weimar dominada por judeus⁶².

O que Michaud ressalta, contudo, é que quando Hitler destrói a imagem, a figura do judeu desaparece com ela. Este ponto é importante para que possamos observar não apenas que a mensagem genocida – aqui em forma de silêncio⁶³ –, existia desde o momento de ascensão do NSDAP. Mas, principalmente, que não é necessário haver representações abertamente genocidas ou racistas para qualificarmos uma arte como nazista. Há, também, um discurso não-dito nas imagens – que nos diz muito. Assim, se tomarmos o duplo questionamento ao qual Marcos Napolitano se refere ao pensar a análise fílmica – “o que um filme diz e como diz?”⁶⁴ –, e adicionarmos mais duas perguntas – “o que ele não nos diz e porque não diz?” – chegamos a um ponto interessante⁶⁵.

Tomando, por exemplo, *Olympia* para análise: o filme nos mostra uma série de corpos fazendo esportes, mas somente a parte bela do esporte – como pontuou Thomas Alkemeyer, em prol de um ideal de beleza, a “agonia, sofrimento e dor física são simplesmente cortados na edição ou estetizados”.⁶⁶ E mais, ao vender a imagem de uma Alemanha grandiosa, aberta às mais diferentes pessoas e nações, o filme oculta que essa “hospitalidade” alemã se deu em detrimento dos povos Romani⁶⁷ que foram presos à época das Olimpíadas com a justificativa de “limpeza pública”⁶⁸, ou dos diversos judeus e judias que foram privados pela Alemanha de participarem dos jogos olímpicos.

⁶² Tradução nossa da versão em espanhol: “(...) la violencia del Führer artista no se ejercía sobre la persona del escultor judío sino sobre su obra: una multitud luchando contra sí misma, símbolo del “caos” del parlamentarismo que caracterizaba a los ojos del nazismo una República de Weimar dominada por los judíos”. MICHAUD, 2009, p. 19.

⁶³ ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

⁶⁴ NAPOLITANO, 2005, p.245.

⁶⁵ Podemos, ainda, pensar na reflexão que Andreas Huyssen faz ao pensar memória e esquecimento como categorias interligadas, e não opostas. Portanto, o que se esquece também faz parte dessa construção de memória. Ver: HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 18.

⁶⁶ Tradução nossa do original em inglês: “*agony, suffering, and physical pain, are simply edited out or are themselves aestheticized.*” ALKEMEYER, Thomas citado por MACKENZIE, Michael. From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl’s Olympia. *Critical Inquiry* 29, no. 2: 2003. p. 306.

⁶⁷ Grupos étnicos de origem indo-europeia tradicionalmente nômades. No caso da Alemanha, havia a existência primordialmente de dois desses grupos – que foram perseguidos pelos nazistas – os Roma e os Sinti. Neste trabalho, utilizaremos esses dois nomes quando nos referirmos a esses grupos especificamente, e o termo “Romani” quando nos referirmos, de forma geral, às pessoas que fazem parte deste grupo, já que termos como “ciganos” e suas variáveis são considerados pejorativos e rejeitados por grande parte da própria comunidade Romani. Para mais sobre este tópico, ver: HANCOCK, Ian. *We are the Romani people*. Hertfordshire: University Of Hertfordshire Press, 2002.

⁶⁸ De acordo com o historiador Luiz Nazario, cerca de 800 Romani de Berlim e arredores foram presos no campo de concentração de Marzahn para “não serem vistos pelos estrangeiros”. Ver: NAZARIO, Luiz. O Discurso Ideológico de Olympia. In: *Aletria*, n. 2, v. 22, 2012. p. 138.

O longa *Watermarks* (“Marcas d’água”, 2004), nos oferece um bom paralelo para *Olympia*, ao considerarmos estes silêncios da obra. O documentário, dirigido pelo israelense Yaron Zilberman, mostra a história da seleção feminina do time de natação judeu *Hakoah Vienna*⁶⁹. A partir dos relatos das nadadoras do time, o longa demonstra o impacto do *Anschluss*⁷⁰ na vida cotidiana dos atletas judeus, que passaram a ser impedidos pelos nazistas não apenas de fazer parte de times, mas também de nadar em piscinas públicas – já que estas passaram a apresentar a placa “proibido para cachorros e judeus”⁷¹.

A partir desse discurso imagético de *Olympia* e da concepção de arte nazista e sua centralidade na edificação do Terceiro Reich – física e politicamente – é necessário reafirmar que, como um produto humano, toda arte é necessariamente política. É inconcebível uma obra de arte “ingênua” – toda arte é dotada de sua própria historicidade, e é concebida em conformidade com o contexto e interesses socioculturais e políticos da sociedade em que está inserida. Pelo seu caráter político e social, toda arte é passível de questionamento – alguns que aludem, até mesmo, à sua própria categoria como arte.

É fenômeno recorrente na história que grupos dominantes tentem deslegitimar movimentos artísticos quando esses têm origem em algum grupo minoritário. Isso parte do julgamento, equivocado, de que só é verdadeiramente arte aquilo que é produzido por quem detém poder. Isso, claro, porque quem detém o poder é quem dita os padrões de beleza. E, nesta visão, só seria arte aquilo que seria, também, belo – tudo o que vier dos setores minoritários e/ou marginalizados da sociedade, é visto como algo “feito”, “inferior” e deslegitimado como arte. Assim, não é de se espantar que na Alemanha nazista a “verdadeira arte alemã” seria considerada apenas a produzida por e para o “corpo do herói”.

Tudo o que não obedecesse às leis da raça, ao ideal de beleza e à “alma ariana”, automaticamente, perdia sua legitimidade. Em 1937, inaugurou-se, em Munique, a exposição *Entartete Kunst* (“arte degenerada”), expondo obras de 730 artistas banidos pelo Terceiro Reich⁷² e prometendo “colocar fim à arte judaica-bolchevique”⁷³. Dividindo as obras em nove grupos diferentes⁷⁴, a exposição objetivava demonstrar que a degeneração na arte é um reflexo

⁶⁹ Ver imagem 09 do anexo.

⁷⁰ Do alemão, “anexação”, se refere à anexação territorial e política da Áustria pela Alemanha em 1938.

⁷¹ ZILBERMAN, Yaron. *Watermarks*. Israel, preto & branco; colorido, 2004, 80 min.

⁷² Ver imagem 10 do anexo.

⁷³ COHEN, 1989.

⁷⁴ Sobre as diretrizes e estrutura da exposição, ver o catálogo da exposição: KAISER, Fritz. *Entartete Kunst: Führer durch die Ausstellung*. Berlin: Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, 1937.

da degeneração da raça. Evidentemente que o ataque não era apenas para as obras de artistas judeus, mas também para obras que fizessem críticas políticas. Pelo caráter antifascista do expressionismo, por exemplo, o movimento era demonizado e obras de artistas como Otto Dix (figura 16) eram consideradas “degeneradas”.

Figura 16 - „Gemalte Wehrsabotage“⁷⁵



Fonte: Catálogo da exposição "Entartete kunst"⁷⁶

O curioso é que, no pós-guerra, alguns dos artistas de quem Leni faz questão de se colocar como grande admiradora, como Vincent Van Gogh, Paul Klee e Franz Marc⁷⁷, fizeram parte desta lista de “degenerados”.

O que é importante termos em mente é que uma vez que se estabelece uma arte como superior à outra e cria-se a noção de que determinadas artes se estabelecem como um reflexo

⁷⁵ Tradução: “Sabotagem militar em pintura – O pintor Otto Dix”.

⁷⁶ KAISER, 1937, p.15.

⁷⁷ Leni enfatizou em diversas ocasiões sua paixão por Van Gogh. Em sua autobiografia ela cita não apenas o holandês mas também outros pintores. Ver: RIEFENSTAHL, 1987, p.118.

de um desvio moral e/ou degeneração racial de quem as criou, institui-se invariavelmente o “nós” em oposição ao “outro”. Isto porque, quando se constrói um mito de uma raça superior, necessariamente há uma raça oprimida, já que o racismo, por si só, pressupõe uma relação de poder. A ideologia nazista opera, então, criando divisões entre o que é superior e inferior, entre o que deve ser endeusado e o que deve ser demonizado, ou, em seu sentido mais extremo, o que deve viver e o que deve morrer. O filósofo britânico Terry Eagleton, sintetiza bem qual é o papel da ideologia nesse processo, ao dizer que “o que induz homens e mulheres a confundir-se, de tempos em tempos, com deuses ou vermes é a ideologia”⁷⁸.

1.3 – A construção do “belo”.

Se na exposição *Entartete Kunst* essa diferenciação do “nós” e dos “outros” é feita a partir das “deformidades” dos “racialmente inferiores”, que justificaria, no argumento nazista, a necessidade em se exterminar o “feio”, nas obras de Riefenstahl essas deformações não são exibidas. Ao contrário, com foco na organização e nas massas fanáticas, como em *Vitória da fé* (1934) e *Triunfo da Vontade* (1935), ou no corpo “perfeito” e seus movimentos, como em *Olympia* (1938), o louvor de Leni, como ela própria defendia, era à “beleza”.

O que é importante que tenhamos em mente ao analisar as narrativas construídas por Leni Riefenstahl a partir de 1945, é que este é o marco em que o “ser nazista” tornou-se, oficialmente, crime passível de punição com morte. É evidente, portanto, que, quando utiliza o conceito de belo, Leni tem a compreensão de que a sociedade o associa somente a noções positivas, nunca ao nazismo – tanto que ela o utiliza, precisamente, para se afastar da imagem nazista. A maior questão é que, exatamente por seguirem a ótica da eugenia positiva e do “fascinante fascismo”, seus trabalhos, especialmente o filme *Olympia*, permitem que ela construa esse discurso em busca de reabilitação – já que grande parte da sociedade parte de sua própria historicidade para compreender conceitos como o de beleza. Susan Sontag define muito bem essa questão, em entrevista concedida a Bonnie Marranca e Gautam Dasgupta, ao dizer que

Parece-me muito fácil afirmar que o trabalho de Riefenstahl é belo. A questão é: qual tipo de beleza? A serviço de quais ideias, quais formas de consciência, quais emoções? Não apenas ideias, mas emoções – alegria, medo, o que quer que seja – têm uma história. Existem emoções fascistas, um impulso estético fascista.⁷⁹

⁷⁸ EAGLETON, Terry. Ideologia. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 12.

⁷⁹ Tradução nossa do original em inglês: “It seem to me all too easy to say that Riefenstahl’s work is beautiful. The question is: What kind of beauty? In the service of what ideas, what forms of consciousness, what emotions?”

A partir deste apontamento de Sontag, faz-se necessário enfatizar que o conceito de beleza não possui caráter universal, mas sim polissêmico: apresentando-se como um mito, a “beleza” atravessa a história da humanidade em diferentes contextos e culturas, sendo construída de formas diversas. De Aristóteles a Friedrich Hegel, de Benedetto Croce à era de cirurgias plásticas e harmonização facial – o homem sempre esteve em constante reflexão acerca do belo. Quando Leni fala em beleza, é necessário, pois, que consideremos a historicidade deste conceito no contexto específico em que ele se insere. Além disto, precisamos analisar este conceito, conforme metodologia de Reinhart Koselleck, não puramente a partir da história da língua alemã, mas considerando seus dados da história social – já que “toda semântica se relaciona a conteúdos que ultrapassam a dimensão linguística”⁸⁰.

No contexto do Terceiro Reich, especificamente, isto é importante porque o nazismo se valia de uma nova, e própria, linguagem – mobilizando palavras já existentes em contextos diferentes de seu significado original –, criando uma espécie de “Novafala”⁸¹ orwelliana. O filólogo Victor Klemperer debruçou-se sobre esse aspecto em seu *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*, publicado pela primeira vez em 1947. No livro, o alemão demonstra como a linguagem é uma importante expressão de uma época⁸², e como essa expressão aparece no Terceiro Reich. Em suma, para Klemperer:

Poucas palavras foram cunhadas pelo Terceiro Reich, talvez nenhuma. A linguagem nazista usa empréstimos do estrangeiro e absorve muito do alemão pré-hitlerista. Mas altera o sentido das palavras e a frequência de seu uso. Transforma palavras que pertenciam a uma pessoa ou a um pequeno grupo em propriedade de todos, requisita para o partido o que antes era propriedade comum e, dessa forma, envenena palavras e formas sintáticas.⁸³

Isto posto, faz-se importante ressaltar que não temos a intenção, aqui, de fazer uma história do conceito de belo. O que este primeiro capítulo propõe é demonstrar qual era a concepção de beleza no discurso eugenista e na linguagem nazista – contexto em que Leni

Not only ideas but emotions – joy, fear, whatever – have a history. There is such a thing as fascist emotions, a fascist aesthetic impulse. SONTAG, Susan. *Art and Consciousness*. [Entrevista concedida a] Bonnie Marranca e Gautam Dasgupta. *A Journal of Performance and Art*, Vol. 27, No. 2, mai/2005, p. 6.

⁸⁰ KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. IN: *Estudos Históricos: Teoria e História*. v.5, n.10, 1992, p. 103.

⁸¹ No romance *1984* (1949) de George Orwell, a “Novafala” é o idioma oficial da distópica Oceânia – substituído pelo inglês (ou ‘velhafala’). Na explicação de Orwell, “o objetivo da Novafala não era somente fornecer um meio de expressão compatível com a visão de mundo e os hábitos mentais dos adeptos do Socing, mas também inviabilizar todas as outras formas de pensamento”. ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 348.

⁸² KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 52.

⁸³ KLEMPERER, 2009, p.59.

estava inserida no momento em que se consolidava como diretora – e que ela projeta, posteriormente, para seu futuro.

Evidentemente, o conceito de beleza é intrínseco tanto aos estudos de eugenia quanto à ideologia nazista. Não por coincidência, foi no auge do movimento eugênico que os concursos de beleza se destacaram – tornando-se populares os concursos para definir “os melhores bebês” (*better babies*) e as famílias “mais aptas” (*fitter families*). Na Alemanha, houve até mesmo um livro publicado pelos eugenistas Hans F.K. Günther e Eugen Fischer, intitulado *Deutsche Köpfe nordischer Rasse* (“Cabeças alemãs de raça nórdica”), com 50 fotografias de adultos e crianças (figura 17) que venceram tais premiações, adequando-se ao que os autores compreendem como “beleza racial” (*Rassenschönheit*)⁸⁴. Günther e Fischer não especificam o contexto e condições específicas da premiação de cada imagem, há apenas a menção de que foram premiadas. Mas nos dois prefácios que antecedem às fotografias, cada um escrito por um autor, eles dissertam várias páginas sobre um ideal de beleza racial, falando sobre formatos de cabeça “nórdicas” e “não-nórdicas” sem o menor fundamento científico para tal.

Figura 17 - Premiações eugênicas



Fonte: *Deutsche Köpfe nordischer Rasse*, Eugen Fischer; Hans F.K. Günther, 1927⁸⁵

Naturalmente que, se tratando de um ideal eugênico, o conceito de beleza estava, também, intimamente ligado a uma noção de “limpeza”, pelo caráter de “higiene” da eugenia,

⁸⁴ FISCHER, Eugen; GÜNTHER, Hans F. K. *Deutsche Köpfe nordischer Rasse*. München: J.F. Lehmann Verlag, 1927, p.3.

⁸⁵ FISCHER; GÜNTHER, 1927, p.58.

já abordado no início deste capítulo. Um bom exemplo disso é a repartição *Schönheit der Arbeit* (“Beleza do Trabalho”), criada em 1934, que visava organizar e “embelezar”, através da limpeza, o ambiente de trabalho. De acordo com Peter Cohen, o objetivo era “libertar” o proletariado e exterminar a luta de classes, já que:

"Se a luta de classes morrer, ao menos o trabalho e a criatividade devem perder o estigma da sujeira". Se o proletário for ensinado como se limpar, ele é elevado ao nível da burguesia, e então ele entenderá que não tem pelo o que lutar. O despertar estético dos trabalhadores iria não apenas libertá-los da sua classe, mas libertar a sociedade dos conflitos da luta de classes. Uma sociedade a qual o povo, saudável e bonito, lutaria por objetivos comuns⁸⁶.

Esse caráter higienista do ideal de beleza nazista é algo recorrente nos trabalhos de Riefenstahl. Dos quatro filmes que fez para o Partido, três incluem cenas de pessoas se limpando. A primeira cena aparece no início de *Triunfo da Vontade*, e mostra soldados se limpando (figura 18), mesmo sendo um filme em que o cerne seja um Congresso do Partido Nazista. A segunda, também focando os soldados alemães (figura 19), está no início do curta *Dia da Liberdade* (1935). Por fim, na segunda parte de *Olympia*, novamente Leni desvia a atenção do foco principal do filme – neste caso, os jogos olímpicos – para filmar várias cenas de atletas tomando banho (figura 20). Além disso, quase quarenta anos depois, ao fotografar os Nubas, este aspecto reaparece quando Leni se demonstra impressionada com a “limpeza extrema” (*grosse Sauberkeit*)⁸⁷ destes povos. Contudo, como Leni não se preocupou em fotografar o cotidiano dos Nubas, mas sobretudo rituais específicos, ao menos no livro em que trabalhamos não há registros deste processo.

⁸⁶ COHEN, 1989.

⁸⁷ RIEFENSTAHL, Leni. *Die Nuba von Kau: fotos, text und layout von Leni Riefenstahl*. München: List, 1977, p.212.

Figura 18 - Soldados se limpando em Triunfo da vontade



Fonte: Triunfo da Vontade, Leni Riefenstahl, 1935

Figura 19 - Soldados se limpando em Dia da Liberdade



Fonte: Dia da Liberdade, Leni Riefenstahl, 1935

Figura 20 - Atletas se limpando em Olympia parte II



Fonte: Olympia parte II – Festa da beleza, Leni Riefenstahl, 1938

Esses paralelos são necessários para que possamos ter em mente que Leni Riefenstahl não era uma cineasta qualquer que produzia filmes na Alemanha nazista. Ela era uma cineasta que respondia diretamente a Adolf Hitler, e produzia filmes encomendados e financiados pelo Partido. Nesse sentido, seus filmes não são, de forma alguma, “apolíticos”, como ela tentou definir. Ao contrário, eles se inserem num contexto de propaganda de massas e expressam ideais que estavam em perfeita consonância com os do Partido.

A própria linguagem das obras de Riefenstahl, como veremos a seguir, trai suas intenções no pós-guerra, de se distanciar da imagem nazista, servindo-nos de fonte para que possamos compreender como se dava, na prática, o discurso eugenista – especialmente pela ótica positiva – no Terceiro Reich. Concordamos com Victor Klemperer, que afirma que a linguagem “sempre revela o que uma pessoa tem dentro de si e deseja encobrir, de si ou dos outros, ou que conserva inconscientemente”⁸⁸.

Não obstante, o que se observa é que, no pós-guerra, o conceito de beleza continuou com um papel central na vida e nos trabalhos de Leni – muito por conta do aspecto cambiante que possui, como já abordamos, e acabar sendo interpretado pela sociedade do pós-guerra como algo “positivo”, sem muitas reflexões. Isto fica claro quando notamos que na narrativa de Riefenstahl no pós-guerra, ela não se preocupa em definir muito bem o que considera beleza. O argumento é sempre de que ela ama o belo, sem que haja explicações para além disso.

A cineasta chega, até mesmo, a afirmar que “nasceu assim”, que beleza é algo que preza desde jovem. Em entrevista concedida à jornalista Sandra Maischberger já ao fim de sua vida, em 2002, ao ser perguntada qual o elemento em comum entre seu primeiro trabalho como diretora, em *A luz azul* (1932), e em seu último, *Impressionen unter Wasser* (“Impressões submarinas”, 2002), ela afirma que é a estética. Para ela, o mais importante é criar algo que as pessoas digam “isso é lindo!”. Ela ainda reforça que este “olhar para o belo” é, de alguma forma, algo “inato”. Pois

Quando criança isso já me interessava. Eu colecionava flores. E cores vivas me fascinavam quando criança. Então eu desenhei. E tive aulas de pintura, frequentei a academia [de artes], desenhava e pintava. Impulsos ópticos me preenchiam. Tenho inclinações para ser uma esteta. Então, por motivos estéticos, nunca me interessei em fotografar coisas feias⁸⁹.

⁸⁸ KLEMPERER, 2009, p.52.

⁸⁹ Tradução nossa do original em alemão: „Irgendwie alles wohl angeboren. Schon als Kind hat mich das so interessiert. I habe gesammelt in Alben schöne Blumenblüten. Als Kind möchte ich sagen, haben mich bunte Farben sehr fasziniert. Dann habe ich gezeichnet und auch die Malschule besucht, die Akademie besucht. Und

Evidente que para Leni estética é sinônimo de beleza, contrariando discussões complexas do ponto de vista filosófico e artístico. E, no mesmo ano, em entrevista ao jornalista André Müller pelo jornal *Die Weltwoche*, ela deixa ainda mais claro essa posição. A partir de uma afirmação de Müller, que diz que artistas não devem simplesmente fechar os olhos para “o mal” (*Bösen*), Leni afirma categoricamente que só é atraída pelo belo e que, portanto, se mergulha e vê latas espalhadas no fundo do mar, “nem penso em fotografar, porque acho isso horrível. Eu tiro as latas. O que não gosto de ver, também não quero produzir”⁹⁰. Assim seguia a lógica da cineasta de silenciar ou apagar o que não lhe agradava: no oceano, as latas; no Terceiro Reich, os corpos “não-saudáveis”; nos Nubas, os nativos que não se enquadrassem em sua visão eurocêntrica e primitivista da África. Leni, deste modo, moldava sua arte não a partir do mundo que via, mas a partir do mundo que gostaria de ver.

É neste contexto que se insere a obra *Tiefeland*, lançada por Riefenstahl em 1954. Filmado entre 1940 e 1944 – no auge da Segunda Guerra Mundial –, o filme é um romance completamente alheio ao caos político e social que a Alemanha, e o mundo, viviam na época. O interessante é que é exatamente por não ser um “filme de guerra” que Leni afirmava ter se interessado em produzi-lo. Em sua autobiografia, ela afirma que resolveu retomar o projeto do filme, que havia se iniciado em 1934 mas foi interrompido por problemas de saúde da cineasta, pois o tema não tinha relação com política e guerra e que, de qualquer forma, parecia melhor “filmar *Tiefeland*, do que fazer um filme de propaganda ou de guerra”⁹¹.

O filme, no entanto, encontrou diversos problemas de gravação em função da guerra, sendo, por fim, confiscado pela França, em 1945. O material somente foi devolvido para Leni Riefenstahl na década de 1950, sendo lançado em 1954. Mas ao contrário do que a cineasta afirmava, o filme possuía, sim, conteúdo político e referências – subliminares – à guerra. Este segundo ponto, abordaremos com detalhes no capítulo dois. Por ora, focaremos no aspecto mais facilmente reconhecível da obra: o foco no “belo”.

gezeichnet und gemalt. Sodass mich das Optische erfüllt. Da habe ich aber die Neigung, dass ich ein Ästhet bin und vom Ästhetischen aus nicht interessiert bin, um hässliche Dinge zu fotografieren“. RIEFENSTAHL IN: PANITZ, Hans-Jürgen. Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl. Alemanha, colorido, 2002, 59 min.

⁹⁰ Tradução nossa do original em alemão: „Wenn ich tauche, und ich sehe unter Wasser, da liegen Blechdosen herum, denke ich gar nicht daran, die zu fotografieren, weil ich das scheußlich finde. Ich nehme die Dosen weg. Was ich nicht sehen mag, das will ich auch nicht gestalten“. RIEFENSTAHL, Leni. Man will, dass ich mich schuldig fühle – man will, dass ich tot bin. [Entrevista concedida a] André Müller. *Die Weltwoche*, Pöcking, 15 ago. 2002.

⁹¹ Tradução nossa do original em alemão: In jedem Fall aber schien es mir besser, «Tiefeland» zu verfilmen, als einen Propaganda- oder Kriegsfilm machen zu müssen. RIEFENSTAHL, 1987, p.354.

Baseado na ópera homônima de Eugen d'Albert, de 1903, a base do roteiro é a história de Martha, uma dançarina que se torna o foco de olhares e paixões de dois homens completamente distintos: o bondoso pastor Pedro e o temível e mesquinho Don Sebastian. No entanto, na adaptação para filme, a história sofreu diversas alterações, buscando explorar não somente a questão amorosa, central para a ópera, mas incluindo conflitos sociais, principalmente ao estabelecer relações de poder entre o aristocrata Don Sebastian e os camponeses do vilarejo. Isso acaba tornando o roteiro um tanto quanto confuso, já que a única narrativa, de fato, explorada é a romântica, envolvendo Martha, Pedro e Don Sebastian. As outras sub-tramas são tão pouco trabalhadas que podem dar ao público sensação de que não são relevantes para a história.

Fazer uma síntese da obra pode ser um trabalho um tanto quanto complexo, já que a trama apresenta diversas camadas e traz narrativas diversas de várias perspectivas. Dada esta complexidade, abordaremos *Tiefland* neste trabalho a partir de um enfoque um tanto quanto audacioso – ao invés de partir dos acontecimentos do filme por sua ordem cronológica, partiremos de seus três protagonistas, seguindo a seguinte lógica: Martha, neste primeiro capítulo, para compreendermos na obra o conceito de beleza; Pedro, no segundo capítulo, para o conceito de força; e Don Sebastian, no terceiro capítulo, para o conceito de saúde. No último capítulo, também veremos as implicações jurídicas que o filme trouxe para Riefenstahl no pós-guerra, por ter utilizado pessoas Romani retiradas de campos de concentração para atuarem como figurantes no filme.

Partindo, primeiramente, da perspectiva da personagem Martha, interpretada por Leni Riefenstahl, o conceito de beleza é o que guia os acontecimentos do filme. Ela é apresentada como uma linda dançarina Romani (figura 21) – o que, vale pontuar, se estabelece como uma modificação de Riefenstahl, já que na ópera a personagem não pertence a esta etnia – que se apresenta em bares de um vilarejo na Espanha. Em uma dessas apresentações, dois homens caem nos encantos da dançarina – o pastor Pedro e o aristocrata Don Sebastian. Este segundo, o grande vilão da trama, acaba por sequestrar Martha, levando-a para viver com ele em seu palácio. Presa, Martha tenta persuadir Sebastian a tratar os camponeses com mais generosidade, mas seus esforços são em vão.

Figura 21 - Martha em *Tiefland*



Fonte: Tiefland, Leni Riefenstahl, 1954

Vendo que o marquês é um ser impiedoso, ela foge, e acaba sendo resgatada por Pedro. Contudo, uma vez que Don Sebastian a toma em seus braços novamente, Martha descobre que ele terá que se casar com uma outra mulher e, para que eles possam continuar amantes secretamente, ela será obrigada a se casar com um pobre camponês que viva sob os domínios do aristocrata. O camponês é ninguém menos que Pedro, de quem ela se ressentia num primeiro momento, mas por quem se apaixonou, posteriormente, ao descobrir que ele, de fato, a amava. Esta narrativa leva a trama ao grande final, onde, em um duelo pelo amor de Martha, Don Sebastian é morto por Pedro que, junto da protagonista, segue, feliz, para as montanhas.

Assim, o conceito de beleza no filme opera em duas dimensões: a primeira, centrada em Martha, e a segunda, na dualidade estabelecida entre a vida nas montanhas e a vida na terra baixa (literalmente, *Tiefland*). Considerando este primeiro aspecto, observamos que a beleza de Martha é a grande força que guia o filme. No decorrer da história, a personagem apresenta-se também como bondosa e generosa, mas não são estes os seus maiores atrativos. O que faz com que os dois outros personagens se apaixonem e, posteriormente, lutem até a morte por ela é única e exclusivamente a sua beleza. Na primeira cena em que aparece, Martha é vista no centro de um bar, rodeada por homens, todos absortos pela sua beleza e graciosidade ao dançar – um deles chegando, até mesmo, a agarrá-la à força (figura 22). O que é interessante observar, é que

a própria Leni interpreta a dançarina. Personificando, ela própria, os ideais de beleza os quais defendia.

Figura 22 - A dança de Martha



Fonte: Tiefland, Leni Riefenstahl, 1954

É nesta cena que Pedro, assistindo-a da janela, e Don Sebastian, de dentro do bar, apaixonam-se, sem sequer terem trocado uma ou duas palavras com a dançarina. Em outra cena, ainda, Don Sebastian chega a brindar à beleza da jovem (figura 23). Deste modo, a personagem, que também não é explorada pelo roteiro, não oferece ao público muito mais do que isso: sua beleza. Don Sebastian, por outro lado, transmite uma sensação ambígua: enquanto causa repulsa por suas atitudes, é, ao mesmo tempo, representado de forma sedutora – tanto que possui um poder quase místico sobre Martha.

Figura 23 - Brinde de Don Sebastian à beleza de Martha



Fonte: *Tiefland*, Leni Riefenstahl, 1954

Já o segundo aspecto, a dualidade entre a vida nas montanhas e a vida nas Terras baixas, não é invenção de Leni, mas algo que já era amplamente explorado pelos filmes de montanha – gênero o qual a cineasta atuou em vários títulos –, inclusive no renomado *A luz azul* (1932) seu primeiro trabalho como diretora. Trataremos desta obra mais adiante mas, por ora, é necessário destacar este gênero para que possamos compreender o dualismo citado anteriormente.

Descoberto por Arnold Fanck, este gênero “exclusivamente alemão”⁹², popularizou-se no país na década de 1920. De acordo com Siegfried Krakauer, estes filmes destacaram-se pela captura de imagens extraordinárias da natureza, em grande contraste com os filmes alemães da época, que geralmente só utilizavam cenários montados dentro de estúdios. Ainda segundo o sociólogo, a mensagem que Fanck tentava popularizar remontava a uma época “muito antes da Primeira Guerra Mundial”, em que grupos de estudantes de Munique iam para os Alpes bávaros, onde escalavam montanhas para

fumar seus cachimbos do pico e olhar com infinito orgulho para o que chamavam de “vale dos porcos” – aquelas multidões plebeias que nunca fizeram qualquer esforço para elevar-se à alturas grandiosas. Longe de serem apenas esportistas ou amantes impetuosos de majestosos panoramas, esses alpinistas eram devotos realizando os ritos de um culto. Sua atitude resultava de uma espécie de idealismo heroico que, através da cegueira com relação aos ideais mais substanciais, manifestava-se através de explorações turísticas⁹³.

Assim, as montanhas estabelecem-se como uma metáfora para algo sagrado: um local mais perto de Deus e, portanto, distante dos pecados e horrores da planície. Em *Tiefland*, isso não se apresenta apenas de forma imagética, mas chega a ser verbalizado – “A terra baixa é

⁹² KRAKAUER, 1988, p.133.

⁹³ KRAKAUER, 1988, p.134.

ruim”⁹⁴, diz, em dado momento, o personagem Nando a Pedro. Em outra cena, ele continua a alertar o pastor: “Pedro, você não conhece a terra baixa. Lá, as pessoas são diferentes. Não são boas”⁹⁵. Naturalmente que Don Sebastian, o grande vilão, advém da terra baixa.

A dualidade entre a montanha e a planície estabelece-se, assim, em binarismos: o sagrado contra o profano; o belo contra o feio; o corrupto contra o honesto. Não por acaso, quando o bem, na figura de Pedro, vence o mal, na figura de Don Sebastian, é para as montanhas que o casal Pedro e Martha rumam (figura 24). Nas próprias palavras de Riefenstahl, em sua autobiografia de 1987, “o mundo das montanhas com o pastor Pedro, encarna o bom, as terras baixas com Don Sebastian, o mau”⁹⁶.

Figura 24 - Martha e Pedro nas montanhas



Fonte: *Tiefland*, Leni Riefenstahl, 1954⁹⁷

É importante pontuar que este simbolismo das montanhas é o mesmo visto em *A luz azul*, onde a beleza também possui centralidade. Dirigido e estrelado por Leni Riefenstahl, o filme retrata um vilarejo onde, nas noites de lua cheia, uma luz azul emana do Monte Cristallo. Diversos homens, enfeitiçados pela luz, tentam escalar o monte, mas todos despencam rumo à

⁹⁴ Tradução do original em alemão: „*Das Tiefland ist schlecht*“. RIEFENSTAHL, 1954.

⁹⁵ Tradução do original em alemão: „*Pedro, du kennst das Tiefland nicht. Dort sind die Menschen anderes. Nicht gut*“. RIEFENSTAHL, 1954.

⁹⁶ Tradução do original em alemão: „*Die Bergwelt mit dem Hirten Pedro verkörpert das Gute, das Tiefland mit Don Sebastian das Böse*“. RIEFENSTAHL, 1987, p.216-217.

⁹⁷ Disponível em: < <https://larrybenjamin-65339.medium.com/leni-riefenstahl-and-tiefland-c850d336db52>>

morte. A única pessoa capaz de escalar o monte com sucesso, é Junta, interpretada por Riefenstahl, que é vista, por este motivo, como uma bruxa. Ela se apaixona por um jovem que a segue, escondido, em uma de suas escaladas; e neste momento, revela-se ao público que a fonte da luz são ricos cristais, que o jovem, junto com alguns homens do vilarejo, tomam para si como um tesouro. Isso causa o fim trágico de Junta – que, ao desconhecer que os cristais haviam sido retirados do monte, tenta escalá-lo, mas, no escuro, cai num precipício. Segundo Eric Rentscheler, o filme remonta ao romantismo alemão, com cenas que se estabelecem quase como citações (figura 25), por exemplo, ao pintor alemão romântico Caspar David Friedrich (figura 26).

Figura 25 - Cena de A luz azul



Fonte: A luz azul, Leni Riefenstahl, 1932

Figura 26 - "Caminhante sobre o mar de névoa"



Fonte: Caspar David Friedrich, 1818⁹⁸

Ainda, para Krakauer, a beleza das montanhas que dá ênfase “às majestosas arrumações das nuvens”, relaciona-se com as cenas iniciais de *Triunfo da Vontade* (figura 10) que, ao mostrar “massas de nuvens semelhantes cercarem o avião de Hitler em seu voo para Nuremberg, revela a total fusão do culto à montanha com o culto a Hitler”⁹⁹.

Se nos filmes *Tiefland* (1954) e *A luz azul* (1932), a beleza das paisagens naturais e dos humanos constitui-se como parte da história narrada, no livro *Die Nuba von Kau* (1976), ela foi a força motora responsável por atrair Leni até à África. Em sua autobiografia, ela afirma que seu primeiro interesse pelo continente africano surgiu ao ler o livro *As verdes colinas de África* (1935), de Ernest Hemingway. Em 1956, então, começou sua jornada pela África, narrada por ela no mesmo tom de aventura dos filmes de *Indiana Jones*: a protagonista colonizadora sobrevivendo com bravura aos percalços e perigos de uma “terra selvagem”.

Aqui, se daria o encontro de Leni com os Nubas, povos nativos de, aproximadamente, 80 comunidades na região montanhosa Nuba – no estado de Cordofão do Sul no Sudão. No

⁹⁸ Figuras 25 e 26 disponíveis em: RENTSCHELER, Eric. *Fatal Attractions: Leni Riefenstahl's "The Blue Light"*. Cambridge: The MIT Press, October, Vol. 48 (Spring, 1989), p.52-53.

⁹⁹ KRAKAUER, 1988, p. 300.

documentário de Ray Müller, Leni afirma que seu fascínio por estes povos começou por uma foto (figura 27):

Uma simples foto que vi em uma edição antiga da revista *Stern*, quando eu estava no hospital em Nairóbi, após um acidente de carro. Essa foto, que eu sempre mantenho em minha mesa enquanto trabalho com os Nubas, mudou a minha vida. Ela mostra dois lutadores Nubas, exatamente o que eu precisava para meu filme *Die schwarze Fracht* (“Carga negra”). Eu precisava de homens assim, mas no Quênia e Tanzânia eu não encontrei nenhum – Os Masai eram magros e graciosos, mas atletas negros do tipo que eu precisava, eu não havia encontrado. Então comecei a procurar por eles.¹⁰⁰

Figura 27 - Foto de Leni dos Nubas



Fonte: *A deusa imperfeita*, Ray Müller, 1993

A primeira questão a se levantar é que, embora neste momento, no início da década de 1990, ela tenha afirmado que o que a levou até os Nubas foi essa fotografia, posteriormente, em 1997, em entrevista ao jornal alemão *Der Spiegel*, ao ser confrontada sobre se há uma idealização nazista de uma raça superior nos belos e fortes corpos em *Olympia* e nas fotografias dos Nubas, ela responde:

Não. Sobre o tema de *Olympia*, por uma razão histórica clara, comecei com a antiga estátua de Myron do lançador de disco. Na verdade, ele idealiza um corpo masculino bem construído. (...) E quanto aos Nuba: eles são assim. Eu nem sabia disso antes da viagem para a África. Claro, você também pode apreciar o Nuba de uma forma que sua beleza não seja mostrada com vantagem. Mas não sou capaz de fazer isso.¹⁰¹

¹⁰⁰ RIEFENSTAHL IN: MÜLLER, 1993.

¹⁰¹ Tradução nossa do original em alemão: „Nein. Beim Thema Olympia bin ich, aus klarem historischen Grund, ausgegangen von der antiken Myron-Statue des Diskuswerfers. Die idealisiert in der Tat einen gutgebauten Männerkörper (...) Und was die Nuba betrifft: Die sehen ebenso aus. Ich hab" das vor der Afrika-Reise gar nicht

Embora ela se contradiga, a beleza aparece nas duas narrativas. Seja para justificar a sua ida até os Nubas, seja para justificar o porquê os representou de tal maneira. De toda forma, é precisamente essa representação da beleza Nuba como uma “vantagem natural” – que invariavelmente incorre em uma *Körperkultur* –, que Susan Sontag descreveu como estética fascista.

Importante ressaltar que ao escrever o ensaio *Fascinante Fascismo*, Sontag fazia uma resenha ao primeiro trabalho de Riefenstahl com os Nubas, lançado em 1973 sob o título *Die Nuba* (“Os Nubas”). O livro que analisamos aqui, no entanto, é seu segundo trabalho sobre esses povos, lançado com título *Die Nuba von Kau* (“Os Nubas de Kau”) em 1976¹⁰². Apropriamo-nos da análise de Sontag também para esse segundo livro, todavia, por compreendermos que a estética presente em ambos é similar – mas faremos as análises de textos e de fotografias, específica e exclusivamente, da segunda obra.

Por conseguinte, o primeiro elemento que gostaríamos de ressaltar trata-se da forma por meio da qual Leni, europeia, olha para os Nubas, africanos – para tanto, utilizaremos a teoria de outremização. Surgida em meio às discussões pós-coloniais, entre as décadas de 1950 e 1970, esta teoria refere-se às formas de diferenciação entre colonizado e colonizador, a partir de um “processo pelo qual o discurso imperial cria seus ‘outros’”. O outro, “é o excluído ou sujeito dominado criado pelo discurso de poder. A outremização descreve os vários modos pelos quais o discurso colonial produz seus sujeitos”¹⁰³. Em *Die Nuba von Kau*, esta dualidade é construída a partir, principalmente, de duas dimensões. A primeira, é criada a partir do caráter “exótico” que Riefenstahl atribui aos nativos: em determinado momento do livro, ela chega a afirmar que os nativos eram como “pessoas de outro planeta”¹⁰⁴.

Este aspecto, conseqüentemente, faz com que os povos fotografados por Leni não sejam vistos como sujeitos, mas meros objetos. Isto fica evidente ao notarmos, nas páginas em que a cineasta descreve suas experiências no continente africano, que sequer os nomes dos indivíduos que ela fotografou possuem relevância. Ela se refere a eles de forma colonizadora, muitas vezes com termos imperialistas condescendentes como “meus Nubas”, ou até com a generalização

gewusst. Man könnte die Nuba natürlich auch so aufnehmen, dass ihre Schönheit nicht zur Geltung kommt. Aber dazu bin ich gar nicht in der Lage.“ RIEFENSTAHL, Leni. *Realität interessiert mich nicht*. [Entrevista concedida a] Mathias Schreiber e Susanne Weingarten. *Der Spiegel*, Hamburg, 18 ago. 1997, p.205.

¹⁰² Utilizamos neste trabalho a segunda edição desta obra, publicada em 1977.

¹⁰³ ASHCROFT, B citado por ALVES, Elis Regina Fernandes; BONNICI, Thomas. Estratégias de outremização em *The Narrative of Jacobus Coetzee*. *Acta Scientiarum* (UEM), Maringá PR, v. 27, n.1, p. 8, 2005.

¹⁰⁴ Tradução do original em alemão: „Menschen wie von einem anderen Stern“. RIEFENSTAHL, Leni. *Die Nuba von Kau: fotos, text und layout von Leni Riefenstahl*. München: List, 1977, p.6.

“negros”, mas raramente de forma individualizada – poucos nomes são citados em *Die Nuba von Kau*, e em sua autobiografia, há um capítulo de título *My black friends* (“Meus amigos negros”) para se referir à sua relação com algumas pessoas Nubas.

No início do livro, ao se referir à sua segunda visita aos Nubas, ela se diz decepcionada ao não reconhecer os “seus” Nubas pois, em suas palavras,

A expressão em seus rostos não era mais feliz, seus corpos estavam cobertos por farrapos feios e remendados. As joias de pérolas com as quais se enfeitavam haviam desaparecido. O mundo se quebrou para mim. Tentei esconder minha decepção – eles não deveriam ver o quanto vê-los me doía.¹⁰⁵

Em sua autobiografia, ao dizer o porquê apenas fotografou os nativos que andavam nus, ela eleva este caráter ao extremo ao dizer que ela e sua equipe encontraram “algumas famílias em Dilling e nos vales laterais, mas em suas roupas – geralmente camisas e shorts de ginástica – não pareciam diferentes dos negros das grandes cidades. Ficamos muito desapontados”.¹⁰⁶ Isto é, vestidos como os negros “comuns” das “grandes cidades”, eles não se encaixavam nestes “Outros”, “exóticos” e objetificados por Riefenstahl.

A segunda dimensão, relaciona-se com essa forma paternalista pela qual Riefenstahl se refere aos Nubas. Descrita por Thomas Bonnici e Elis Fernandes como um discurso “sedutor e amigo”, esse caráter estabelece-se como um uso “do poder do discurso”, com fim de convencer os colonizados de algo. Segundo os autores,

Tal estratégia foi bastante utilizada pelo desbravador espanhol Cabeza de Vaca, quando passou no Brasil em busca do Rio Iguaçu. Ingênuos e de boa índole, os índios eram convencidos a ajudar o invasor. Também a concessão de presentes aos indígenas facilmente os convencia a tratar como amigos os exploradores¹⁰⁷.

Este aspecto é facilmente notável quando verificamos, pela narrativa de Leni, que nem todos os Nubas eram simpáticos à presença dela e de seu companheiro Horst Kettner. Em determinado trecho, ela conta que em Fungor, um homem bateu na câmera de Kettner e lhe deu um tapa no rosto. Já os Nubas dos quais Leni conseguiu ganhar a confiança, a estratégia também seguiu essa lógica da “amizade”, e presentes foram concedidos aos nativos. Em certo momento, ela descreve que levou um saco de pérolas para dar de presente a algumas moças em troca de fotografias. A outremização, aqui, torna-se clara quando, ao descrever que essa situação saiu

¹⁰⁵ RIEFENSTAHL, 1977, p.7.

¹⁰⁶ Tradução nossa da versão em inglês: “We had encountered a few Nubas families in Dilling and in the side valleys but in their clothing - usually shirts and gym shorts - they looked no different from the blacks in the big cities. We were very disappointed.” RIEFENSTAHL, 1992, p.467, grifo nosso.

¹⁰⁷ ALVES; BONNICI, 2005, p. 10.

de seu controle, quando as mulheres Nubas agarraram sua bolsa em busca de mais pérolas, Leni, então, as compara a um “enxame de abelhas”. A metáfora torna evidente a perspectiva europeia que se coloca em posição de superioridade frente aos colonizados – vistos, até mesmo, de forma animalesca.

Nesta mesma perspectiva, Riefenstahl chega a afirmar que cometeu a estupidez (*Dummheit*) de presentear alguns Nubas com espelhos e fotos Polaroid já que, depois disso, todos exigiam esses presentes e, quando ela não tinha mais nada a lhes oferecer, eles ficavam “agressivos” e chegavam, até mesmo, a se recusar a serem fotografados. E continua, narrando que quando turistas passaram a procurar os “tímidos Nubas” para fotografá-los também, oferecendo-lhes até mesmo dinheiro para tal, seu trabalho foi arruinado. “Uma vez que se começa a pagar os nativos com dinheiro, é, para o fotógrafo, para sempre, o fim”.¹⁰⁸ Isso evidencia o caráter colonialista da expedição de Riefenstahl na África: dar presentes aos Nubas é permitido, pois a mantém numa posição de poder em que ela explora os nativos em troca de objetos que, para ela, possuem pouco valor. Já pagá-los com dinheiro é a ruína: oferece a eles autonomia, e os enxerga não como meros objetos de fotografia, mas sujeitos, que também merecem receber pelo dinheiro feito a partir de suas imagens.

O antropólogo estadunidense James C. Faris, que dedicou grande parte de sua vida a estudar os Nubas, critica este aspecto ao dizer que Leni explorou as comunidades africanas e enriqueceu com isso – ela mesma afirmava que “os Nubas construíram” sua casa de vidro em Munique¹⁰⁹ –, sem dar-lhes nenhum retorno financeiro com o que lucrou. É a partir destas propriedades exploratórias e estereotipadas das fotografias de Leni, que podemos atribuir a elas caráter primitivista.

A própria noção de “primitivo” já se estabelece como uma problemática, já que remonta à uma dualidade entre o “civilizado” e o “não-civilizado”. Para Rodrigo Cardoso, o primitivo seria “uma forma dos europeus se distinguirem na categoria de civilizados, a partir do encontro colonial”¹¹⁰. Assim, o primitivismo resgata um olhar imperialista e fetichizado do homem branco para os povos originários. Para Faris,

¹⁰⁸ Tradução do original em alemão: „Wenn man einmal bei Eingeborenen mit Geld anfängt, ist es für einen Fotografen für immer aus“. RIEFENSTAHL, 1977, p.16.

¹⁰⁹ RIEFENSTAHL citada por FARIS, James C. Photographic Encounters: Leni Riefenstahl IN: Africa, Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture, 1:1, 2007, p. 155-164.

¹¹⁰ CARDOSO, Rodrigo Octávio. A questão do primitivismo e a representação dos povos Indígenas em Antonio Candido. *Criação & Crítica*, n.26, jun.2020, p.59.

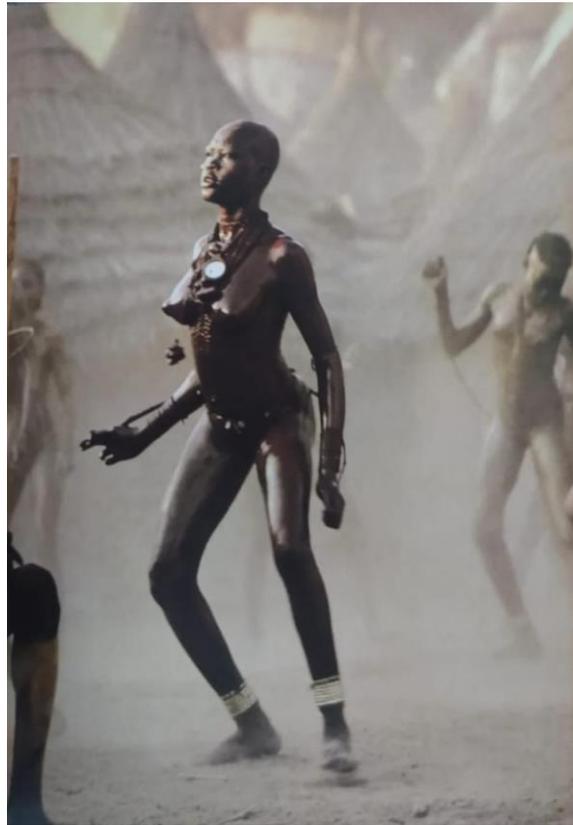
É o Ocidente que ainda define e exalta tal beleza ou tal miséria, como se os povos subjugados não pudessem ter consciência disso por si próprios, vivendo como vivem fora do tempo, espaço e consciência do Ocidente. Essas pessoas são alimento necessário, de alguma maneira distinta, para o consumo funcionalista ocidental. Na verdade, tais julgamentos são frequentemente de fenômenos não considerados apropriadamente bonitos ou empobrecidos nas tradições indígenas, mas como parte de um sistema de crenças grosseiramente violado pela separação de seus atributos para a apreciação ocidental. É como se nós (o Ocidente) devêssemos ser admirados e elogiados por tê-los apreciado, ou por ter sentido pena deles, ou por ter empatia por eles, ou por tê-los resgatado. Ficamos ansiosos se eles não forem ordenados ou preservados em nossos termos¹¹¹.

É por este prisma que o antropólogo critica a perspectiva de Susan Sontag ao analisar os trabalhos de Leni na África pela categoria de estética fascista. Para Faris, destacar essa obra como simples “estética fascista”, falha ao reconhecer o motivo pelo qual o Ocidente responde de forma tão positiva às fotografias. Concordamos com o norte-americano no ponto em que não devemos reduzir as fotos apenas a essa estética. Evidentemente, conforme já discutido, há também nas imagens do Nubas um caráter colonialista e primitivista.

No entanto, defendemos que há, também, um caráter fascista. Se as sociedades ocidentais respondem tão bem a essas fotos, é porque estão acostumadas a uma visão estereotipada dos nativos africanos, mas também porque se fascinam por uma estética fascista: o culto ao corpo, a visão heroica, o apagamento da dor em prol da beleza – tudo isso é, também, fetichizado pelo Ocidente. Um dos grandes motivos pelo qual Sontag enxerga semelhanças nas fotografias dos Nubas com os trabalhos de Leni produzidos sob o regime nazista, é o ideal de beleza partindo, principalmente, da *Körperkultur*: os corpos dos Nubas, sempre nus, são dispostos de forma semelhante aos de Olympia, sempre enfatizando suas formas e movimentos, embebidos em óleo e apresentados como se fossem esculturas (figura 28).

¹¹¹ Tradução nossa do original em inglês: “*It is the West that still defines and hails such beauty or such misery, as if subject peoples cannot be aware of it themselves, living, as they do outside the West’s time and space and consciousness. These people are necessary fodder in some distinct way, for Western functionalist consumption. Indeed, such judgments are often of phenomena not appropriately considered beautiful or impoverished in indigenous traditions, but as part of a belief system grossly violated by the severance of its attributes for Western appreciation. It is as if we (the West) are to be admired and lauded for having appreciated them, or for having felt sorry for them, or for empathizing with them, or for having rescued them. We become anxious if they are not ordered or preserved on our terms. We will not leave them alone, not take their own positions at face value. Their histories become myths; their totalities are severed for our reductions. In short, their subjecthood is reinforced and reproduced; and their abjection is assumed to be natural, timeless, and outside discourse. Their agency is denied, and their views of photography and its potential threat are disbelieved*”. FARIS, 2007, p. 160.

Figura 28 - O culto ao corpo de Leni aos Nubas



Fonte: "Der Tanz", *Die Nuba von Kau*, Leni Riefenstahl, 1976

Leni chega a descrever como o “culto ao corpo” (*Körperkult*) é importante para os povos Nubas, descrevendo que “somente aqueles que são jovens, saudáveis e, em seus termos, têm um corpo bonito, podem andar nus”¹¹². É claro que, neste ponto, nos resta a dúvida se isso é, de fato, como os Nubas se enxergam e se relacionam, ou se esta é a forma como Leni os enxerga, baseando-se unicamente em sua própria perspectiva. Embora ela se proponha a fazer quase um retrato antropológico dos povoados, James C. Faris, a quem, inclusive, Leni cita, nos alerta para o fato de que ela comete diversos erros no que diz respeito às descrições das sociedades e culturas Nubas. Ele não informa quais são esses erros, mas afirma que ela chega a parafrasear seus livros de forma completamente equivocada e que para “corrigir seus erros factuais sobre a sociedade local, seria necessário um livro inteiro, já que eles são encontrados em praticamente todas as frases de seu breve texto”¹¹³.

Mais do que identificar os erros antropológicos de Leni, o que nos interessa nessas representações, de toda forma, é o quanto elas se assemelham aos ideais propostos pelo Partido

¹¹² Tradução nossa do original em alemão: „Nur wer jung, gesund und nach ihren Begriffen einen schönen Körper hat, darf nackt gehen“. RIEFENSTAHL, 1977, p.209.

¹¹³ Tradução nossa do original em inglês: “To correct her factual errors about local society would require an entire volume, for they are found in practically every sentence of her short text”. FARIS, 2007, p. 157.

nazista, os quais ela abraçou – ainda que tenha negado no pós-guerra – em seus documentários. É nesta lógica que a cineasta efetua um apagamento dos nativos que não se enquadravam nesse estereótipo e ideal primitivista que ela representa. Ela afirma, por exemplo, que, embora não existam leis que impeçam os idosos de se enfeitarem ou andarem nus, caso o façam, os outros Nubas riem deles, pois “quando o corpo deixa de parecer bonito, forte e saudável, também é inútil enfeitá-lo”¹¹⁴ e o ideal de corpo Nuba é “um corpo bonito e saudável”.

Ainda que isso, de fato, corresponda ao ideal de beleza dos povos Nubas, diz muito mais sobre Riefenstahl do que sobre os nativos fotografados. Isto pois, ainda que os idosos e demais “doentes” não andem nus e enfeitados, eles, de certo, existem. Se existem, por qual motivo Leni, deliberadamente, os apaga de seus registros? A resposta, é claro, Leni já nos deu em sua autobiografia, como já citamos: para ela, eles não são “diferentes dos negros das grandes cidades”¹¹⁵.

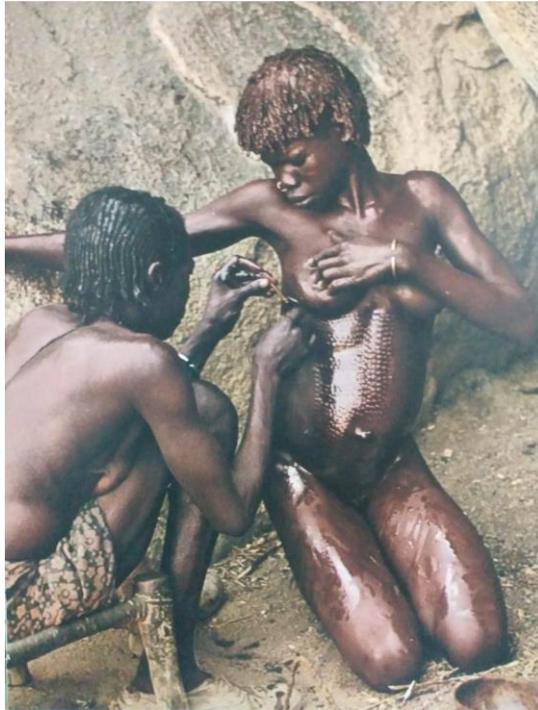
Se este ideal de corpo, por si só, já é relacionável ao que vemos em *Olympia*, Leni dá um passo adiante ao enaltecer, mais uma vez, o apagamento da dor em prol da beleza. Um dos rituais descritos por Leni no livro é o de tatuagens, destinado às mulheres Nubas. Segundo seus escritos, cada mulher deve suportar três tatuagens – que se constituem a partir de várias incisões circulares na pele (figura 29) –, a primeira dos 10 aos 11 anos, a segunda aproximadamente aos 15 anos e a terceira, descrita por Leni como a mais dolorosa, feita nas mãos após o período de amamentação. O que salta os olhos de Riefenstahl, no entanto, é que as mulheres passam por todo este doloroso processo, que como recompensa as eleva como “as mulheres mais desejáveis do vilarejo”, sem demonstrar dor – ainda que desmaiando “vez ou outra”¹¹⁶.

¹¹⁴ Tradução do original em alemão: „Es gibt keine Gesetze, die den Älteren verbieten würden, nackt zu gehen oder sich noch schmücken. Aber wenn man es tut, dann wird man ausgelacht. Ihr Ideal ist der gesunde und schöne Körper“. RIEFENSTAHL, 1977, p.219.

¹¹⁵ RIEFENSTAHL, 1992, p.467.

¹¹⁶ RIEFENSTAHL, 1977, p. 221.

Figura 29 - Tatagem em mulher Nuba



Fonte: "Tätowierung", *Die Nuba von Kau*, Leni Riefenstahl, 1976

Tudo isso, evidentemente, entra na categorização de Sontag de uma estética fascista. Riefenstahl, no entanto, discorda. Ela afirma que não “mudou” os Nubas, apenas os fotografou da forma em que eles se apresentam e que não entende o que pode vir a ser uma “estética fascista”: “Eu não tenho um conceito de fascismo” afirmou, “a não ser que seja a saudação de Hitler ou uma saudação fascista com a mão direita levantada, eu não consigo imaginar nada mais”¹¹⁷.

Esta narrativa de Leni que “só fotografou o que viu” é importante para que possamos pensar, também, nos filmes que ela produziu, especialmente os de gênero documentário. Em sua construção autobiográfica no pós-guerra, Leni agarrou-se à concepção senso comum de documentário, de que os filmes dessa categoria se apresentam como um relato intrinsecamente verídico do que foi filmado, partindo da lógica de que, enquanto os filmes de ficção apresentariam histórias fantasiosas, o documentário apenas filmaria “a história como ela é”.

A primeira questão a se levantar, é que a concepção de qualquer narrativa como a história pura e simples, “como ela é”, bem sabemos ser equivocada. Esse paradigma, levantado por Leopold von Ranke no século XIX, em torno da objetividade histórica (“*wie es eigentlich*

¹¹⁷ Müller, 1993.

gewesen ist”), já foi amplamente discutido e problematizado. Atualmente, é um dos pressupostos da historiografia de que o fazer histórico é subjetivo, de forma que o historiador não simplesmente reproduz o passado em sua forma “bruta” ou absoluta. A noção com a qual Hannah Arendt trabalha, parece-nos apropriada – o historiador seria, para a filósofa, um “pescador de pérolas”. Segundo Arendt, o historiador trabalha com fragmentos do passado como

um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los à superfície, esse pensar sonda as profundezas do passado — *mas não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para a renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização*, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas “sofrem uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos — como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho” e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*¹¹⁸.

Desta forma, o fazer historiográfico não se apresenta como uma leitura objetiva do passado, mas sim como narrativas criadas a partir desses fragmentos do passado que são atravessados, também, pelo presente e futuro – num sentido em que os diversos tempos históricos coexistem de maneira sobreposta.

Evidente que Leni Riefenstahl não era historiadora, tampouco se apresentava como tal. No entanto, compreendemos, como Peter Burke, que o cinegrafista possui um papel importante na sociedade no que concerne ao fazer historiográfico: ele fornece fragmentos de um tempo passado no que diz respeito às visões de mundo e aspectos culturais e políticos de outros tempos históricos. Burke, ao se referir ao livro *The camera as historian* (“A câmera como historiadora”, 1916), de W. W. C. Topley H. D Gower, L. Jast Stanley, afirma que dada a “importância da mão que segura a câmera e do olho e do cérebro que a direcionam”¹¹⁹, melhor do que a câmera como historiadora, seria os cinegrafistas como historiadores – no plural, compreendendo que o filme é fruto de um trabalho coletivo. Podemos, ainda, citar Bill Nichols, que entende que o “vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”¹²⁰.

¹¹⁸ ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008, p.148, grifo nosso.

¹¹⁹ BURKE, 2004, p.199-200.

¹²⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005, p.27.

Riefenstahl, ao filmar os congressos do Partido Nazista e um evento de tamanha dimensão como os Jogos Olímpicos, nos fornece elementos interessantes para que possamos analisar e, então, compreender o Terceiro Reich. O que nos é importante observar é, precisamente, esse aspecto “objetivo” da história a qual Leni afirmou, até o fim de sua vida, ter produzido. Em um dado momento em sua autobiografia, ela chega a falar com orgulho da produção de *Triunfo da Vontade* afirmando que descobriu, nela mesma, um “talento para filmes documentários”, e que experimentou os encantos de se produzir “eventos reais em um filme sem falsificá-los”¹²¹.

Ela omite, no entanto, que se valia de vários elementos ficcionalizantes em seus filmes, de forma que ainda que sob o gênero documentário, eles apresentem uma aura de ficção. Um bom exemplo disso é a abertura de *Olympia* em que, por longos minutos, vemos apenas filmagens da Acrópole de Atenas e de estátuas gregas – cena absolutamente dispensável para um filme que deveria mostrar os jogos de Berlim de 1936. Luiz Nazario ainda nos atenta para o fato de que as filmagens dos jogos foram muito bem planejadas por Riefenstahl. Segundo Nazario,

O estádio foi transformado num gigantesco estúdio cinematográfico. Ela escreveu, produziu e montou seu *Olympia* com recursos extraordinários: 23 operadores de câmera, trilhos para acompanhar em vôos e travellings os atletas em corridas e saltos, teleobjetivas gigantes, guias, 40 câmeras de diversos formatos (...). Contava com um crédito de 3 milhões de marcos concedidos por Goebbels. Segundo algumas fontes, até o dirigível Hindenburg e vários aviões foram mobilizados para as filmagens.¹²²

Não obstante, em entrevista aos jornalistas Mathias Schreiber e Susanne Weingarten, intitulada *Realität interessiert mich nicht* (“Realidade não me interessa”), para o jornal alemão *Der Spiegel*, em 1997, Leni ainda afirma que não teve “nada a ver” com o conteúdo de *Olympia*, já que ele

(...) não era, como *A luz azul*, um filme de ficção, mas simplesmente um documentário. Os cenários estavam lá, em Nuremberg como em Berlim. Eu não fui a arquiteta (*Gestalterin*) do objeto. Não acrescentei nada propagandístico nem manipulei nada, mas apenas deixei meus cinegrafistas filmarem o que vi, da melhor maneira possível”¹²³.

¹²¹ Tradução do original em alemão: „Ich entdeckte in mir eine gewisse Begabung für Dokumentarfilme, was ich nicht gewußt hatte. Ich erlebte den Reiz, den man verspürt, wenn man reale Geschehnisse, ohne sie zu verfälschen, filmisch gestalten kann“. RIEFENSTAHL, 1987, p.225, grifo nosso.

¹²² NAZARIO, Luiz citado por MELO, Victor. De Olímpia (776 a.C.) a Atenas (1896) a Atenas (2004): problematizando a presença da Antiguidade Clássica nos discursos contemporâneos sobre o esporte. Phoenix, Rio de Janeiro, 13, 2007, p. 363.

¹²³ Tradução nossa do original em alemão „Außerdem war "Olympia" nicht, wie "Das blaue Licht", ein Spielfilm, sondern ein reiner Dokumentarfilm. Die Kulissen waren nun einmal da, in Nürnberg wie in Berlin. Ich war nicht

Não obstante, essas declarações se apresentam como uma dupla contradição: a primeira diz respeito à própria afirmação de Leni de que ela filma apenas o que acha belo. Ora, se há uma escolha consciente sobre o que se filma, evidente que a história não está sendo contada da “forma a qual ocorreu”, mas sim a partir de uma perspectiva específica – a máxima é que toda “história filmada é um ‘ato de interpretação’”¹²⁴. Já a segunda, diz respeito ao próprio gênero documentário.

Isto pois, como citado anteriormente, há uma concepção equivocada no senso comum a respeito de documentários, que compreende os filmes desta categoria como “verdade absoluta”. No entanto, este gênero não escapa à lógica interpretativa à qual Burke se refere, e isso se deve ao fato de que há uma escolha por trás da história que se quer contar: como a história será contada, qual narrativa será elaborada, de quais ângulos, planos e movimentos as cenas serão filmadas e, ainda mais importante, como as imagens serão editadas e montadas. Há uma escolha, consciente, do que será ou não apresentado ao produto final do filme.

A resposta do jornal à declaração anterior de Riefenstahl, resume bem esta questão: “Nenhum documentário somente descreve algo. Através da seleção de imagens, cortes, som, cada documentário estiliza e avalia a realidade que retrata”¹²⁵. Por isso Leif Furhammar e Folke Isaksson pontuam, de forma cirúrgica, que é inconcebível que Leni filmasse “apenas a realidade”, pois o nazismo não é compatível com a verdade – “filmes realistas alemães teriam que tratar de terror, prisões, tortura e campos de concentração”¹²⁶.

Assim, embora o “poder do filme” seja que ele “proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos”, o diretor “molda a experiência embora permanecendo invisível”. Ele se preocupa “não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores”¹²⁷. Isso é especialmente importante em se tratando dos documentários de caráter

die Gestalterin des Objekts. Ich habe nichts propagandistisch hinzugefügt oder manipuliert, sondern das, was ich sah, möglichst gut von meinen Kameramännern filmen lassen“. RIEFENSTAHL, 1997, p.204.

¹²⁴ BURKE, 2004, p. 200.

¹²⁵ Tradução nossa do original em alemão „Kein Dokumentarfilm bildet nur ab. Durch Auswahl der Bilder, Schnitt, Ton stilisiert und bewertet jede Dokumentation die Wirklichkeit, die sie schildert“. RIEFENSTAHL, 1997, p.204.

¹²⁶ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Produzido por Joseph Goebbels. In: Cinema e Política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 42.

¹²⁷ BURKE, 2004, p.200.

propagandístico, principalmente em regimes autoritários, já que o foco principal dessas produções seria apelar para o sentimento do público¹²⁸.

Por conseguinte, para que possamos entender a narrativa que Leni estabelece no pós-guerra sobre esses filmes, é necessário que, primeiro, deixemos claro o que entendemos por este gênero tão complexo e diverso que é o documentário. Assim como Bill Nichols, partimos do pressuposto de que “todo filme é um documentário”, já que mesmo as produções ficcionais, apresentam uma documentação, ou evidências, socioculturais e políticas do contexto no qual foram produzidas. No entanto, há dois tipos de filmes documentários: os de “satisfação de desejos”, chamados comumente de “filmes de ficção”, e os documentários de “representação social”, referidos normalmente como “filmes de não-ficção”¹²⁹. O que nos interessa nesta análise, são os filmes desta segunda categoria. Segundo Nichols, esses documentários

representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos¹³⁰.

Este aspecto do documentário de apresentar a visão de mundo específica de quem o produziu, é essencial para que possamos compreender que os filmes de Leni não se estabelecem como um “retrato da realidade”, mas como uma *representação*, como tantas outras, de uma realidade. Com isto em mente, podemos problematizar não apenas a defesa da cineasta de ter filmado “a história como ela é”, mas também o fato dela afirmar que seus filmes eram “apolíticos”, jamais propagandas. Dentre os argumentos que ela utiliza, talvez o mais recorrente seja o fato de que seus filmes não possuem narração – como era o tradicional em filmes de propaganda da época. Segundo ela, “não há sequer uma palavra de comentário” em seus filmes, eles apenas “reproduzem o que aconteceu”¹³¹.

O que Riefenstahl ignora ao fazer tal declaração, é que o cinema se vale de uma linguagem própria, não se fundamentando apenas em narração ou diálogos para se expressar e

¹²⁸ Sobre produções propagandísticas em regimes autoritários, ver: CAPELATO, Maria Helena R. Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.

¹²⁹ NICHOLS, 2005, p.26.

¹³⁰ NICHOLS, 2005, p. 26-27.

¹³¹ RIEFENSTAHL IN: PANITZ, 2002.

comunicar. Para Marcel Martin, graças a uma “escrita própria”, o cinema se torna linguagem, “que se incarna em cada realizador sob a força de um estilo”, transformando-se “num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição de sua qualidade de arte”¹³². Deste modo, as representações que aparecem na tela, jamais serão “totalmente neutras” – ou “apolíticas”, como Leni afirmava – mas sempre “sinal de algo mais, num qualquer grau”¹³³. Conforme Martin, a imagem se estabelece como a base da linguagem cinematográfica. Para ele

Desde que o homem intervenha, põe-se, por pouco que seja, o problema que os cientistas denominam *equação pessoal* do observador, isto é, a visão particular de cada um, as deformações e as interpretações, mesmo inconscientes. Com mais razão ainda, quando o realizador pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmera, (...) fundamental.¹³⁴

Naturalmente que essa intervenção humana não se dá apenas no âmbito da filmagem, mas também na edição do filme. Por este motivo, a montagem se apresenta como um elemento de grande importância nessa linguagem. Ao analisarmos *Olympia*, vemos, por exemplo, que nas cenas dos atletas executando os saltos ornamentais, Leni os filmou contra o céu e, na montagem, colocou algumas cenas de trás para frente, de forma que, em suas palavras, os nadadores se parecessem com “pássaros voando”¹³⁵ (figura 30).

Figura 30 - Saltos ornamentais em *Olympia*



Fonte: *Olympia parte II – Festa da beleza*, Leni Riefenstahl, 1938

¹³² MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, p. 22.

¹³³ MARTIN, 2005, p. 24, grifo do autor.

¹³⁴ MARTIN, 2005, p. 30.

¹³⁵ MÜLLER, 1993.

É também através da montagem que será construída a narrativa fílmica, além de ser possível criar o *efeito Koulechov*¹³⁶. Assim que, com a edição do *Triunfo da Vontade*, em que Riefenstahl coloca cenas de nuvens seguidas pelo pouso do avião de Adolf Hitler (figura 10), criou-se uma mensagem de tom quase sagrado – de um homem que, literalmente, desce dos céus para encontro de um povo perdido o qual ele seria a “única salvação”. O ângulo também possui importância significativa, sendo através dele, ao fazer filmagens de baixo para cima, que Leni conseguia representar o Führer de forma imponente. Ainda conforme Martin,

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística*, quer dizer, se se refletir bem, *não realista* (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (...) Deste modo a imagem *reproduz o real*, depois, num segundo grau e eventualmente, *afeta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral.¹³⁷

Essa percepção subjetiva, no entanto, é produzida não apenas a partir das técnicas utilizadas na filmagem ou, posteriormente, de montagem, mas também a partir de outros recursos mobilizados para construir a narrativa que se pretende apresentar no filme. No caso de *Olympia* e *Triunfo da Vontade*, há, além das imagens, uma mensagem textual. Em *Triunfo*, como já demonstramos anteriormente, o texto faz referência ao “sofrimento alemão”, decorrente da Primeira Guerra Mundial, e seu “renascimento”, com a ascensão de Hitler. Já em *Olympia*, há uma dedicatória tanto a Pierre de Coubertin, fundador dos Jogos Olímpicos modernos, quanto para “honra e glória da juventude do mundo” (figura 31).

¹³⁶ Desenvolvido pelo cineasta soviético Lev Koulechov, o *efeito Koulechov* se trata de um experimento de montagem de imagens em que um único rosto pouco expressivo de um homem pode ser interpretado de diferentes formas a depender do significado das imagens que são intercaladas. Assim, ao olharmos para o rosto inexpressivo intercalado por uma imagem de um prato de sopa, enxergamos fome; por uma imagem do cadáver de uma menina, tristeza; e de uma mulher, desejo. Ver imagem 11 do anexo.

¹³⁷ MARTIN, 2005, p.31-35, grifos do autor.

Figura 31 - Abertura de Olympia¹³⁸



Fonte: *Olympia parte I – Festa dos povos*, Leni Riefenstahl, 1938

A referência à juventude é importante, pois é um termo central para o discurso nazista. Em *A Vitória da Fé* (1933), há um trecho que representa um momento do Congresso Nazista em que a Juventude Hitlerista é saudada pelo próprio Adolf Hitler. Para o ditador,

Vocês, meus jovens, são de fato a garantia viva, o futuro vivo da Alemanha. Não uma ideia vazia, não um formalismo vazio, não um plano insípido. Não! Vocês são sangue do nosso sangue, carne da nossa carne, espírito do nosso espírito. Vocês são a continuidade do nosso povo. Que a Alemanha viva e que seu futuro, que vive em vocês, seja louvado. Alemanha, *Heil*.¹³⁹

No entanto, a importância dos jovens não se dava apenas pela noção de que o futuro alemão estava em suas mãos, mas também porque é na juventude que se concentram, na concepção nazista, os conceitos de beleza, força e saúde. Por ocasião das Olimpíadas, este aspecto fica claro não somente no documentário de Leni, mas até mesmo no ícone dos Jogos de 1936 – o *Olympiaglocke* (“sino olímpico”), sino com insígnias nazistas e o símbolo das Olimpíadas, onde é possível ler os dizeres *Ich rufe die Jugend der Welt* (“Eu invoco a juventude do mundo”) (figura 32).

¹³⁸ Tradução: “O filme dos XI Jogos Olímpicos de Berlim, 1936. Dedicado ao fundador dos jogos olímpicos modernos, o Barão Pierre de Coubertin. Para a honra e glória dos jovens do mundo”. RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia – Parte 1: Festa dos povos*. Alemanha, preto & branco, 1938, 126 min. [título original: Olympia 1. Teil – Fest der Völker].

¹³⁹ HITLER em RIEFENSTAHL, 1933.

Figura 32 - Sino Olímpico (Olympiaglocke)



Fonte: Cartão postal Olympia-Glocke für die Olympischen Spiele Berlin, 1936¹⁴⁰

Para Riefenstahl, este conceito também é caro, e aparece ao longo de sua narrativa no pós-guerra, inclusive ainda em 1945. Em seu interrogatório – feito pelas Forças Armadas Estadunidenses em 30 de maio de 1945 –, logo que foi presa após o fim da guerra, ao ser questionada sobre o filme Olympia, ela respondeu dizendo que nunca poderia imaginar que o filme pudesse ser utilizado como propaganda pelo regime nazista, e que “viu nos Jogos Olímpicos ‘juventude, força e beleza’.” Alegou que não quis expressar “nada mais do que sua arte, sua interpretação artística e seu *desejo de erigir um monumento à juventude e à beleza de todas as terras e raças*”¹⁴¹. No documentário com entrevista de Leni com Sandra Maischberger, a cineasta vai além: ao ser perguntada se a velhice se apresenta para ela como um insulto, ela

¹⁴⁰ Disponível em: < <https://www.zvab.com/manuskripte-papierantiquitaeten/Ansichtskarte-Postkarte-Olympia-Glocke-Olympischen-Spiele/30885429656/bd>> Acesso em: 04 jun. 2021.

¹⁴¹ Tradução nossa do original em inglês: “She saw in the Olympic Games youth, strength and beauty - in the same sense as it had been pictured by the majority of the world press. In this film too, she wanted to express no more than her art, her artistic interpretation, and her desire to erect a monument to the youth, and beauty of all lands and races”. RIEFENSTAHL, Leni. Interrogatório feito pelo Seventh Army Interrogation Center. Nuremberg, 30 mai. 1945, p. 4, grifo nosso.

responde “sim, não é bonito envelhecer”¹⁴², e ainda afirma que sua vida teria sido muito mais bela se ela tivesse morrido, ou se Deus a tivesse levado no “auge” do seu trabalho¹⁴³.

A partir da análise desses elementos, é possível afirmar que o conceito de beleza, dentre os três utilizados neste trabalho, apresenta-se provavelmente como o de maior importância para Leni Riefenstahl. Em sua autobiografia, ele aparece desde a primeira página, quando a cineasta descreve seu nascimento. Segundo Leni, sua mãe orava durante a gravidez pedindo a Deus que a desse “uma linda filha” que se tornasse “uma atriz famosa”. Dessa expectativa vieram as lágrimas e decepção ao segurar a filha pela primeira vez e ver que ela era, de acordo com as palavras da própria Riefenstahl, “nascida da própria feiura”: “enrugada, cabelos finos desgrenhados e olhos vesgos”¹⁴⁴.

Este, talvez, seja o ponto de partida perfeito para narrar uma história de superação: a despeito de sua “feiura”, Helene Bertha Amelie Riefenstahl, cresceu e se tornou Leni – dançarina, atriz, diretora, roteirista, produtora, editora e fotógrafa mundialmente conhecida. O primeiro ponto interessante, no entanto, é que Leni não compreende sua vida dessa forma contínua, sendo o seu eu do presente fruto de uma construção das suas experiências do passado. Ao contrário, a cineasta atribui a si própria o que Paul John Eakin denomina “eu descontínuo” – a noção de que viveu várias vidas, e que o seu eu do presente não é o mesmo eu do passado.

Este aspecto está presente desde a primeira página do livro, onde Riefenstahl afirma que a sensação que tem é de que viveu “várias vidas, que me levaram a altos e baixos e nunca me deixaram acalmar – como as ondas de um oceano”¹⁴⁵. Considerando que, como descreve Eakin, cada pessoa não apenas constrói uma narrativa, mas é a narrativa que constrói – isto é, sua narrativa é também sua identidade – este aspecto torna-se adequado para Leni: se o seu eu que escreve no presente, não é o mesmo eu do passado, este eu do presente não deveria sofrer com julgamentos e consequências do que foi executado pelo seu outro eu, o do passado. Ela se vale

¹⁴² Tradução nossa do original em alemão: „Ja, es ist nicht die Schönheit zu werden, nein wirklich“. RIEFENSTAHL IN: PANITZ, 2002.

¹⁴³ Tradução nossa do original em alemão: „Es wäre schön... Mein Leben wären schöner gewesen, wenn ich gestorben wäre oder will mich der liebe Gott geholt hätte auf dem Höhepunkt meines Schaffens“. RIEFENSTAHL IN: PANITZ, 2002.

¹⁴⁴ Tradução nossa do original em alemão: „Das Kind, das sie am 22. August 1902 zur Welt brachte, schien freilich aber eine Ausgeburt an Häßlichkeit zu sein, verschrumpelt, mit struppigem dünnen Haar und schielenden Augen“. RIEFENSTAHL, 1987, p.15.

¹⁴⁵ Tradução nossa do original em alemão: „Es kommt mir vor, als hätte ich viele Leben gelebt, die mich durch Höhen und Tiefen führten und nie zur Ruhe kommen ließen - gleich den Wellen eines Ozeans“. RIEFENSTAHL, 1987, p.15.

muitas vezes, para tanto, do seu próprio julgamento de desnazificação – já que o prefixo “des” (do alemão *–ent*) remeteria a algo que já foi, não é mais.

Na entrevista com Sandra Maischberger, ela afirma em dado momento que possui “duas vidas – uma que eu demonstro no exterior, e uma que é o que realmente está acontecendo no interior. E elas podem ser diferentes”. Maischberger pergunta se isso significa que no momento em que as câmeras se retirassem, sua outra vida começaria. Ao que Leni responde “exatamente. Assim que você for embora, eu vou direto para a minha cama”¹⁴⁶

Este elemento é importante para a escrita de si de Riefenstahl, já que, sendo parte intrínseca de sua identidade, essa narrativa irá apresentar ao mundo uma versão mais “bem aceita” pelos olhares da sociedade, já que o indivíduo, enquanto parte de uma sociedade, precisa ter “uma história de vida coerente, aceitável e constantemente revisada”¹⁴⁷ se quiser ser aceito no “mundo social”.

Não obstante, para que essa narrativa seja criada, é necessário que se sigam algumas regras. A primeira delas, é que deve-se, irrevogavelmente, falar a verdade. Um sujeito não pode, simplesmente, inventar uma nova vida ao escrever sobre si, já que isso trairia o principal aspecto de uma escrita autobiográfica – o *pacto autobiográfico*. Antes de entrarmos neste tópico, no entanto, é necessário explicarmos o porquê compreendemos a escrita de Leni Riefenstahl como uma *autobiografia*, já que ela mesma a denomina um livro de memórias (*Memoiren*).

Para Philippe Lejeune, a autobiografia pressupõe uma reflexão em retrospectiva do autor, evocando sua própria história de vida. Para que uma obra seja assim compreendida, no entanto, Lejeune delimita quatro elementos essenciais: a forma de linguagem é narrativa e em prosa; o assunto tratado é a história de uma vida individual; a identidade do autor, cujo nome remete a uma pessoa real, é a mesma da do personagem principal; a perspectiva que se escreve é retrospectiva, e a identidade do narrador é a mesma da do personagem principal¹⁴⁸. Quando uma obra “preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias”¹⁴⁹, ela se enquadra, portanto, na categoria de autobiografia.

¹⁴⁶ Tradução nossa do original em alemão: „*Das geht wohl zwei Leben. Eins was man ausstrahlt und eins innerlich wirklich stattfinden die kriegen verschieden sein. Wenn Sie jetzt gehen, ich verlasse nachher sofort, gehe ich immer im Bett.*“ RIEFENSTAHL IN: PANITZ, 2002.

¹⁴⁷ LINDE citada por EAKIN, 2019, p.44.

¹⁴⁸ LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. trad. de Jovit Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p.14.

¹⁴⁹ LEJEUNE, 2008, p. 14.

A partir dessas características, é possível estabelecer que um livro de memórias difere da autobiografia principalmente por seu recorte – que não compreende a história de uma vida, mas, sim, um relato de um episódio ou época específicos vividos pelo narrador. Como a escrita de Leni se insere em todos os elementos descritos por Lejeune, firmando o que o autor compreende como *pacto autobiográfico*, a analisaremos neste trabalho não pelo viés de livro de memórias, mas de autobiografia.

Isto posto, voltando ao caráter de verossimilhança, que deve ser intrínseco ao relato autobiográfico, deparamo-nos com uma das grandes problemáticas em se trabalhar com este tipo de fonte. Como, ou quem, devemos mobilizar para que possamos verificar se o que está sendo narrado é verídico? Afinal, se trata-se de uma escrita sobre si, como dizer ao outro que sua memória (e seus sentimentos, em última instância) está equivocada? A partir destes questionamentos, é importante que destaquemos que estes não são os pontos principais ao se analisar uma autobiografia, até mesmo porque, é claro, a verdade pode ser uma questão de referencial.

O que devemos nos atentar, no entanto, é para, principalmente, os elementos que dizem respeito à identidade narrativa do autor e sua construção. No caso de Leni, o que é indiscutível é que ela nasceu na Alemanha, fez filmes para o Partido Nazista e foi marcada, até o fim de sua vida, como propagandista do regime. Estes são os fatos. A forma como Leni irá contar essa história, e quais elementos irá mobilizar ao fazer isso, é o que nos interessa. Assim, não devemos analisar puramente *o quê* está sendo dito, mas *como* está sendo dito.

Isto é importante principalmente se considerarmos que Riefenstahl fala de uma posição privilegiada. Ela escreveu sua autobiografia já com cerca de 80 anos, portanto grande parte das pessoas que testemunharam os eventos que ela descreve já havia morrido. Ao fim do livro, ao explicar o porquê ela utilizou aspas para citar diálogos e descreveu eventos citando datas exatas, é à sua memória que ela recorre para obter legitimidade. Segundo Leni,

Hitler tanto deixou sua marca em minha vida, que ainda consigo me lembrar de cada palavra de minhas conversas com ele e com as pessoas mais importantes de sua comitiva. Muitas vezes, descrevi essas reuniões mais tarde para membros de minha equipe e para amigos; ainda mais frequentemente, depois da guerra, tive que repetir aquelas conversas com autoridades americanas e francesas, tanto militares quanto civis, no curso de repetidos interrogatórios durante os anos de minha prisão (...) Os acontecimentos daqueles anos passam diante de meus olhos como um filme, uma e outra vez, e sou repetidamente confrontada com o passado, ainda hoje¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Tradução da versão em inglês: “Hitler has so left his mark on my life that I can still remember every single word of my conversations with him and with the most important people in his entourage. Very often I described

O título “memórias” ao invés de “autobiografia”, pode procurar, assim, dar ao relato de Riefenstahl uma maior credibilidade – afinal, se trata-se de *memória*, “automaticamente” é verdadeiro. Neste mesmo sentido, Leni chega a afirmar para Sandra Maischberger que é uma “amante da verdade” (*Wahrheitsliebend*). Maischberger, então, pergunta se não há um “embelezamento” dos fatos narrados em sua autobiografia, se ela não descreveu eventos de uma forma melhor do que, de fato, eles aconteceram. Mas Leni nega e diz que, na realidade, o que houve foi o contrário – apenas contou o que viveu, mas evitou escrever muitas outras histórias que, por serem “muito positivas”, poderiam ser postas em dúvida pelo público. Se nos documentários e fotografias Leni afirma que só retratou o que viu, em sua escrita de si a lógica é a mesma: ao ser perguntada se a sua autobiografia não a torna melhor do que ela, de fato, é, ela diz que não – apenas escreveu aquilo que viveu.

O interessante, no entanto, é pensar o que ela não escreveu, mas viveu. No início deste capítulo já citamos o caso de sua participação no filme *Wege zu Kraft und Schönheit*, o qual Leni, deliberadamente, apaga de suas narrativas. Mas houve outros apagamentos no decorrer de sua vida. Susan Sontag, por exemplo, alerta para o fato de que *Triunfo da Vontade* não é, sequer, mencionado na sobrecapa de *Die Nuba*. E há também os casos dos filmes *Vitória da fé* (1934) e *Dia da Liberdade* (1935) – que Leni, acreditando que os filmes estavam perdidos, retirou de sua filmografia e não os discutia em entrevistas. Uma vez que as obras foram recuperadas, o argumento de Leni permaneceu: essas duas primeiras obras “não seriam válidas”. Em *A deusa imperfeita*, Leni fica impaciente quando Ray Müller cita os filmes, dizendo que *A Vitória da fé* não possuía qualidade técnica, eram apenas cenas que juntou “porque Hitler mandou”¹⁵¹. Sobre *Dia da Liberdade*, filme que exalta as forças armadas nazistas, Leni afirma que seria “parte” do *Triunfo da Vontade* – mesmo que os filmes tenham sido produzidos e divulgados separadamente.

Nesta perspectiva, seja de forma explícita ou a partir de apagamentos – do que se considera “inadequado” ou “feio” para sua narrativa –, o conceito de beleza é o que mais aparece nas narrativas de Leni e é o que possui maior centralidade em seus trabalhos antes e após a guerra. O interessante, no entanto, é que não era apenas Leni que olhava para sua vida e

those meetings later to members of my staff and to friends; even more often, after the war, I had to repeat those conversations to American and French authorities, both military and civil, in the course of repeated interrogations during the years of my imprisonment (...). The events of those years run before my eyes like a film, over and over again, and I am repeatedly confronted with the past, even today. RIEFENSTAHL, 1992, p. 655.

¹⁵¹ RIEFENSTAHL IN: MÜLLER, 1993.

obra a partir da ótica da beleza e estética, mas também a sociedade a via dessa forma, apresentando certa ambiguidade ao se tratar da cineasta.

Um bom exemplo disto, é o já citado documentário de sua vida, produzido pelo diretor Ray Müller em 1993. Na Alemanha, país onde a figura de Leni é mais polemizada, o filme recebeu o título *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (“O poder das imagens”), sendo uma clara referência aos filmes produzidos por Leni sob o governo nazista. Nos EUA, no entanto, o filme recebeu um nome com referência não às obras da cineasta, mas à sua vida: *The wonderful, horrible life of Leni Riefenstahl* (“A maravilhosa, terrível vida de Leni Riefenstahl). Sobre este aspecto, João Lopes, no prefácio da biografia da cineasta – em sua edição portuguesa – escrita por Steven Bach, afirma que:

A herança de Riefenstahl é também a herança dessa impossibilidade de a vermos ou pensarmos a partir de um lugar de quietude moral e neutralidade ideológica. (...) Ela foi, de fato, no século XX, uma das protagonistas desse estonteante <<poder das imagens>> que ficou devidamente registado no espantoso documentário que é *Die Macht der Bilder* (1993), de Ray Müller. E escusado seria sublinhar que o poder das imagens é um tema estético e uma questão política que transitou para a configuração quotidiana do nosso século XXI Curiosamente, o filme de Müller acabaria por se tornar mais conhecido pelo seu título internacional: *The Wonderful Horrible Life of Leni Riefenstahl*. Não adianta tentarmos escapar à coexistência desses contrários que o título convoca, julgando que poderemos escolher entre a maravilha <<ou> o horror da história de Riefenstahl, afinal inextricavelmente ligados à história da (nossa) Europa¹⁵².

Não obstante, se o título dos EUA já causa estranheza o suficiente pela sua ambiguidade, no Brasil este aspecto foi radicalizado e o documentário foi nomeado *A deusa imperfeita*. Embora ambas as traduções – bem distantes do título original em alemão – sejam bastante diferentes entre si, elas trazem um ponto em comum. Ambas compreendem Leni e sua vida a partir de dois polos opostos: o maravilhoso e o terrível; a divindade e a imperfeição. Isto é, há a concepção de algo positivo em Leni, possivelmente sua arte e estética, mas simultaneamente há algo de ruim também, decerto seu envolvimento com o nazismo. A problemática é que, na prática, não deve haver essa divisão. Não é possível que dissociemos a arte e a vida de Riefenstahl de seu envolvimento com o nazismo. Tampouco que tentemos compreender sua vida em duas esferas separadas – a “sem” e a “com” o nazismo. A máxima, nesse sentido, é que não devemos analisar nenhum objeto “isolado”, sem que analisemos, também, seu contexto e historicidade.

De certo, esta ambivalência surge da dificuldade do próprio pós-guerra em entender o Nazismo para além da ótica da destruição e morte – como já dissertamos na introdução deste

¹⁵² LOPES, João IN: BACH, 2007, p. 16.

trabalho. Por isso a figura de Leni Riefenstahl tornou-se controversa. Se por um lado temos figuras como Susan Sontag e Nina Gladitz, que assumiram uma postura de duras críticas à Riefenstahl, temos, ao mesmo tempo, quem a absolve. Um bom exemplo para ilustrar isso, é o filme *Race* (“Raça”), de 2016. Dirigido por Stephen Hopkins, o filme retrata a história do atleta Jesse Owens nas Olimpíadas de Berlim de 1936, e Riefenstahl, interpretada pela atriz holandesa Carice van Houten, aparece em diversas cenas produzindo *Olympia*¹⁵³. Esta representação, longe de crítica, é semelhante ao que Leni vendeu de si mesma no pós-guerra: uma simples artista ingênua, que defendia sua arte acima de tudo, chegando a brigar com outros membros do Partido, principalmente Joseph Goebbels, por conta disso – dando a entender que, de fato, Leni não aprovava a ideologia nazista e trabalhava para o regime exclusivamente em prol de sua arte.

É assim que Leni Riefenstahl apresenta-se como uma figura tão complexa: entre as incoerências internas e externas; entre ser a única mulher da Alemanha nazista a ocupar um posto de tamanho prestígio e o “ser mulher” trabalhando para um governo abertamente misógino; entre “maravilhosa” e “terrível”. Leni estabelece-se como um incômodo no pós-guerra. E este incômodo vem, precisamente, desse “não-lugar” da cineasta. Dessa dificuldade em se compreender sua estética fascinante não como uma “particularidade”, um ponto positivo no meio de seu envolvimento com a ideologia nazista. Mas, também, como fascista.

Por esta razão, a intenção, ao longo deste capítulo, foi observar que a estética nazista, estabelecida no Terceiro Reich como uma expressão de um ideal de beleza, é parte intrínseca das obras de Riefenstahl. Buscamos analisar a estética de Leni não “apesar” de sua participação no Terceiro Reich, mas em conjunto com ela. Compreendendo que essa estética fascista operou como uma estética do genocídio: construída sobre bases eugenistas, sustentava-se a partir de um mito de supremacia racial e atuou como forma de legitimar a “superioridade ariana”, tendo como produto extremo, o Holocausto. Ainda, para Peter Cohen,

É árdua a tarefa de definir o Nazismo em termos políticos tradicionais, principalmente porque sua dinâmica está repleta de um conteúdo diverso daquilo que comumente chamamos de Política. Em grande parte, esta força motora era estética. Sua maior ambição era o embelezamento do mundo através da violência.

Leni, evidentemente, foi parte ativa deste processo. Foi artífice, junto dos demais artistas, colaboradores e perpetradores, desse “embelezamento”, e continuou a olhar o mundo

¹⁵³ Ver imagem 12 do anexo.

através de suas lentes – mesmo após o fim do regime em 1945. Nos dois próximos capítulos, buscaremos delimitar as outras nuances deste envolvimento, e, por fim, compreender qual é o lugar da responsabilidade de Riefenstahl quanto aos feitos nazistas.

Capítulo 2 – O corpo do herói¹: Leni Riefenstahl e o conceito de forte.

“Toda a natureza é uma luta poderosa entre a força e a fraqueza, uma eterna vitória do forte sobre o fraco”.

(Adolf Hitler, 1923)²

2.1 – Alemanha “acima de tudo”.

O conceito de força não possui a mesma centralidade do conceito de beleza nas narrativas de Leni Riefenstahl. Não há uma ode à força em si, ou um grande apelo a uma vida pautada na força, como há com o conceito de beleza. No entanto, o conceito é também de grande relevância na vida da cineasta, ocupando um lugar de destaque principalmente nos discursos imagéticos que Riefenstahl construiu ao longo da vida. Para analisar o que este conceito significava na ótica nazista e eugenista, bem como sua aplicação nas obras e narrativas de Leni, dividiremos este capítulo em três momentos.

Na primeira parte, buscaremos no mito ariano o discurso utilizado para legitimar a “força” e “superioridade” ariana em detrimento das demais raças, partindo, para isso, da apropriação nazista dos versos “Alemanha acima de tudo”, de autoria de Hoffmann von Fallersleben. Em seguida, analisaremos a guerra como consequência desta concepção de força; a atuação de Leni na guerra – pela influência de seus filmes e como correspondente na Polônia; as metáforas contidas em *Tiefland* (1954), produzido durante a Segunda Guerra Mundial; e a glamourização da violência pela cineasta. Por último, compreenderemos como o conceito de força contido nos trabalhos de Leni contribui para a criação de uma noção do “outro”, ancorada no estímulo do Partido à forma física “perfeita”; além da centralidade do “corpo do herói” (*Heldenkörper*) na linguagem do Terceiro Reich e nas obras de Leni – em especial, em suas fotografias dos Nubas.

¹ Tradução do termo em alemão *Heldenkörper*. Conceito trabalhado por Boris Groys em artigo homônimo. GROYS, Boris. O corpo do herói: a teoria de arte de Adolf Hitler. IN: Arte, Poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

² Discurso de Adolf Hitler em Munique a 13 de abril de 1923. Tradução nossa do original em alemão: “*Die ganze Natur ist ein gewaltiges Ringen zwischen Kraft und Schwäche, ein ewiger Sieg des Starken über den Schwachen*”. HITLER, Adolf. *Adolf Hitlers Reden*. München: Deutscher Volksverlag Dr. Ernst Boepple, 1933, p. 44.

Isto posto, Benedict Anderson, ao se debruçar sobre o nacionalismo no livro *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, originalmente publicado em 1983, apresenta um conceito interessante para pensarmos a construção do Terceiro Reich e a utilização dos conceitos aqui trabalhados: *comunidade imaginada*. Para Anderson, qualquer comunidade é imaginada, “e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”³. Isto é, ela é limitada porque possui “fronteiras finitas”, e imaginada porque possui “uma profunda camaradagem horizontal”⁴.

Esta camaradagem é criada a partir de diversos elementos dentro de uma nação, que produzem um efeito de unificação a partir de valores identitários: um indivíduo no extremo sul do Brasil se compreende como brasileiro, assim como o indivíduo que está no extremo norte. E isso é possível sem que eles sequer tomem conhecimento da existência um dos outros, precisamente em função desses elementos – tais como o idioma compartilhado e a história e símbolos nacionais, como é o caso do hino nacional. Segundo Anderson, é essa fraternidade “que tornou possível, nesses dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas”⁵.

Compreendendo, neste sentido, o hino nacional como um importante fator de consolidação de uma noção de pertencimento (ou pátria), propomos uma breve análise do hino nacional alemão. Como bem pontua Anderson, o hino é “a realização física em eco da comunidade imaginada”⁶, que servirá, aqui, de instrumento para compreender o conceito de força como parte intrínseca ao “ser ariano”, construída afim de criar tais valores identitários – principalmente no que diz respeito à dualidade “ariano” e “não-ariano”.

A *Das Lied der Deutschen* (A canção dos alemães), composta em 1841 e, atualmente, o hino nacional da Alemanha, surgiu em meio a um grande alvoroço político, numa época em que o país não se reconhecia como um Estado-nação, mas como um conjunto de 41 estados. Imerso em um sentimento republicano e em um desejo de unificação do país, o poeta Hoffmann von Fallersleben escreveu os versos que somente em 1922 tornaram-se, oficialmente, o hino da nação⁷. Pelo contexto em que foi escrita, a canção é repleta de um nacionalismo fervoroso, com

³ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

⁴ ANDERSON, 2008, p.34.

⁵ ANDERSON, p.34.

⁶ ANDERSON, 2008, p. 203.

⁷ HAESE, Michael. *Vor 175 Jahren: Hoffmann von Fallersleben dichtet das „Lied der Deutschen“ am 26. August 1841*. Berlin: Deutscher Bundestag, 2016. Disponível em <<https://www.bundestag.de/resource/blob/437490/c0137d8287dbf884a99e122e04f10620/Lied-der-Deutschen-data.pdf>>.

palavras que transbordam um orgulho alemão e indicam certa superioridade do país. No entanto, se em seu contexto original a canção buscava produzir um sentimento identitário e de comunhão entre os Estados alemães, em 1871, quando o país foi unificado, o sentido foi ressignificado, e o nacionalismo de seus versos passou a ser interpretado como uma superioridade da Alemanha frente às demais nações.

Precisamente pela relevância do hino na construção de uma comunidade imaginada, é de se esperar que, em diferentes momentos históricos, um mesmo hino seja interpretado de diferentes formas. E foi assim que a *Das Lied der Deutschen* foi apropriada ao longo do século XX, de acordo com o contexto político enfrentado pelo país. Por exemplo, em 1952, após a derrocada do nazismo, as duas primeiras estrofes, que contêm os versos mais fanáticos da canção, foram excluídas. Quase quarenta anos depois, com o processo de reunificação e retomada democrática, as palavras que evocam um sentimento de justiça e liberdade da terceira estrofe foram ressignificadas, e transformaram-se num hino de união, num país cuja reincidência de divisões e conflitos finalmente acabara, com a derrubada do muro de Berlim, em novembro de 1989.

Caminho contrário, naturalmente, foi tomado pelo Terceiro Reich, cuja união era clamada somente para os “verdadeiramente alemães”⁸. Em 1933, durante a ascensão do regime nazista, apenas a primeira estrofe da canção foi oficializada como hino nacional. Os versos assim seguem:

Alemanha, Alemanha acima de tudo / Acima de tudo no mundo / Quando, sempre em proteção e defesa / Mantém-se unida fraternalmente / Do Mosa até o Neman / Do Ádige até o Belt⁹ / Alemanha, Alemanha acima de tudo / Acima de tudo no mundo!¹⁰

⁸ Sendo o pangermanismo um dos fortes alicerces da ideologia nazista, ser “verdadeiramente alemão” era ligado a uma noção racista de nacionalidade. Assim, a partir da ideia de que a nacionalidade se herda por sangue (raça), buscava-se legitimar a ideia de que o judeu é um “impostor” e que um alemão é alemão, mesmo que tenha nascido fora da Alemanha – motivo pelo qual Adolf Hitler, que era austríaco, falava da Alemanha como sua pátria. Ver: GEARY, Patrick J. A crise da identidade europeia. IN: *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*. São Paulo: Conrad Livros, 2005, p. 11-25.

⁹ Aqui, os nomes dos rios são utilizados para se referir às fronteiras da Alemanha. No entanto, esses limites são discutíveis até para a época, já que apenas dois deles, de fato, estavam no território alemão. Pressupõe-se que o autor se referia não a um território geográfico, mas sim a uma área de língua germânica – já que além dos dois rios alemães, um se encontra na Dinamarca e o outro na Áustria. Ver: HAESE, 2016.

¹⁰ Tradução nossa do original em alemão: “*Deutschland, Deutschland über alles / Über alles in der Welt / Wenn es stets zu Schutz und Trutze / Brüderlich zusammenhält / Von der Maas bis an die Memel / Von der Etsch bis an den Belt / Deutschland, Deutschland über alles / Über alles in der Welt!*”. FALLERSLEBEN, Hoffman von. *Das Lied der Deutschen*. Hamburg: Hoffman und Campe, 1841. Disponível em <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/nn000107_text>

Desta maneira, os nazistas estabeleciam, já no hino, a noção de que ser alemão é ser superior. “Alemanha acima de tudo” passava, dessa forma, a significar “Alemanha acima de todos”, tornando-se um jargão político do NSDAP¹¹, que deixava claro os planos de criação de um “grandioso império” para a Alemanha. É evidente que essa natureza era apenas reforçada pelos versos do hino, que se encaixou perfeitamente ao projeto de Alemanha dos nazistas – o “Reich de mil anos”.

Essa noção de um império grandioso estava diretamente ligada ao olhar de superioridade para os germânicos, a partir da concepção de uma raça ariana. Este era o cerne da ideologia nazista, que se ancorava em mitos de origem para legitimar seus ideais racistas. Assim, é necessário pontuar que a ideia de uma “raça” ariana vem sendo alvo de debates desde o século XIX. Não se sabe exatamente quando o termo começou a servir a um propósito racial, já que, originalmente, era utilizado na linguística para designar as línguas indo-europeias¹² – motivo pelo qual Léon Poliakov, em seu renomado livro *O mito ariano* (1971), pontua que a divisão entre “arianos” e “semitas” repousava na “origem sobre uma confusão entre a natureza dos homens (“raça”) e sua cultura (“línguas”)¹³.

Embora a gênese dessa confusão seja controversa, o que podemos afirmar é que a narrativa central do mito ariano tomou a primeira forma no *Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas* (“Essai sur l’Inégalité des Races Humaines”), publicado em 1854 por Arthur Gobineau, ou Conde de Gobineau (1816-1882), importante teórico do racismo¹⁴. Desde esta publicação, diversos teóricos racistas elaboraram diferentes versões que convergem num mesmo ponto: a “raça ariana” seria uma raça superior – formada por brancos, loiros e altos¹⁵ – responsável pela “civilização” mundial.

¹¹ Ver imagem 13 do anexo.

¹² GUIMARÃES, Márcio Renato. O Termo Ariano e a Narrativa Indo-Europeia. *Revista Línguas & Letras*. Unioeste, Cascavel, v. 19, n. 12. 2018, p. 40-58.

¹³ POLIAKOV, Léon. *O mito ariano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. XVI.

¹⁴ GUIMARÃES, 2018, p.45.

¹⁵ Interessante pontuar que a maioria dos nazistas de alto escalão, até mesmo Adolf Hitler, não se enquadravam nesse perfil. Joseph Goebbels, por exemplo, tinha 1 metro e 65 centímetros e mancava por possuir uma perna menor que a outra. Charles Chaplin faz uma boa provocação, em função destas incoerências, no filme *O grande ditador* (1940), em um diálogo do personagem Adenoid Hynkel, ditador da “Tômania”, com o ministro da propaganda, Garbitsch (trocadilho com “lixo” em inglês) – sátiras de Hitler e Goebbels. Quando Hynkel fala de dominação mundial e criação de “um mundo loiro...”, Garbitsch responde: “e um ditador de cabelos castanhos”. CHAPLIN, Charles. *O grande ditador*. EUA, preto & branco, 1940, 124 min. [título original: *The Great Dictator*]

O britânico Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), único teórico do racismo citado por Adolf Hitler em *Mein Kampf*¹⁶, define a raça ariana como a “melhor dotada”, “física e mentalmente proeminente perante todas as outras raças”¹⁷. Embora esta definição seja muito esclarecedora, a que nos será mais cara para compreender o papel do mito ariano na construção de um império nazista é a dada pelo antropólogo alemão Theodor Poesche (1825-1899). Para ele, os “arianos detêm o poder e a força de fazer gravitar o domínio político da Terra na sua própria zona de ação, que é onde estão ‘as fortes raízes do poder’ dos povos dominantes da Terra”¹⁸. Esta afirmação, de que a raça ariana possui poder e força “de fazer gravitar o domínio político da Terra”, será a base de toda a construção mitológica dos “arianos” e servirá como ferramenta de legitimação da opressão por eles perpetuada.

Neste ponto, será necessário retomarmos um argumento de Raoul Girardet, ao dizer que o mito constitui por si só “um sistema de crença coerente e completo”¹⁹. Por isto, ao firmarem sua presença no mundo em detrimento da existência das demais raças e povos, os nazistas não precisavam recorrer a nenhum outro tipo de legitimidade que não a de simples afirmação do próprio mito²⁰. Não por acaso, o nazismo é, necessariamente, anti-intelectual – há uma aversão aos métodos científicos, que requerem, dentre várias formas de legitimação, fontes com credibilidade. Seja em *Mein Kampf*, ou em qualquer outro livro nazista, apenas a evocação deste mito de origem basta para todas as conclusões que alcancem. Em síntese, podemos recorrer aos filósofos Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, ao dizer que nesses livros

Martela-se uma ideia, coloca-se na sua base tudo o que parece poder lhe convir, sem fazer análises, sem discutir objeções, sem dar referências. Não há nem saber a estabelecer, nem pensamento a conquistar. Há apenas uma verdade a declarar, já conquistada, totalmente disponível²¹.

Na narrativa que os nazistas reelaboram do mito ariano, seria “inquestionável” que a raça ariana é superior, sendo imperativo, portanto, que domine o mundo. É interessante pontuar, contudo, que as ideias nazistas não se limitavam a submeter o mundo à exploração por

¹⁶ GUIMARÃES, 2018, p.50-51.

¹⁷ CHAMBERLAIN citado por GUIMARÃES, 2018, p. 51.

¹⁸ POESCHE citado por GUIMARÃES, 2018, p.50.

¹⁹ GIRARDET, 1987, p. 11.

²⁰ “Então, é em toda sua autonomia que se impõe o mito, constituindo ele próprio um sistema de crença coerente e completo. Ele já não invoca, nessas condições, nenhuma outra legitimidade que não a de sua simples afirmação, nenhuma outra lógica que não a de seu livre desenvolvimento”. GIRARDET, 1987, p. 11-12.

²¹ LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2000, p. 48.

compreender a “raça ariana” como superior, mas propunham, também, tornar o mundo ariano²². Por isso há a “necessidade” de extermínio, o que torna a ideologia nazista irrevogavelmente genocida. Conforme pontua o historiador Rodrigo Patto Sá Motta, sendo o mito elemento importante “do imaginário social, na medida em que transmitem mensagens, ajudam a forjar valores identitários e contribuem para dar coesão aos diversos grupos”²³, o mito ariano, elemento intrínseco do imaginário nazista, estabelece-se por meio de uma narrativa delirante de uma luta entre o “bem” – o “ariano” – e o “mal” – firmada, principalmente, na figura do “judeu bolchevique”²⁴.

É neste contexto que o Darwinismo social e demais teorias eugenistas foram evocadas, como forma de legitimar a perseguição aos judeus e demais “não-arianos”. Partindo de uma noção de “sobrevivência dos mais aptos”²⁵, valida-se a opressão e conseqüente extermínio – já que os “fortes” estariam fazendo pelos “fracos” o que a própria natureza se “encarregaria de fazer”. Nesta linha de raciocínio, Adolf Hitler escreveu o discurso que pronunciou no dia 13 de abril de 1923 – sete meses antes da tentativa de golpe que o levaria à prisão –, em Munique. Intitulado *Weltjude²⁶ und Weltbörse, die Urschuldigen am Weltkrieg* (“O ‘judeu do mundo’ e a bolsa de valores, os culpados pela guerra mundial”), o discurso defendeu a guerra e a perseguição declarada aos judeus que, como fica claro no título, são tidos como culpados por toda a desgraça que acometeu os alemães, inclusive o fracasso que tiveram na Grande Guerra. Antes mesmo de chegar ao poder, Adolf Hitler já impunha a narrativa do “nós” contra os “outros”, estabelecendo o que, no futuro, definiria quem viveria e quem morreria sob o Terceiro Reich. Em determinada passagem, o, ainda, jovem aspirante a líder, afirma:

Toda a natureza é uma luta poderosa entre a força e a fraqueza, uma eterna vitória do forte sobre o fraco. Não haveria nada além de podridão na natureza, se fosse de outra forma. Fracassados são os Estados que pecaram contra essa lei elementar. Vocês não

²² LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2000, p. 62.

²³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-MG, X, Mariana, 1996. Anais..., 1996. p. 88.

²⁴ Como os nazistas tinham diversos “inimigos” – judeus, comunistas e social-democratas, para citar alguns – eles sintetizaram todos na figura do chamado “judeu bolchevique”. Isso facilitava para criar um discurso de ódio mais “coeso” e direcionado, sem que a massa – que Hitler jugava como ignorante – ficasse desorientada. Ver: LENHARO, Alcir. *Nazismo: “O triunfo da vontade”*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 47.

²⁵ Frase de autoria do britânico Herbert Spencer que foi, posteriormente, utilizada por Charles Darwin. Ver: BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”: sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras. *Educar*, Curitiba, n. 12, 1996, p. 153-165.

²⁶ Como bem pontua Victor Klemperer, vários termos eram usados para designar os judeus enquanto grupo a fim de distanciá-los de sua germanidade. Dentre eles, eram comuns *Volk der Juden* (povo judeu), *jüdische Rasse* (Raça judaica), *Weltjuden* (judeus do mundo) e *internationale Judentum* (judaísmo internacional). Em todos os casos, “o que interessa é considera-los não alemães”. KLEMPERER, Victor. *LTI – A linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 275.

precisam procurar muito por exemplos dessa podridão fatal. Vocês os veem no Reich de hoje!²⁷

Dada essa clara divisão daquilo que é “forte” e “fraco”, Adolf Hitler antecipa o que, dez anos depois, se tornaria política de Estado. Os direitos dos judeus e demais “não arianos” foram ordenadamente suprimidos, enquanto uma *Körperkultur* a serviço do governo passou a promover um ideal de corpo perfeito e a força como característica essencial do povo “verdadeiramente” germânico.

É por este motivo que o expansionismo alemão, que se iniciou com a invasão da Polônia, em setembro de 1939, até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, não visou as antigas colônias alemãs ultramarinas, mas sim a própria Europa.²⁸ Afinal, a ideia de dominação nazista previa “livrar” a Europa dos judeus e demais “não-arianos”, criando, assim, um Grande Reich Alemão. Dessa forma, elevando o slogan “Alemanha acima de tudo” a uma dimensão literal, o extermínio de milhares de cidadãos dos países invadidos foi prescrito – eles eram vistos como os “fracos”, que o nazismo julgava necessário eliminar. A este domínio, Heinrich Himmler – braço direito de Hitler – afirmou com orgulho: “É a maior colonização a que o mundo jamais assistiu”²⁹.

2.2 – O herói e a guerra como representação.

A valorização do corpo ariano em detrimento a estes “não-arianos”, portanto “fracos”, era reforçada por um mito de que a sociedade alemã foi criada a partir de um sentimento de fraternidade entre os homens, ou *Männerbund*³⁰, treinados a partir de valores “masculinos” como agressividade e crueldade. A partir deste mito de origem, a guerra se torna inevitável: para que se realize a idealização do “Reich de mil anos” pautado em tais valores, é preciso dominar e atacar. Assim, nasceu a noção de uma “Nova Ordem”, uma empreitada nazista que

²⁷ Tradução nossa do original em alemão: “*Die ganze Natur ist ein gewaltiges Ringen zwischen Kraft und Schwäche, ein ewiger Sieg des Starken über den Schwachen. Nichts als Fäulnis wäre in der ganzen Natur, wenn es anders wäre. Verfaulen würden die Staaten, die gegen dieses Elementargesetz sündigen. Sie brauchen nicht lange für ein Beispiel solcher todbringenden Fäulnis zu suchen. Sie sehen sie am heutigen Reich!*”. HITLER, 1923 IN: HITLER, 1943, p. 44.

²⁸ MAZOWER, 2013, p. 35.

²⁹ HIMMLER citado por MAZOWER, 2013, p. 257.

³⁰ *Männerbund* (literalmente, “união dos homens”) descreve um sentimento de camaradagem entre homens criados por valores “masculinos” – solidez, agressividade e crueldade. Ver: EVANS, Richard. German women and the Triumph of Hitler. *The Journal of Modern History*, vol. 48, n. 1, mar/1976, p. 123-175.

pode ser facilmente resumida em um dos cantos da Juventude Hitlerista: “Hoje a Alemanha é nossa, amanhã será o mundo todo”.³¹

É por este motivo que Adolf Hitler, uma vez no poder, começou, progressivamente, a romper os termos do Tratado de Versalhes (1919), visto pelos nazistas como uma humilhação, um cabresto forçadamente colocado pela Tríplice Entente (Reino Unido, França e Rússia) para impedir os “avanços” da Alemanha. Esse foi o tema do sétimo congresso do Partido Nazista, intitulado pelo próprio Hitler de *Reichsparteitag der Freiheit* (“Congresso da Liberdade”), que aconteceu entre os dias 10 e 16 de setembro de 1935. A “liberdade”, aqui, se referia, precisamente, à quebra oficial do Tratado de Versalhes, com a reconquista de poderio bélico e novas forças militares. Além, claro, da aprovação das leis raciais, que pretendia “libertar” os alemães da “degeneração racial”.

Hitler já havia renunciado, contudo, a algumas medidas do tratado em março do mesmo ano – no congresso eternizado por Leni Riefenstahl no filme *Triunfo da Vontade*. Os militares da *Wehrmacht* (Forças Armadas nazistas), no entanto, não ficaram felizes por serem excluídos da obra. Em sua autobiografia, a cineasta afirma que Hitler sugeriu a ela que fizesse uma filmagem exclusivamente do exército para inserir nos créditos de abertura do filme, mas que ela ficou inconsolável com a ideia:

Diante de meus olhos, passaram as imagens que editei. O mar de nuvens no início do filme, no qual as torres e as bordas da cidade de Nuremberg desaparecem. Não conseguia imaginar outro começo para o filme. Esse clima seria destruído se eu tivesse que cortar as gravações como sugeridas por Hitler. Fui dominada pelas lágrimas³².

Para que sua obra prima não fosse, a seus olhos, arruinada, Leni sugeriu a Hitler que ela fizesse um novo filme – um curta que seria produzido exclusivamente para demonstrar a glória e o poder das forças armadas. E, assim, foi produzido seu terceiro filme a serviço do Partido Nazista: *Dia da Liberdade* (1935).

O curta, de 28 minutos de duração, não possui um grande roteiro, mas simplesmente acompanha os soldados desde o momento em que se limpam, como já analisado no capítulo anterior (figura 19), até o momento em que fazem parte de uma encenação de guerra – o que

³¹ MAZOWER, Mark. *O império de Hitler: A Europa sob o domínio nazista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 38.

³² Tradução do original em alemão: „Vor meinen Augen zog mein Bildschnitt vorbei. Das Wolkenmeer am Anfang des Films, aus dem die Türme und Giebel der Stadt Nürnberg herausblendeten. Einen anderen Anfang des Films konnte ich mir nicht vorstellen. Diese Stimmung würde zerstört werden, wenn ich die von Hitler vorgeschlagenen Aufnahmen vorher einschneiden müßte. Mir kamen die Tränen“. RIEFENSTAHL, Leni. *Memoiren: 1902-1945*. Frankfurt: Zeitgeschichte, 1987, p.229.

toma a maior parte do filme (figura 33). É evidente, no entanto, que não é necessário uma narrativa embelezada, retomando um renascimento alemão, como há em *Triunfo da Vontade*: a simples exibição de armas de guerra, em um país, até então, limitado por um tratado de paz³³, representava essa renascença melhor do que palavras.

Figura 33 - Encenação de guerra em Dia da Liberdade



Fonte: *Dia da Liberdade*, Leni Riefenstahl, 1935

Ainda, segundo David Culbert e Martin Loiperdinger, o filme promove o “conceito da *Blitzkrieg*³⁴, com sua promessa da tecnologia de velocidade” além de defender

³³ Além das restrições econômicas submetidas à Alemanha, o Tratado de Versalhes “limitava-a militarmente ao estabelecer que o exército alemão não poderia ter mais de 100.000 homens entre oficiais e soldados, e a marinha ficaria com 15.000. Não haveria força aérea, estava abolido o Estado-maior e armas novas como os tanques de guerra e aviões não eram permitidos”. RODRIGUES, L.F.C. *A guerra relâmpago (Blitzkrieg) alemã: da teoria à capacitação estratégica, tática e tecnológica bélica e militar ao êxito nos campos de batalha (1939-1940)*. Monografia (Trabalho de conclusão em bacharelado em História) – UFU. Uberlândia, 2015, p.9.

³⁴ Traduzido por “guerra-relâmpago”, a *Blitzkrieg* era uma tática militar que consistia em vários ataques simultâneos, combinando diferentes armas, de forma rápida e surpresa. Sobre esta estratégia, ver: RODRIGUES, 2015.

as forças armadas como garantia da paz, apresentando uma mensagem discreta tanto para militares de carreira quanto para cidadãos céticos quanto ao papel adequado das forças armadas na Alemanha de Hitler³⁵.

Observamos, aqui, o caráter simbólico da dominação nazista: a guerra consistia não apenas em obter vitórias materiais, mas também em estabelecer seu poder, definir-se como o dominador, o “forte”, a “raça superior”. Compartilhamos, portanto, da compreensão do filósofo Paul Virilio de que não existe guerra sem representação: a guerra é, na realidade, a produção de um “espetáculo mágico” de representações em que “abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte”³⁶.

A partir desta concepção da guerra como representação, e tomando o conceito de imaginário de Cornelius Castoriadis – partindo da compreensão de ‘imaginário’ não como algo fictício, mas como a “capacidade elementar e irreduzível de evocar uma imagem”³⁷ –, é possível compreendermos a importância de uma guerra simbólica que se dá fora dos campos de batalha. Não por acaso, não somente mas em especial em contexto de guerra, há tantas representações de adversários políticos de uma determinada nação no cinema e televisão. Como exemplo, podemos retomar o personagem da *Marvel*, *Capitão América*, já citado na introdução deste trabalho, que foi criado em plena Segunda Guerra Mundial como uma personificação dos EUA lutando contra nazistas. Na primeira edição, de 1941, o herói, que estampa as cores da bandeira dos Estados Unidos, desfere um soco no próprio Adolf Hitler – a personificação, portanto, do inimigo nazista (figura 34).

³⁵ CULBERT, David; LOIPERDINGER, Martin. Leni Riefenstahl's "Tag der Freiheit:" the 1935 Nazi Party Rally film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol 12, No. 1, 1992, p. 4-5.

³⁶ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta, 1993, p. 12.

³⁷ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 154.

Figura 34 - Capitão América batendo em Hitler



Fonte: Capitão América, Marvel Comics, nº 1, 1941³⁸

O imaginário estabelece, assim, um sistema de legitimação para a guerra: para os Estados Unidos, a guerra se justifica ao se auto-representar como um herói lutando contra o mal absoluto – os nazistas e os japoneses. No caso da Alemanha nazista, essa legitimação vem de um imaginário constituído antes mesmo da guerra, conforme já abordado, intrínseca ao mito ariano. A guerra, por essa lógica, justifica-se por uma noção de superioridade germânica que invariavelmente recai em uma aspiração de dominação mundial. Citando Sá Motta:

Os processos de legitimação política passam pelo estabelecimento de um imaginário que resume e simboliza, a nível da mentalidade popular, as mensagens e valores do poder. O poder necessita, além das estruturas burocráticas, além das instituições representativas e/ou coercitivas, da criação de imagens que atinjam de maneira

³⁸ Disponível em: < https://www.marvel.com/comics/issue/7849/captain_america_comics_1941_1 > Acesso em: 06 jul. 2021.

imediatamente os corações e mentes da população; frequentemente mais os corações que as mentes.³⁹

É por essas imagens criadas, que a guerra, conforme Paul Virílio, consiste menos em obter vitórias materiais, e mais em “apropriar-se da imaterialidade dos campos de percepção”⁴⁰. Por este motivo, o cinema não só possuiu um papel central na Segunda Guerra Mundial, como foi utilizado como arma política, já que, “antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção”. Isto pois atuam como estimuladores, provocando “fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos”⁴¹. É por isso que um filme de guerra não precisa, necessariamente, representar cenas de guerra.

Por este viés, podemos compreender porque *O Triunfo da Vontade*, que não representa batalhas, repercutiu mais no contexto de guerra do que *Dia da Liberdade*: os ângulos escolhidos, a representação de Adolf Hitler como um deus, as imagens das multidões sem rosto ovacionando o ditador e a visão de um exército gigantesco e perfeitamente organizado, aterrorizaram o público que não tinha tendências fascistas, ao mesmo tempo em que estimularam um sentimento fanático naqueles que eram a favor do regime. Frank Capra, renomado diretor ítalo-americano e encarregado de produzir filmes de guerra para os EUA, ficou desorientado ao assistir à obra de Riefenstahl, presumindo que a guerra já estava perdida.

Em 1942, Capra produziu a série de sete filmes intitulada *Why we fight?* (“Porque lutamos?”), em que utilizou imagens de *Triunfo da Vontade* para mostrar aos jovens soldados o assustador poder de seu inimigo. Mais tarde, o diretor observou que o filme de Leni “não disparava nenhuma arma, não lançava bombas. Mas, como uma arma psicológica destinada a destruir a vontade de resistir, era igualmente letal”.⁴²

Este é um dos motivos pelos quais os filmes considerados “apolíticos” são tão importantes quanto os abertamente políticos no que diz respeito à propaganda. Leif Furhammar e Folke Isaksson alertam para o fato de que o cinema de Hollywood, por exemplo, oferece um “método excelente” para disseminar pensamento e modo de vida estadunidenses. Ainda, retomando frase atribuída ao presidente indonésio Sukarno (1901 – 1970), os autores afirmam

³⁹ MOTTA, 1996, p. 89.

⁴⁰ VIRILIO, 1993, p. 15.

⁴¹ VIRILIO, 1993, p. 12.

⁴² CAPRA, Frank citado em BOUZEREAU, Laurent. O início da missão (Temporada 1, episódio 1) IN: *Five came back*. EUA: Netflix, preto & branco; colorido, 2017.

que “os filmes de Hollywood constituem o cinema político mais eficiente, na medida em que mantém as massas afastadas da política”⁴³.

Evidente que, além dos filmes que “desviam a atenção” do público de assuntos políticos, há também aqueles que aparentemente possuem um caráter inofensivo, mas trazem conteúdo extremamente político – como o caso do longa *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida*, já analisado na introdução. Furhammar e Isaksson utilizam um exemplo muito interessante para pensarmos este aspecto, citando o caso do filme *A noviça Rebelde* (1965). Embora analisado como propaganda antinazista, os autores nos demonstram como, na realidade, o conteúdo do filme é ambivalente: uma visão patriarcal da sociedade idêntica à do nazismo é glorificada, enquanto apela-se para os “instintos *Blut und Boden* (“sangue e terra”) da plateia e sua necessidade de autoridade”, ao representar uma família aristocrata que, embora contrária ao nazismo, exhibe um nacionalismo chauvinista como se fosse “a mais nobre das emoções” e possui “como herói um fascista austríaco”⁴⁴.

Este exemplo nos é caro, pois podemos relacioná-lo ao filme *Tiefland* (1954), produzido por Riefenstahl em contexto de guerra. À primeira vista, o filme parece uma história de romance qualquer, que pouco ou nada poderia ser relacionada à guerra. Por isso, inclusive, Leni pouco teve que se defender no que diz respeito às propagandas contidas no filme. Diferentemente de seus filmes de documentário, cujo conteúdo propagandístico é mais evidente, as metáforas e linguagem política de *Tiefland* passam mais facilmente despercebidas. Aqui é importante ressaltar que houve quem interpretasse o filme como uma crítica, oculta, ao nazismo, viés de análise para o qual não encontramos fundamentos e que a própria Leni Riefenstahl, em entrevista ao jornal *Die Weltwoche* em 2002, negou veementemente.⁴⁵

Isto posto, conforme já explicado no primeiro capítulo, em que a personagem Martha foi utilizada como ponte para compreendermos a construção do “belo” contida no filme, trabalharemos agora a noção de força e as propagandas relativas à guerra, a partir do personagem Pedro. Sendo o primeiro personagem que aparece no filme, Pedro é o grande herói da trama. Logo na primeira cena do filme, assistimos uma luta entre ele e o lobo que atacara suas ovelhas. Pedro enfrenta o animal sem medo, rolando colina abaixo e acabando, por fim, estrangulando-o e matando-o com suas próprias mãos (figura 35).

⁴³ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 223.

⁴⁴ FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 228.

⁴⁵ RIEFENSTAHL, Leni. *Man will, dass ich mich schuldig fühle – man will, dass ich tot bin*. [Entrevista concedida a] André Müller. *Die Weltwoche*, Pöcking, 15 ago. 2002.

Figura 35 - Pedro lutando contra o lobo

Fonte: Tiefland, Leni Riefenstahl, 1954

O fato de esta cena abrir o filme já prepara o espectador para o quê esperar do personagem: um bravo herói que luta com a cabeça erguida até o fim. Isto é especialmente importante, se considerarmos a forma mesquinha pela qual seu rival, Don Sebastian, é representado já na primeira cena que aparece. Pedro e Don Sebastian constituem-se como antíteses.

Pedro mantém essa imagem de forma consistente durante todo o filme, sendo sempre associado a valores de bravura e honra. Após a luta com o lobo e apaixonar-se por Martha, ao vê-la dançar num bar (figura 22), o pastor, da mesma forma que agiu por suas ovelhas no início do filme, salva a dançarina, que vagava atormentada após fugir das garras de seu algoz, Don Sebastian. A alegria de ver a amada não é duradoura, já que o vilão logo a encontra e a leva de volta ao seu palácio. Em uma reviravolta um pouco confusa, no entanto, Pedro é informado por Sebastian de que deveria se casar com Martha – o que o deixa absolutamente feliz. O que o pastor não sabia, contudo, é que Martha estava sendo obrigada a se casar, como forma de Don Sebastian manter seu poder sobre ela, mesmo após – devido a circunstâncias financeiras – ele se casar com outra mulher.

Uma vez casado com Martha, Pedro é confrontado com o desgosto da mulher, que acreditava que o pastor sabia dos planos de Don Sebastian. Isto muda, contudo, quando ela percebe que Pedro não só não tinha conhecimento da má fé de Sebastian como, de fato, a amava. A felicidade do casal é interrompida por uma visita de Don Sebastian, que tenta retomar sua relação amorosa com a dançarina. Neste momento, Pedro intervém, lutando, como fez no início do filme, até matar o seu inimigo por estrangulamento (figura 36).

Figura 36 - Pedro lutando contra Don Sebastian



Fonte: Tiefland, Leni Riefenstahl, 1954

O simbolismo dessa cena é interessante: a primeira coisa que Pedro diz a Don Sebastian antes de lutarem, é “*Du bist der Wolf!*” (“você é o lobo!”) – numa clara referência ao lobo que ele havia matado no início do filme. Como na luta contra o animal, o pastor não desiste; sempre que cai, levanta e, ainda que machucado, ele continua a lutar mesmo quando perde sua arma, matando, mais uma vez, o inimigo com suas próprias mãos. Pedro encarna, assim, o soldado alemão, e possui as atitudes e valores que o Terceiro Reich esperava de um soldado em guerra. Como antítese de Don Sebastian, Pedro é, em *Tiefland*, o herói. E não precisamos chegar ao fim do filme para entendermos isto: a própria luta com o lobo, que culmina com o triunfo de Pedro filmado em ângulos similares aos que Riefenstahl filmava Hitler – de baixo para cima,

preferencialmente com o céu ao fundo (figura 37) – já nos indica o papel que esta figura irá representar na trama.

Figura 37 - Pedro, o herói



Fonte: *Tiefland*, Leni Riefenstahl, 1954

Sendo o Nacional-socialismo uma ideologia militarista, este caráter heroico encontra-se no cerne do imaginário social da sociedade nazista. Victor Klemperer aborda o conceito de heroísmo para o nazismo no início de seu *Linguagem do Terceiro Reich (LTI)*. O filólogo aponta para o fato de que, em *Mein Kampf*, Adolf Hitler coloca o preparo físico em destaque, no que diz respeito à educação. Ele afirma ainda que a expressão preferida do ditador é *körperliche Ertüchtigung* (“capacitação física”). E que Hitler, via

no serviço militar, sobretudo ou exclusivamente, uma educação para o desempenho físico. A formação do caráter é uma questão nitidamente menor: dominar o corpo é mais importante do que receber educação. Nesse programa pedagógico, a formação intelectual e seu conteúdo científico ficam por último, sendo admitidos a contragosto, com desconfiança e desprezo. A todo momento se expressa o temor diante do ser pensante e o ódio contra o pensar.⁴⁶

Essa citação nos remete à célebre cena do premiado *A Lista de Schindler* (1993), em que um professor, após ter tido seu trabalho rotulado por um burocrata como “não essencial”, diz, inconformado: “Eu ensino história e literatura, desde quando isto não é essencial?”. A resposta deste questionamento é evidente neste trecho de *LTI*: em um governo que se baseia em valores racistas e belicosos, a necessidade de se formar soldados é proporcional ao perigo de se formar mentes questionadoras. Assim, o “herói” nazista é aquele que não pensa, mas age: que luta pelo Reich e pelo Führer, que executa uma ordem sem questioná-la.

Conforme Klemperer, na linguagem do Terceiro Reich, o “vocabulário linguístico do heroísmo” era utilizado com grande frequência, visando “a uma coragem belicista, a uma atitude arrojada de destemor diante de qualquer morte em combate”. O alemão nos atenta ainda para a utilização do adjetivo *kämpferisch* (“combativo”), que reflete, de uma forma geral, “uma

⁴⁶ KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 43-44.

atitude de ânimo e de vontade que em qualquer circunstância visa à autoafirmação por meio de defesa e ataque, e não aceita renúncia”.⁴⁷ O próprio título do livro de Adolf Hitler, *Mein Kampf* (“Minha luta”), remete o leitor a este sentido, numa possível auto-percepção do ditador como um corajoso herói, que em sua batalha, na realidade, quixotesca, luta bravamente contra os moinhos de vento que surgem em seu caminho.

É claro que esta apropriação do conceito de herói não é, de forma alguma, um fato isolado na Alemanha nazista. Considerando a própria História dos conceitos, estudada por Reinhart Koselleck, que estabelece que é, precisamente, o caráter polissêmico que define um conceito, vemos que, no caso do Terceiro Reich, algumas palavras passaram a ser utilizadas de forma alheia ao seu sentido original, para que pudessem entrar em conformidade com os preceitos dessa nova sociedade. O historiador Luiz Arnaut resume bem o que significa este aspecto ao afirmar que

Por ser a língua uma prática, temos que esta é definida e formatada em função do mundo prático no qual (con)vivem as comunidades concretas. As palavras adquirem sentidos específicos em função das práticas sociais de seus falantes e do universo cultural ao qual pertencem e definem.⁴⁸

Considerando estes sentidos específicos aos quais Arnaut se refere, podemos refletir sobre o conceito de herói, a partir dos estudos de Georg Feitscher. O autor afirma que, embora o desempenho físico apresente-se como um fator importante no que diz respeito a esta concepção, a “corporeidade” (*Körperlichkeit*) da figura heroica não é algo pré-determinado, mas sim construída por um processo de “heroicização” (*Heroisierung*) e representação do herói.⁴⁹ No caso nazista, isso se dá, como aponta Feitscher e como já visto no primeiro capítulo⁵⁰, a partir de uma relação de harmonia entre corpo e espírito. De acordo com o autor, no caso nazista, essa relação é construída a partir de um “privilégio do corpo” – que seria uma supervalorização dos “atos físicos” e sacrifícios, que se dariam em detrimento de uma educação intelectual.⁵¹

⁴⁷ KLEMPERER, 2009, p.46.

⁴⁸ ARNAUT, Luiz. Tomando o não-dito pelo dito: declarações explícitas expressividade implícita. IN: MOREIRA, Renata; ARNAUT, Luiz (orgs.). *História e Linguagem: múltiplos olhares*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013, p.18-30.

⁴⁹ FEITSCHER, Georg. *Körperlichkeit*. IN: ASCH, Ronald G.; AURNHAMMER, Achim; FEITSCHER, Georg; SCHREURS-MORÉT, Anna (orgs.). *Compendium heroicum: Das Online-Lexikon des Sonderforschungsbereichs 948*, Freiburg: Universität Freiburg, ago/2019, p. 2.

⁵⁰ Ver página 33.

⁵¹ FEITSCHER, 2019, p.7.

Mas isto, claro, refere-se, de forma geral, às figuras masculinas. Enquanto o homem servia o Reich pela guerra ou pelo trabalho, o “front de batalha” da mulher era a maternidade, já que, na lógica nazista, “cada criança que uma mulher traz ao mundo é uma batalha, uma batalha travada pela existência de seu povo”⁵². Assim, se em Weimar as mulheres conquistaram a igualdade de direitos na constituição, garantia de direitos políticos e até mesmo ao voto – em 1919 –, no Terceiro Reich, elas perderam essas conquistas, e voltaram a ser associadas primordialmente à esfera doméstica.

A historiadora indiana, Charu Gupta, caracteriza esse processo de regressão da emancipação feminina com dois conceitos interessantes para refletirmos: *degradação* e *despersonalização*.⁵³ Degradação a partir do sentido que emancipação feminina passava a ter: Hitler demonizava completamente os movimentos das mulheres, chegando a perseguir e até expulsar feministas do país⁵⁴, e passou a defender que a emancipação feminina era uma ideia do intelectual judeu, que queria subverter os valores masculinos – do, já citado, *Männerbund* – responsáveis por “construir o país”.⁵⁵ Nessa lógica nazista, retirando os valores masculinos da sociedade, a sociedade é enfraquecida e, dessa forma, destrói-se, por fim, o povo alemão.

Por outro lado, a despersonalização pode ser notada a partir de uma concepção unificada do “ser mulher”. Isto pois, se no decorrer da década de 1920 as mulheres ganhavam mais espaço no mercado de trabalho e almejavam futuros que não mais se limitavam a marido e filhos, os nazistas, com sua ascensão, retomam uma concepção do século XIX, difundida pelo imperador Wilhelm II, que compreendia o lugar da mulher a partir unicamente dos “3Ks”: *Kinder, Küche, Kirche* (do alemão, respectivamente, “filhos, cozinha, igreja”). Dessa forma, na Alemanha nazista, a mulher deixava de ter sua individualidade, passando a ser vista, única e exclusivamente, como mãe ou potencial mãe. A boa cristã que deveria cuidar da casa e dos filhos. O que, evidentemente, se referia apenas à mulher “ariana”. Às judias e mulheres “associais” – como prostitutas e alcoólatras, por exemplo –, o destino era esterilização e aborto forçados. E se para a mulher ariana “o mundo do trabalho” era a esfera doméstica, para as não-

⁵² HITLER, Adolf citado por GUPTA, Charu. Politics of gender: women in Nazi Germany. IN: *Economic and Political Weekly*, n. 26, abr/1991, p.40.

⁵³ GUPTA, 1991, p. 41.

⁵⁴ Sobre a perseguição nazista às organizações feministas e femininas, ver: EVANS, Richard J. No espírito da ciência. IN: *O Terceiro Reich no poder*. São Paulo: Planeta, 2011, p. 660-697.

⁵⁵ Sobre os valores do *Männerbund* e a concepção nazista da emancipação feminina como um ideal judeu para destruir o povo alemão, ver: EVANS, Richard J. German women and the triumph of Hitler. IN: *The Journal of Modern History*, vol. 48, n. 1, mar/1976, p.123-175.

arianas isso também era negado, sendo destinadas somente ao trabalho compulsório dos campos de concentração.

O que é importante ressaltar, é que este “destino biológico” foi abraçado por uma parcela significativa das alemãs, que entendiam a maternidade como uma forma de servir ao Reich. A historiadora estadunidense Wendy Lower, pontua ainda que quando Hitler aboliu o direito ao voto das mulheres, não houve grandes manifestações contrárias, e que o inimigo não era visto como o “macho opressor”. Ao contrário, as mulheres passavam a enxergar perigo nas figuras do judeu, dos comunistas, e das próprias feministas. Assim, os nazistas prometiam, nas palavras de Lower, “emancipar a mulher da emancipação feminina”⁵⁶ – e tiveram o apoio da população feminina para isso.

É assim que, por ocasião do ano novo de 1936, Gertrud Scholz-Klink, *Reichfrauenführerin* – isto é, a líder das mulheres do Reich –, endereçou-se às mulheres em discurso publicado na revista *NS-Frauen Warte*. Intitulado *Deutsch sein – heißt stark sein* (“ser alemão significa ser forte”), o discurso era um apelo para que as mulheres cumprissem o seu “dever biológico”. Para Scholz-Klink, homens e mulheres são “iguais” aos olhos do Nacional-socialismo, mas cada qual deve realizar as tarefas próprias que lhe são atribuídas de acordo com “sua natureza”. Para a líder, as mulheres devem, assim, cuidar não apenas de seus filhos, mas servirem ao Reich como “mães da nação”. Assim, nas palavras de Scholz-Klink

É, portanto, nossa tarefa, despertar novamente o sentido de divindade, para fazer o chamado da maternidade, o caminho pelo qual a mulher alemã verá seu chamado para ser mãe da nação. Ela irá, então, não viver sua vida de forma egoísta, mas sim ao serviço do povo (...) Ser alemão significa e sempre significou para nós, mulheres, sermos fortes – e você só pode ser forte se conhecer o sofrimento e a privação.⁵⁷

Desta forma, o corpo da mulher deixa de ser propriedade sua, e passa, então, a ser propriedade do Reich. É por este motivo que, nas mulheres, encontramos as maiores políticas de eugenia positiva do Terceiro Reich. Seguindo a lógica racista de “dominação” da raça “ariana”, as mulheres de “valor racial” eram incentivadas a ter a maior quantidade possível de

⁵⁶ LOWER, Wendy. *As mulheres do nazismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p.36.

⁵⁷ Tradução do original em alemão: „*Es ist daher unserer Aufgabe, in ihr wieder das Göttliche zu wecken und die Berufung zum Muttertum zu der Tür werden zu lassen, durch die die deutsche Frau ihre Berufung als Mutter der Nation erkennt. Nicht Ichbezogen wird sie dann ihr Leben gestalten, sondern volksverpflichtet (...) Deutsch sein, heißt und hieß für uns Frauen auch immer schon stark sein, - und stark sein kann nur, der Leid und Entbehrung kennt.*“ SCHOLZ-KLINK, Gertrud.

filhos para o Reich⁵⁸, enquanto aprendiam, desde crianças, a serem mães e cuidar da casa e do marido.⁵⁹

Essas políticas chegaram ao seu extremo com a criação do programa *Lebensborn* (“fonte da vida”), em 1935. Criado por Heinrich Himmler, dentre as várias funções, o programa visava criar uma “elite biológica” na SS, e foi o responsável pelo sequestro de milhares de crianças “racialmente valiosas” nos territórios ocupados pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, além de promover uma reprodução sistemática, até então, jamais vistas. Isto pois, as “casas de maternidade” do programa, instaladas na Alemanha e em alguns países ocupados, admitiam jovens mulheres que estivessem dispostas a ter filhos para o Reich a partir de relações sexuais com membros da SS.

Soando como uma história saída de *O conto da Aia*⁶⁰, o *Lebensborn* foi descrito, no pós-guerra, pelos próprios membros da SS como um “grande haras”, já que os métodos eram similares aos utilizados para selecionar e reproduzir cavalos de raça. No Tribunal de Nuremberg, foi declarado que 12.000 crianças nasceram nos nove anos de operação do programa – entre as quais 6.000 eram ilegítimas, já que os valores cristãos de família eram incompatíveis aos anseios racistas dos nazistas.⁶¹ Talvez o caso mais conhecido, fruto desse projeto nazista, seja o de Anni-Frid Lyngstad, integrante do grupo musical sueco *ABBA*⁶².

Não obstante, o Partido Nazista e Adolf Hitler sabiam que não poderiam reduzir as mulheres meramente à sua função reprodutiva – tratando-se de um governo totalitário, as

⁵⁸ Desde o início do regime, o Partido investiu em políticas para aumentar a taxa de natalidade. As mães alemãs tinham vários reconhecimentos e serviços ao seu dispor, como mais creches e atendimento na área da saúde. Em 1939, Reinrich Himmler criou a *Mutterkreuz* (“cruz da mãe”) em que as mães eram premiadas com medalhas a partir de quatro filhos (cruz de bronze), seis filhos (cruz de prata) e oito filhos (cruz de ouro) – Ver imagem 14 do anexo.

⁵⁹ Ver imagem 15 do anexo.

⁶⁰ Referência ao romance distópico de Margaret Atwood, *O conto da aia*, em que mulheres são divididas em castas. No romance, as aias são as responsáveis por procriar, sendo utilizadas pelo regime exclusivamente como “úteros ambulantes”. Ver: ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

⁶¹ Sobre o *Lebensborn*, ver: THOMPSON, Larry V. *Lebensborn and the Eugenics Policy of the Reichsführer-SS*. IN: *Central European History*, vol. 4, n. 1, mar/1971, Cambridge University Press, p. 54-77.

⁶² Nascida na Noruega, Anni-Frid é filha da norueguesa Synni Lyngstad e do soldado alemão Alfred Haase. No pós-guerra, a Noruega condenou moralmente as mulheres que tiveram filhos com nazistas, e igualmente seus filhos. Por este motivo, Synni emigrou com sua mãe e filha para a Suécia, onde morreu em 1947, quando Anni tinha apenas dois anos de idade. Por isso, apenas na década de 1970, quando ficou famosa pelo grupo ABBA, que Anni-Frid tomou conhecimento de quem era seu pai e pôde encontra-lo pessoalmente. Sobre esse encontro, ela afirmou “É difícil... Teria sido diferente se eu fosse uma adolescente ou uma criança. Eu não posso realmente me conectar a ele e amá-lo da maneira que eu poderia se ele estivesse por perto quando eu cresci”. Tradução nossa do inglês: “*It's difficult... it would have been different if I'd been a teenager or a child. I can't really connect to him and love him the way I would have if he'd been around when I grew up*”. CONNOLLY, Kate. *Torment of the Abba star with a Nazi father*. *The Guardian*, Reino Unido, jun/2002. Disponível em <<https://www.theguardian.com/world/2002/jun/30/kateconnolly.theobserver>>

mulheres também precisavam ser doutrinadas e integradas politicamente à sociedade. Por este motivo, foram criadas associações femininas de doutrinação para o Reich, como a Liga das Moças Alemãs – a versão feminina da Juventude Hitlerista – e a Liga das Mulheres Nacional Socialistas. Assim, as mulheres não só aprendiam quais papéis deveriam performar dentro da sociedade nazista, como passavam a defender os valores e interesses do Reich.

Exatamente por defenderem a ideologia nazista que, ironicamente, algumas mulheres chegaram a romper com o padrão de gênero estabelecido no Terceiro Reich. Wendy Lower, em seu livro *As mulheres do nazismo* (2014), aborda histórias de diversas mulheres que chegaram, até mesmo, a matar em nome do Partido. Leni Riefenstahl, evidentemente, apresenta-se como uma dessas contradições: é uma mulher emancipada, a serviço de um governo que condena a emancipação feminina.

Leni, definitivamente, não se enquadrava nos padrões de gênero estabelecidos pelo Partido. Casou-se em 1944 com o oficial nazista Peter Jacob – divorciando-se em 1947 –, mas não substituiu seu sobrenome pelo do marido. Não teve filhos e atuava em uma profissão que, à época, era majoritariamente exercida por homens. Além de tudo, foi a única cineasta no Terceiro Reich que respondia direto a Adolf Hitler, e não a Joseph Goebbels, sendo, por isso, denominada comumente de “cineasta oficial do Partido” ou, pela alcunha no pós-guerra, “a cineasta de Hitler”.

Não obstante, mesmo sendo, ela mesma, essa contradição, Leni servia muito bem, em seus trabalhos, aos ideais patriarcais da ideologia nazista – em todos os seus trabalhos, a mulher tem papel secundário. Martha, de *Tiefland*, talvez seja o melhor exemplo para isso. Embora ela seja interpretada pela própria Riefenstahl, possuindo, portanto, papel de destaque, a personagem é totalmente passiva em relação aos acontecimentos do filme. Conforme já analisamos no capítulo anterior, seu único atributo relevante é sua beleza, e sua única função na história é servir de força motriz para os conflitos entre Pedro e Don Sebastian. Contudo, os eventos da trama acontecem a despeito de suas ações ou vontades. Ela não é escutada por Sebastian quando tenta intervir pelos camponeses, não tem sucesso quando tenta ajuda-los escondido, e é sempre colocada numa posição de “mocinha em apuros”, que precisa ser resgatada pelo herói. Martha é, assim, mera coadjuvante da própria história.

Este papel subalterno das mulheres nas narrativas de Leni Riefenstahl, no entanto, não fica restrito às suas obras, mas se estende, até mesmo, às narrativas sobre sua própria vida. Em nenhuma das fontes que analisamos neste trabalho, Leni utiliza de uma narrativa feminista para

dizer que, a despeito da ideologia misógina nazista, ela, uma mulher, chegou a um lugar de prestígio. Sequer temos conhecimento, de que isso foi feito em qualquer momento de sua vida no pós-guerra. O que aparece em nossas fontes, ao contrário, é uma narrativa de que ela possui um “lado masculino”.

Em um artigo de Alice Schwarzer, na primeira edição de 1999 da revista feminista *Emma*, em que Leni Riefenstahl estampou a capa⁶³, com trechos de entrevista da cineasta concedida à jornalista, Riefenstahl declara que a atriz Marlene Dietrich era “mais mulher” que ela, e que ela era “100% um homem e 100% uma mulher”⁶⁴. Como a entrevista não é disponibilizada por Schwarzer na íntegra, não podemos discorrer sobre qual sentido a cineasta quis dar quando fez essa declaração, podemos somente compreender que ela via em si mesma, ao mesmo tempo, atributos “femininos” e “masculinos”. No entanto, o questionamento que nos fazemos é, precisamente, o que seria considerado como feminino ou masculino para Leni.

A cineasta joga, muito bem, com os padrões de gênero determinados pela sociedade nazista. É “100% homem” porque esteve em um lugar onde nenhuma outra mulher esteve. Serviu à uma sociedade patriarcal e não cumpriu “o destino biológico” das mulheres do Reich – isto é, a maternidade. Mas ao mesmo tempo é “100% mulher”, porque representa o mito da ingenuidade feminina ao se colocar de maneira quase infantilizada no que diz respeito à compreensão do que acontecia ao seu redor. Evidente, no entanto, que isso são apenas construções. É por isso que não compreendemos o porquê esta frase é enfatizada por Schwarzer como algo positivo.

Simone de Beauvoir (1908–1986), em seus estudos sobre o feminismo, debruçou-se sobre a concepção de que o gênero é uma construção social: o que compreendemos como “homem” ou “mulher”, parte de uma série de elementos que nos são impostos, a partir de nosso sexo biológico, dentro da sociedade – as roupas que vestimos, as profissões que temos, as cores que gostamos. Contudo, se o gênero é uma construção, e acreditamos que o seja, seria uma mulher “parte homem” e “parte mulher” apenas por se deslocar em alguns momentos dos papéis de gênero que lhe foram atribuídos?⁶⁵ Seria uma jogadora de futebol, por exemplo, “parte homem”? O que é curioso, é que Alice Schwarzer parece concordar com Beauvoir, já que em edição da revista *Emma* de março de 1999, portanto apenas duas edições após a que trazia Leni

⁶³ Ver imagem 16 do anexo.

⁶⁴ SCHWARZER, Alice. Propagandistin oder Künstlerin? IN: EMMA, Colônia, n.1, p. 32-47, jan/fev, 1999.

⁶⁵ Evidente que não nos referimos, aqui, às identidades de gênero não-binárias, como as de gênero fluído.

na capa, a feminista francesa não só é a capa, como na folha de abertura da reportagem, há a célebre frase de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”.

Além desta contradição ao comprar a narrativa de Leni, a reportagem de Alice Schwarzer tem outros inúmeros problemas – a começar pelo próprio título *Propagandistin oder Künstlerin* (“Propagandista ou Artista?”), que dá a entender que esses são papéis excludentes: ou se é um, ou se é o outro. Como se “o ser artista” fosse impossível de coexistir com o “ser propagandista”. Para além disso, o artigo é uma defesa apaixonada de Riefenstahl, que é vista como uma vítima de uma, nas palavras da alemã, “caça às bruxas”. Para Schwarzer, “70 anos de trabalho, dos quais três meses a serviço de Hitler, e ela é considerada uma artista nazista de longa data”⁶⁶.

Em primeiro lugar, é necessário corrigir a informação de Schwarzer, já que não foram apenas três meses de serviço. O primeiro documentário encomendado pelo Partido Nazista, *A vitória da fé*, foi em 1933, enquanto o último, *Olympia*, foi em 1936. Em 1939, Leni atuou como correspondente de guerra na Polônia e, além disso, *Tiefland*, produzido na década de 1940 até o fim da guerra, em 1945, não foi encomendado pelo Partido, mas foi inteiramente financiado por ele. Leni, portanto, atuou 12 anos “a serviço de Hitler”. Ademais, é extremamente importante considerar que, dos sete filmes que dirigiu, apenas o primeiro – *A luz azul* (1932) – e o último – *Impressionen unter Wasser* (“Impressões submarinas”, 2002), não foram financiados pelo Terceiro Reich.

O único ponto em que concordamos com Alice Schwarzer é o que diz respeito ao fato de que alguns artistas homens que também se envolveram com o nazismo, como os diretores Walter Ruttmann (1887-1941) e Gustaf Gründgens (1899-1963), não terem sido “estigmatizados”, como Riefenstahl, no pós-guerra. Não defendemos, no entanto, que isso sirva como uma forma de reabilitar Leni, como Schwarzer sugere. Ao contrário, compreendemos que estes homens, assim como Leni Riefenstahl, também devam ser responsabilizados por sua atuação sob regime nazista.

E, claro, também é importante ressaltar que, embora não tenha sido punida pelos tribunais, Leni Riefenstahl passou por um julgamento moral relacionado a comportamentos da esfera privada pelo qual mesmo homens que foram sentenciados a prisão, como Fritz Hippler

⁶⁶ Tradução nossa do original em alemão „70 Jahre Arbeit, davon drei Monate im Dienste Hitlers - und sie gilt lebenslang als Nazi-Künstlerin“. SCHWARZER, 1999, p.40-41.

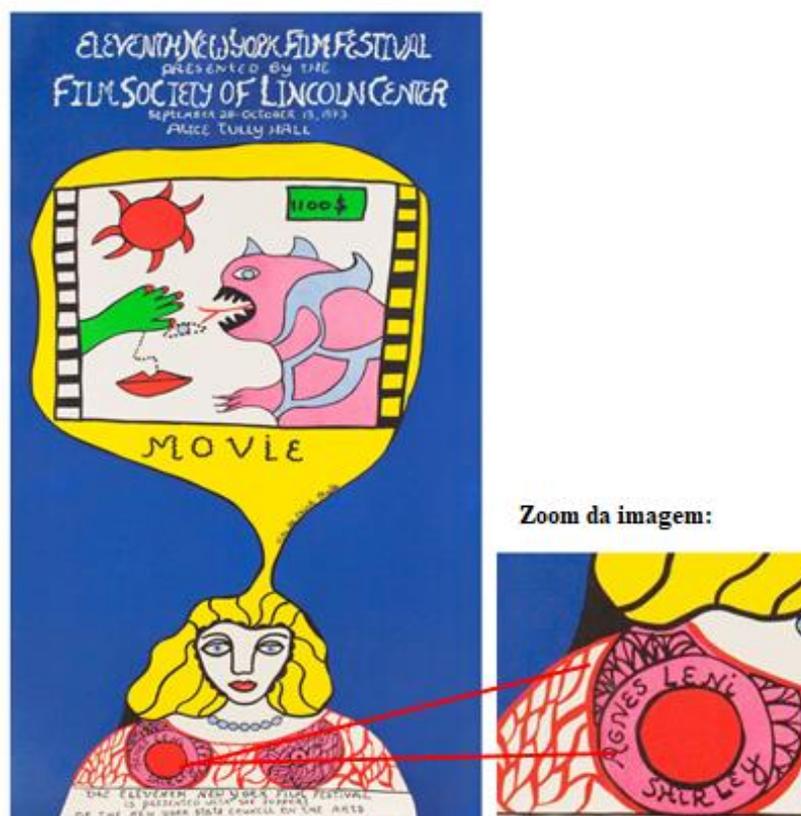
– diretor do filme antissemita *O eterno Judeu* (1940) –, não passaram. Isso já pode ser visto no documento confidencial do interrogatório de Leni, de 1945, onde, no cabeçalho, lê-se: “Leni Riefenstahl, estrela de cinema e produtora, *suposta amante de Hitler*”⁶⁷. Quais foram as fontes dos interrogadores para fazer essa suposição não fica claro em momento nenhum, mas, de fato, existiram boatos como esse – já que a sociedade patriarcal nazista não compreendia como Leni, uma mulher, foi colocada pelo próprio Hitler em uma posição repleta de privilégios, em que nenhum homem esteve. Em 1947, surgiu, ainda, um suposto diário da companheira de Hitler, Eva Braun – cuja autoria é, muito provavelmente, do ator Luis Trenker⁶⁸ – em que consta um trecho sensacionalista narrando que Leni Riefenstahl dançava nua para Hitler. Percebe-se, assim, que Leni foi julgada pelo pós-guerra não só pelo “ser nazista”, mas por sua condição de mulher e todas as representações sociais que pesam sobre esta condição.

Isto posto, achamos importante fazer essa análise para refletirmos que o “ser mulher” também é parte importante de ser analisado quando analisamos a figura e as obras de Leni Riefenstahl, e que isso interfere até mesmo em polêmicas e disputas dentro do feminismo – já que, embora haja uma defesa como a de Alice Schwarzer, outras feministas, como Susan Sontag, repudiavam esse resgate da figura de Leni para o feminismo. Em seu ensaio *Fascinante Fascismo*, Sontag chega a criticar o cartaz do Festival de Filme de Nova Iorque (*New York Film Festival*) de 1973, que trazia o desenho de uma mulher – feito pela artista feminista Niki de Saint Phalle (1930-2002) – estampando em seu peito os nomes das cineastas Agnés [Varda], Leni [Riefenstahl] e Shirley [Clarke] (figura 38).

⁶⁷ RIEFENSTAHL, 1945, p.1, grifo nosso.

⁶⁸ Este caso ganhou até mesmo roteiro no cinema, com o filme *Luis Trenker: Der schmale Grat der Wahrheit* (“A linha tênue da verdade”), de 2015, dirigido por Wolfgang Murnberger.

Figura 38 - Cartaz do Festival de Cinema de NY



Fonte: 11º Festival de Filme de NY, Niki de Saint Phalle, 1973⁶⁹

Em artigo publicado em 1997, com o sugestivo título *The Feminazi Mystique* (“A mística feminazi”)⁷⁰, em que problematiza essa identificação de algumas feministas com o legado de Riefenstahl, bell hooks nos fornece uma análise interessante ao afirmar que

Como cineasta, ela não teve dificuldade em desafiar o privilégio patriarcal, ao mesmo tempo em que exercia traços femininos estereotipados para trabalhar com e ao redor de homens, de modo que eles não a percebessem como uma ameaça. Riefenstahl estava determinada a incorporar um modelo sexista de "feminilidade", mesmo quando se apropriava do espaço do imaginário fálico para "pensar" e "trabalhar" como um homem (...) A adoração e perpetuação do patriarcado de Leni Riefenstahl, e seu completo assassinato simbólico de todas as mulheres artistas (com quem ela não estabelece laços ou alianças), permitiram com que ela fosse a única mulher entre os homens – e, mais importante, a mulher que escapou da punição dos homens.⁷¹

⁶⁹ Disponível em: < <https://www.amazon.com/Eleventh-York-Film-Festival-1973/dp/B0877YV73W>> Acesso em: 10 jul. 2021.

⁷⁰ bell hooks faz um trocadilho com o livro “*The feminine mystique*” (“A mística feminina”) de Betty Friedan.

⁷¹ Tradução nossa do original em inglês: “*As a filmmaker, she had no difficulty challenging patriarchal privilege at the same time that she exercised stereotypical feminine wiles to work with and around men so that they would not perceive her as a threat. Riefenstahl was determined to embody a sexist model of "femininity," e ven as she appropriated the space of the phallic imaginary in order to "think" and "work" like a man (...) Leni Riefenstahl's adoration and perpetuation of patriarchy, and her complete symbolic murder of all women artists (with whom she establishes no bonds or allegiances), allowed her to be the woman who stood alone among men-and, more importantly, the woman who escaped the punishment of men.*” HOOKS, bell. *The Feminazi Mystique*. IN: *Transition*, Bloomington, No. 73, 1997, p. 156-162.

Independentemente destes conflitos em relação à figura de Riefenstahl dever ou não ser mobilizada pelo feminismo, o fato é que ela própria não fazia isso em sua narrativa. Em vários momentos ela narra episódios de eventos e violências que sofreu enquanto mulher, como o estupro em sua primeira experiência com um homem, mas em momento algum ela resgata essas experiências para um viés feminista, como Schwarzer faz em seu texto. Ademais, quando perguntada, em entrevista ao jornal *Die Weltwoche*, se sabia sobre a opinião de Adolf Hitler acerca do papel da mulher, que deveria “se submeter aos homens e ter filhos para a nação”, ela responde: “Sim, eu tinha lido isso em *Mein Kampf*, então eu já sabia. Mas isso não me interessava”.⁷²

Talvez por conta desse desinteresse, o conceito de força nos trabalhos de Riefenstahl está sempre centralizado na figura do homem. Além de *Tiefland*, em *Olympia*, também há um contraste da visão da cineasta de valores masculinos contra femininos quando, no início do filme, as imagens de homens fortes e seminus lançando discos e lanças são, logo em seguida, substituídas pelas imagens de dançarinas nuas com movimentos delicados. Essa diferença fica bem visível quando colocamos lado a lado duas fotografias destas cenas, feitas por Leni e publicadas em seu livro *Schönheit im olympischen Kampf* (“Beleza na luta olímpica”, 1937). A primeira, intitulada *Kraft* (“força”), demonstra um homem lançando um disco, com foco em seus músculos e, como o próprio título sugere, em sua força. Enquanto a segunda, intitulada *Anmut* (“graça”), remetendo à beleza, foca nas formas e movimentos singelos de uma dançarina nua (figura 39). Também é interessante observar que em ambas as imagens, há bastante brilho nos fotografados, possivelmente por terem passado óleo em seus corpos para ressaltar seus atributos físicos.

⁷² Tradução nossa do original em alemão „Ja, ich hatte das ja in «Mein Kampf» gelesen. Also das wusste ich schon. Aber es hat mich nicht interessiert”. RIEFENSTAHL, Leni. Man will, dass ich mich schuldig fühle – man will, dass ich tot bin. [Entrevista concedida a] André Müller. *Die Weltwoche*, Pöcking, 15 ago. 2002.

Figura 39 - „Anmut“ e „Kraft“



Fonte: *Schönheit im olympischen Kampf*, Leni Riefenstahl, 1937⁷³

Esse aspecto também é muito visível nas fotografias dos Nubas, em que as mulheres são colocadas em segundo plano, enquanto o foco do livro se volta para a heroicização em torno do lutador Nuba. Em fotos similares às do livro de 1937, *Die Nuba von Kau*, em edição publicada exatamente 40 anos após *Schönheit im olympischen Kampf*, traz fotos das mulheres Nubas em um ritual de dança e de homens no momento de luta (figura 40). As fotos não possuem título, mas é interessante destacar que a divisão dos capítulos se assemelha aos títulos das imagens anteriores: *Der Kampf* (“a luta”) e *Der Tanz* (“a dança”), respectivamente.

⁷³ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/57440551@N03/15848337493/in/photostream/>> Acesso em: 12 jul. 2021.

Figura 40 - „Der Kampf“ e „Der Tanz“



Fonte: Die Nuba von Kau, Leni Riefenstahl, 1977

O foco na força dos homens Nubas é, na verdade, a grande força motriz por trás do livro. Após narrar o seu sofrimento em ver os Nubas fora do estado em que ela os havia idealizado – isto é, vestindo roupas e acessórios como relógios e óculos –, Riefenstahl afirma que teve um sonho onde viu “dois homens negros lutando com facas no pulso. Cada um se esquivando do outro com movimentos quase dançantes. Então eu vi sangue – muito sangue”.⁷⁴ Ela conta que acordou neste momento e, ao relatar o sonho para seu companheiro, Horst Kettner, ele a lembrou que, em sua última visita aos Nubas, em 1969, ela já havia tentado encontrar esses lutadores. No entanto, os moradores da região haviam-na informado que esta é uma antiga tradição, e que ela provavelmente não encontraria comunidades atuais que praticassem tal luta.

Após uma série de adversidades narradas por Leni, ela e Kettner finalmente localizaram os tais lutadores que ela alega ter visto em sonho. Se os lutadores foram os “responsáveis” por leva-la até esta comunidade Nuba, seria de se esperar que eles fossem os protagonistas do livro. No entanto, o protagonismo não se limita só aos lutadores, mas aos homens de uma forma geral.

⁷⁴ Tradução nossa do original em alemão: „Ich sah zwei schwarze Männer, die mit Ringmessern an der Armgelenken einen Kampf ausführten. Mit beinahe tänzerischen Bewegungen wich jeder geschickt dem Angreifer aus. Dann sah ich Blut - viel Blut.“ RIEFENSTAHL, Leni. Die Nuba von Kau: fotos, text und layout von Leni Riefenstahl. München: List, 1977, p.7-8.

Além das fotografias, há 27 páginas de texto no livro, onde Riefenstahl se preocupa em elucidar ao leitor o estilo de vida e rituais dos Nubas, debruçando-se sobre o papel dos homens nesta comunidade e tratando pouco das mulheres.

Dos cinco capítulos do livro, os únicos com fotos exclusivamente de mulheres é o *Tätowierung* (“Tatuagem”), com o total de 18 fotos, por ser uma prática Nuba exclusivamente das mulheres. Em contrapartida, nos dois capítulos em que só há fotografias de homens, *Die Kunst der Maske* (“A arte da máscara”) e *Der Kampf* (“A luta”) – totalizando 82 fotos – só no segundo é explicado a ausência de mulheres – que se deve ao fato de, segundo Leni, ser proibido a elas assistirem às lutas. Já no capítulo sobre as pinturas faciais, Leni não utiliza marca de gênero no texto, então não é possível saber pelo texto se é uma escolha dela não incluir as mulheres ou se, de fato, a prática é reservada somente aos homens. No capítulo *Im Dorf* (“Na vila”), identificamos a fotografia de uma mulher com pintura facial, mas como a pintura é diferente das representadas por Riefenstahl em *Die Kunst der Maske* (figura 41), não é possível definir quais as diferenças de uma para as outras e porque as mulheres não aparecem no referido capítulo.

Figura 41 - Pinturas faciais dos Nubas



Fonte: "Im Dorf" e "Die Kunst der Maske", *Die Nuba von Kau*, Leni Riefenstahl, 1977

De toda forma, ao lermos os textos e analisarmos as fotografias do livro, apreendemos mais detalhes sobre a vida dos homens Nuba do que das mulheres. Há a descrição dos lutadores e de seu importante status na comunidade, e há também fotos do cotidiano dos homens – segurando lanças ou voltando da caça com um animal morto. Mas não há o mesmo com as mulheres. Não há descrição sobre quais atividades elas exercem dentro da comunidade ou quais papéis assumem. A maternidade não é descrita, as mulheres grávidas não são fotografadas – já que, conforme Riefenstahl descreve, elas não podem andar nuas – e até mesmo quando se trata do ritual de dança que as mulheres fazem para os homens, as fotografias não são focadas somente nas mulheres, mas também na reação dos homens.

Um ponto em que há uma convergência importante no que diz respeito às representações da mulher e do homem Nuba, no entanto, é que ambas as atividades descritas como exclusivamente masculinas ou femininas – a luta de facas e as tatuagens, respectivamente – são práticas violentas representadas por Riefenstahl a partir de uma forte glamourização da violência.

No capítulo das tatuagens, conforme já analisado anteriormente⁷⁵, Leni descreve como as mulheres passam por esse ritual, visivelmente doloroso pela quantidade de perfurações, sem demonstrar dor ou sofrimento, e como o resultado as torna mais desejadas no vilarejo. Já no capítulo da luta, descrita por Riefenstahl como “emocionante”, há diversas fotos em que os homens lutam banhados de sangue – que, pela saturação da foto, adquirem um tom forte de vermelho e deixam as fotografias com aparência ainda mais chocante (figura 42).

⁷⁵ Ver página 68.

Figura 42 - Luta dos Nubas



Fonte: "Der Kampf", *Die Nuba von Kau*, Leni Riefenstahl, 1977

Este aspecto parece ser comum nas representações de Riefenstahl dos Nubas, já que Susan Sontag, ao analisar a estética fascista do primeiro livro da cineasta sobre eles, lançado em 1973, afirma que os “acontecimentos centrais na sociedade Nuba são os jogos de luta e os funerais: vívidos encontros de belos corpos masculinos e morte”⁷⁶.

O que é interessante, no entanto, é que isso não se restringe às fotografias dos povos Nubas: ideais pautados na morte faziam parte da ideologia nazista e podem ser reconhecidos já em *Triunfo da Vontade*, de 1935. Principalmente se considerarmos a utilidade que o filme teve no contexto de guerra – servindo de arma psicológica, como descrita por Frank Capra –, é possível concluirmos que ele representa o principal projeto nazista: um “embelezamento” do mundo através da força militar – o que, na prática, se dá com o colonialismo e o genocídio.

De acordo com Maria Helena Capelato, este projeto de embelezamento se deu “através da erradicação do feio, sujo, maléfico, impuro. Beleza, pureza e harmonia representam ideais da nossa cultura, mas em nome deles se impôs a estetização do ódio, da violência, da destruição e da morte”⁷⁷. Em outras palavras, a morte, antes de virar política de Estado no Terceiro Reich, estava na base da construção de uma “nova civilização” nazista: Adolf Hitler e o Partido inverteram os valores morais que vigoravam na sociedade quando ascenderam ao poder. Assim,

⁷⁶ SONTAG, 1986, p. 70.

⁷⁷ CAPELATO, Maria Helena R. O Nazismo e a Produção da Guerra. Revista USP, (26), 1995, p. 85.

atitudes que antes eram condenáveis tornaram-se legais e, como pontua Hannah Arendt, o preceito moral bíblico “não matarás” foi substituído pelo imperativo “matarás”:

E assim como a lei de países civilizados pressupõe que a voz da consciência de todo mundo dita “Não matarás”, mesmo que o desejo e os pendores do homem natural sejam às vezes assassinos, assim a lei da terra de Hitler ditava à consciência de todos: “Matarás”, embora os organizadores dos massacres soubessem muito bem que o assassinato era contra os desejos e os pendores normais da maioria das pessoas.⁷⁸

A morte, portanto, estava presente no cerne das representações nazistas. Seja na roupa preta da SS, nas caveiras expostas em bandeiras ou em lemas como “nascemos para morrer pela Alemanha”⁷⁹. É por isso que dificilmente os ideais de Hitler não levariam ao extermínio – pois não há colonização sem violência, não há ideologia racista sem genocídio. A propaganda de guerra dos Aliados reforçou de diversas formas essas representações, seja em filmes como a animação da Disney, *Education for Death*⁸⁰ (“Educação para a morte”, 1943), ou em pôsteres de propaganda, nos quais o nazismo era comumente relacionado à morte.

Interessante notar, contudo, que essas representações já permeavam a sociedade alemã antes de Adolf Hitler. E, talvez, por isso mesmo, encontraram eco após 1933. Por isso, um pôster de propaganda utilizado pelos EUA na Primeira Guerra Mundial (figura 43), pode ser visto hoje como um prenúncio figurativo do que viria a ser histórico duas décadas depois: o demônio, com roupas militares alemãs, sentado numa pilha de crânios humanos com a citação “*über alles*” (“acima de tudo”) ao lado.

⁷⁸ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 167.

⁷⁹ Lema da Juventude Hitlerista. Ver CAPELATO, 1995.

⁸⁰ GERONIMI, Clyde. *Education for death*. EUA, colorido (animação), 1943, 10 min.

Figura 43 - Pôster “Über alles”, Primeira Guerra Mundial



Fonte: Barron Gift Collier, c.a 1917, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.⁸¹

2.3 – Leni na guerra e a construção do “forte”.

Ao nos depararmos com qualquer aspecto de uma sociedade a partir de fotografias, nosso primeiro instinto, talvez, seja o de compreender que o fotógrafo não “criou” nada novo. Tudo o que é fotografado seria, nesta interpretação, a “realidade”, uma visão objetiva daquele evento. Leni utiliza deste argumento ao dizer, como já vimos no primeiro capítulo, que o que ela representou em seus filmes e fotografias são apenas reflexos do que ela via. No documentário *A deusa imperfeita* (1993), afirma:

Se você vive entre um povo da natureza e possui uma câmera – e eles não querem ser fotografados, você ainda pode tirar fotografias quando eles passarem a te conhecer. Mas o que isso tem a ver com Força e Beleza? Eu não mudei as pessoas, elas se apresentam assim.⁸²

No que diz respeito às representações da morte e do heroísmo nas sociedades Nubas, pode-se argumentar que elas “já estavam” naquela sociedade. Mas também pode-se argumentar, como pontua Peter Burke, que é o fotógrafo que analisa quais aspectos retratar e, mais importante, como retratá-los. A partir simplesmente da escolha de um tema, dentre tantas possibilidades, uma seleção já foi feita. E essa seleção continua em absolutamente todos os aspectos da fotografia – ângulos, pessoas, eventos, tudo isso é selecionado. No caso dos Nubas, há uma escolha de Leni em focar nos corpos masculinos. Há uma escolha em apenas fotografar os nativos que andam nus. Há uma escolha em não fotografar grávidas, idosos e pessoas

⁸¹ Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3g03348/>> Acesso em: 16 jul. 2021.

⁸² RIEFENSTAHL em MÜLLER, Ray. *A deusa imperfeita*. Alemanha, colorido, 1993, 188 min. [título original: *Die Macht der Bilder*]

doentes. Todos esses elementos fazem com que a fotografia seja subjetiva e a impossibilita, portanto, de ser um “reflexo puro da realidade”.⁸³

Desta forma, a construção do corpo masculino dos Nubas como forte e heroico, nos diz mais sobre o olhar de Leni Riefenstahl sobre aquela sociedade do que sobre a sociedade em si. Utilizando a análise de Burke sobre imagens estereotipadas na construção do “Outro”, compreendemos que as fotografias dos Nubas documentam não tanto uma cultura, mas muito mais “um encontro cultural e as reações a esse encontro por membros de uma determinada cultura”.⁸⁴

Essa visão do “Outro”, é algo recorrente nos trabalhos de Riefenstahl. Se em suas fotografias no Sudão, o “Outro” é definido pela visão estereotipada e, como define bell hooks, por uma “abordagem neocolonial”; e em *Tiefeland* pela construção de uma figura heroica de Pedro em contraposição à figura vilanesca de Don Sebastian – como veremos no terceiro capítulo –; em *Olympia*, ele é definido pela heroicização de determinados corpos em detrimento de outros.

Esta interpretação do outro e de si, vista em *Olympia*, é importante por ser, também, parte fundamental da estrutura do imaginário social do Terceiro Reich. Ela se constitui como uma das bases para que se construa uma identidade coletiva: os “arianos” identificam-se assim, porque possuem características familiares que lhes foram atribuídas, enquanto o “Outro” define-se pela ausência, neste caso, a não descendência “ariana”. É por esta razão que o conceito de força é essencial dentro da linguagem do Terceiro Reich. A partir, principalmente, dele, foi possível construir parte dessa identidade coletiva que operava, na prática, como uma forma de legitimar a ideia da guerra como uma necessidade máxima para “defender a raça”.

Se tomarmos emprestados os estudos de Roger Chartier sobre o conceito de representação, podemos afirmar que essa legitimação acontece por que a relação de representação é “perturbada pela fraqueza da imaginação”, fazendo com que “se tome o engodo pela verdade” e que se considere “os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é”.⁸⁵ Assim, evocando mitos de origem e determinadas noções de força, torna-se possível não apenas convencer os semelhantes de sua “superioridade” e a necessidade, portanto, de dominar o mundo – ainda que para isso seja necessário gastar muito dinheiro e uma guerra

⁸³ BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p. 36.

⁸⁴ BURKE, 2004, p. 173.

⁸⁵ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos avançados. São Paulo, v. 5, n. 11, abr/1991, p. 185.

sanguinária –, mas também convencê-los da inferioridade do “Outro”, legitimando, em última instância, o genocídio.

Para tanto, a ideologia, evidentemente, possui papel central, pois, como afirma Terry Eagleton, “é em razão das ideias que homens e mulheres vivem e, às vezes, morrem”.⁸⁶ Assim, no Terceiro Reich, enquanto há trabalhos como *Olympia*, que enaltecem os valores “arianos”, há uma série de produções cinematográficas e literárias que se preocupam em bestializar os “não-arianos”, principalmente os judeus.

A fim de reconhecer essas diferenças, separamos dois trechos diferentes de dois livros infantis que buscam, precisamente, ressaltar esses valores e características “superiores” do “ariano”, e “inferiores”, do “não-ariano”. O primeiro deles, é de um livro antissemita chamado *Der Giftpilz* (“O cogumelo venenoso”), escrito por Ernst Hiemer (1900-1974) e publicado por Julius Streicher (1885-1946) em 1938. O conteúdo do livro já é evidenciado em sua capa, que traz o desenho de cogumelos com feições grosseiras e nariz pontudo – a forma estereotipada a qual judeus eram representados –, estampando uma estrela de Davi na frente (figura 44). O “cogumelo venenoso” seria, assim, o próprio judeu.

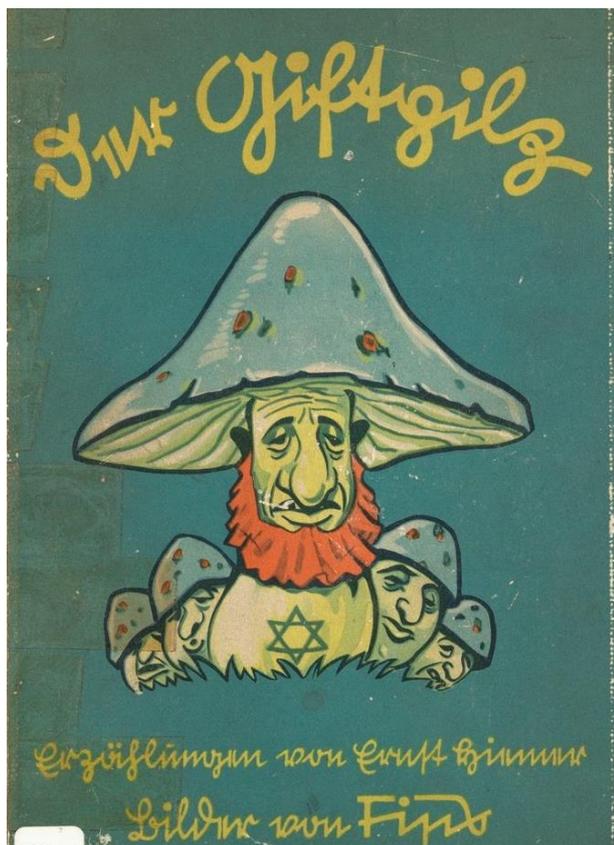
O livro busca traçar um perfil “do judeu”, descrevendo-o como monstruoso, avarento e cruel. Um ser “maldoso” que deveria ser temido pelas crianças. Em determinado trecho, o narrador aborda uma situação em uma sala de aula, onde um professor pergunta aos alunos como reconhecer um judeu. A passagem assim se segue:

O melhor estudante da classe, Fritz Müller, vai até o quadro. Fritz mostra que judeus são geralmente de pequeno a médio porte e têm pernas curtas. Seus braços também costumam ser muito curtos. Muitos judeus têm as pernas tortas e os pés chatos. Eles normalmente têm uma testa um pouco inclinada. Chamamos isso de testa recuada. Muitos criminosos têm essa testa. O cabelo deles geralmente é escuro e crespo como o dos negros. Suas orelhas são muito grandes e se parecem alças de uma xícara de café.⁸⁷

⁸⁶ EAGLETON, 1997, p.13.

⁸⁷ Tradução nossa do original em alemão: „*Der Klassenbeste, Fritz Müller, kommt an die Tafel um fortzusetzen. Fritz zeigt, dass Juden meist mittelgroß sind und kurze Beine haben. Ihre Arme sind für gewöhnlich auch kurz. Viele Juden haben krumme Beine und sind plattfüßig. Sie haben oft eine leicht schräge Stirn. Wir nennen das auch eine fliehende Stirn. Viele Kriminelle haben so eine Stirn. Ihr Haar ist meistens dunkel und gekräuselt wie das von Negern. Ihre Ohren sind sehr groß und sehen aus wie der Henkel einer Kaffeetasse.*“ HIEMER, Ernst. *Der Giftpilz*. Nuremberg: Stürmer Verlag, 1938, p.11.

Figura 44 - O judeu como “cogumelo venenoso”



Fonte: "Der Giftpilz", Ernst Hiemer, ilustração de Philipp Rupprecht, 1938⁸⁸

Para contrapor essa visão monstruosa e inferiorizada do judeu, tomemos para análise o segundo trecho, retirado do livro *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* (“Não confie em nenhuma raposa em sua charneca verde e nenhum judeu em seu juramento”). De autoria de Elvira Bauer, o livro, publicado em 1936 também por Streicher, pinta um retrato do judeu como o grande vilão que assassinou Jesus Cristo e pretende acabar com os alemães. Para que seja evidente este caráter “maléfico”, o livro traz logo no início uma representação antissemítica ao lado de uma figura de um homem loiro, forte e trabalhador (figura 45) seguido da definição: “O alemão é um homem orgulhoso. Que pode trabalhar e lutar. Por ser tão bonito e cheio de coragem, o judeu sempre o odiou.”⁸⁹

⁸⁸ Disponível em: < <https://wienerholocaustlibrary.org/object/14266/>> Acesso em: 14 jul. 2021.

⁸⁹ Tradução nossa do original em alemão: „Der Deutsche ist ein stolzer Mann. Der arbeiten und kämpfen kann. Weil er so schön ist und voll Mut, hasst ihn von jeher schon der Jud.“ BAUER, Elvira. Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Nuremberg: Stürmer Verlag, 1936, p.6.

Figura 45 - O “ariano”



Fonte: Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid, Elvira Bauer, ilustração de Philipp Rupprecht, 1936

A partir de ambas representações, fica evidente o contraste entre a figura do “ariano” e a figura do “não-ariano” – neste caso, o judeu. A diferença de tais obras para as de Leni Riefenstahl é que, enquanto esses livros operam a partir da eugenia negativa, buscando traçar um perfil inferior do judeu para legitimar o racismo e violência do Estado, nos filmes de Leni essa legitimação se faz, principalmente, pela eugenia positiva, a partir da promoção de corpos que se enquadram, apenas, nas representações do “ariano”.

Achamos interessante trazer esta segunda representação pois, além de que ela se aproxima mais da idealização do corpo que vemos em *Olympia*, ela é importante para pensarmos que o corpo cultuado por Riefenstahl não é uma construção sua, mas algo difundido nas propagandas e artes do Terceiro Reich.

Não obstante, também não foi o nazismo que criou essa concepção de corpo, mas sim, como já visto no capítulo um, apropriou-se dos ideais construídos e estudados pelos movimentos eugenistas. Assim, o conceito de força é mobilizado dentro do discurso eugenista a partir de uma noção de que, para que um corpo fosse considerado “adequado” (*fit*, no termo

de Francis Galton), deveria respeitar certos padrões físicos – isto é, deveria ser magro e com aparência “forte” e “saudável”.

Isto é evidente no filme *Wege zu Kraft und Schönheit* (“Caminhos para força e beleza”, 1925) – já analisado no capítulo anterior – em que é construída uma narrativa em que para se alcançar a “verdadeira beleza”, é necessário harmonizar mente e corpo. O que seria feito a partir da promoção de uma educação física. É neste cenário que, em edição de 1902, a revista de caráter eugênico, „*Kraft und Schönheit*”: *Zeitschrift für vernünftige Leibesucht* (“Força e beleza”: revista para uma sensata disciplina corporal”), traz frase atribuída ao Kaiser Guilherme II que diz: “Queremos uma geração forte!” (figura 46).⁹⁰

Figura 46 - "Força e beleza"



Fonte: *Zeitschrift für vernünftige Leibesucht*, 1902⁹¹

⁹⁰ Tradução nossa do original em alemão: „*Wir wollen eine kräftige Generation!*”. „*Kraft und Schönheit*”: *Zeitschrift für vernünftige Leibesucht*, Nr. 1, April/1902.

⁹¹ Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/55187/55187-h/55187-h.htm>> Acesso em: 16 jul. 2021.

No Terceiro Reich, a mobilização dessa força e, conseqüentemente, do “corpo forte” dava-se, especialmente, em direção a uma heroicização dos corpos, como já analisamos no decorrer deste capítulo. Por este motivo, o exercício físico e o esporte passaram a ser instrumentalizados pelo Partido como formas de valorizar e perpetuar esse ideal. Uma das políticas criadas para tanto, foi a organização *Kraft durch Freude* (“Força através da alegria”). Criada em 1933, a *KdF* foi mais uma forma de controlar os corpos dos trabalhadores a partir de programas que promovessem o esporte e o lazer. Estas políticas seriam motivadas não apenas para promover um modelo de corpo “saudável”, mas também a partir de uma crença de que o trabalhador não saberia gerir, sozinho, o seu tempo livre. O que poderia leva-los ao ócio e, conseqüentemente, a “pensamentos, tolos, difamatórios e, por fim, criminosos”.⁹²

Essa era uma parte do planejamento nazista para incorporar, como afirma Ronny Trachsel, o corpo individual ao corpo nacional (*Volkskörper*).⁹³ O que é importante ressaltar, contudo, é que essas políticas de controle de corpos e promoção de corpos “belos, fortes e saudáveis” já estavam na agenda política do Partido nazista muito antes de assumir o poder. O ponto 21 do Programa do Partido, anunciado por Adolf Hitler em 24 de fevereiro de 1920, por exemplo, reforçava que:

O Estado deve se preocupar com a melhoria da saúde do povo por meio da proteção da mãe e filho; da proibição do trabalho infantil; da promoção do exercício físico a partir de determinação legal da obrigação da ginástica e do esporte e de grande apoio de todas as associações que se ocupem no treinamento físico dos jovens.⁹⁴

Se a preocupação do Estado era com a melhoria da “saúde do povo” e sendo o povo (*Volk*) apenas os corpos “arianos” – excluindo os judeus e associais, como prostitutas e dependentes químicos –, fica subentendido nesta passagem que este apoio a uma educação física era exclusivo aos “racialmente valiosos”.

Nas artes, esse aspecto é visível, principalmente, a partir dessa supervalorização do corpo “forte”, aliado aos ideais de perfeição e beleza da antiguidade grega. Um bom exemplo

⁹² BECHER, Ursula citada por CORNELSEN, Elcio. O lazer sob o jugo totalitário. IN: Coletânea I Congresso brasileiro de Estudos do Lazer, XV Seminário, Belo Horizonte: Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG, 2014, p. 273.

⁹³ TRACHSEL, Ronny. Fitness und Körperkult. Entwicklungen des Körperbewusstseins im 20. Jahrhundert. IN: SCHWAB, Andreas; TRACHSEL, Ronny. Fitness. Schönheit kommt von außen. Bern: Palma-3-Verlag, 2003, p.13.

⁹⁴ Tradução nossa do original em alemão: “*Der Staat hat für die Hebung der Volksgesundheit zu sorgen durch den Schutz der Mutter und des Kindes, durch Verbot der Jugendarbeit, durch Herbeiführung der körperlichen Ertüchtigung mittels gesetzlicher Festlegung einer Turn- und Sportpflicht, durch größte Unterstützung aller sich mit körperlicher Jugendausbildung beschäftigenden Vereine*”. DEUERLEIN, 1974, p.108-112.

disto são as esculturas monumentais feitas durante o regime. Como grande parte desses monumentos foram destruídos após a guerra, talvez os mais conhecidos hoje sejam os que ornamentam o *Reichsportfeld*⁹⁵, exterior do estádio Olímpico de Berlim, feitos à época dos Jogos Olímpicos de 1936 – e que ainda hoje, a despeito de críticas, permanecem de pé.

Como bem pontua Elcio Cornelsen, se a escultura se estabelece, ao lado da arquitetura, como “o veículo mais visível da ideologia nazista”⁹⁶ – a expressão literal de uma noção de superioridade e a manifestação máxima de uma *Körperkultur* –, as estátuas do *Reichsportfeld* são uma forma clara de glorificar o esporte e a forma física “ariana”. Não por acaso, Arno Breker, arquiteto e importante artista plástico para o regime nazista, utilizou como base para construção de suas obras, atletas da equipe olímpica alemã.⁹⁷ De acordo com o crítico de arte J. Sommer:

Breker busca na obra de arte dar forma ao ser humano saudável e forte. Isto não é um programa, mas sim uma consequência da concepção de vida. (...) O triunfo do forte e sadio sobre o fraco e doente deve necessariamente encontrar expressão na arte. Tal triunfo do sadio celebra a obra de Breker.⁹⁸

Ao analisarmos não somente as obras de Breker e dos demais escultores nazistas, mas também, e neste caso principalmente, as obras de Leni Riefenstahl, é importante termos em vista que, embora exista uma movimentação consciente por parte de vários desses artistas – e especialmente de Leni – de negar o aspecto político e ideológico de sua obra, tal proposição é inconcebível. Conforme assinala Cornelsen, torna-se “impossível um julgamento estético sem olharmos para tais obras vinculadas ao político: o conteúdo artístico é *inseparável do político*”⁹⁹.

Com isto em mente, tomaremos para análise uma entrevista de Riefenstahl concedida ao jornal alemão *Der Spiegel* em 1997. Intitulada *Realität interessiert mich nicht* (“Realidade não me interessa”), a entrevista aborda alguns aspectos polêmicos sobre a estética dos trabalhos de Leni. Questionada se – a despeito de sua afirmação de ser uma “esteta apolítica”¹⁰⁰ – não

⁹⁵ Ver imagem 17 do anexo.

⁹⁶ CORNELSEN, Elcio. *Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim*. Clássica. São Paulo, 19.2, 2006, p. 211.

⁹⁷ CORNELSEN, 2006, p. 211.

⁹⁸ SOMMER, citado por CORNELSEN, 2006, p. 211.

⁹⁹ CORNELSEN, 2006, p. 212, grifo nosso.

¹⁰⁰ Tradução nossa do original em alemão “*unpolitische Ästhetin*”. RIEFENSTAHL, Leni. *Realität interessiert mich nicht*. [Entrevista concedida a] Mathias Schreiber e Susanne Weingarten. *Der Spiegel*, Hamburg, 18 ago. 1997.

teria servido a uma ideologia heroica nazista ao filmar os atletas de baixo para cima¹⁰¹, Leni respondeu:

Essa é a coisa mais ridícula que alguém poderia dizer. Foi muito mais simples: se eu filmasse um saltador do mesmo nível que ele se encontrava, daria para ver pessoas atrás dele, as arquibancadas ou uma bandeira. Eu teria uma imagem ruim. Filmada de um fosso contra o céu, a imagem fica mais clara, com um fundo calmo – assim nenhuma haste parece crescer da cabeça do atleta. Isso não tem nada a ver com heroização¹⁰².

Por mais que Leni tente definir o filme apenas como uma obra de arte e defender que não havia cunho político, é necessário pontuar que o NSDAP o encomendara visando o seu uso propagandístico – não por acaso o orçamento da obra foi de exorbitantes 1,5 milhão de marco. A cineasta, ao escolher esses ângulos e, conseqüentemente, construir essa estética, cumpriu a agenda do Partido de vangloriar uma determinada “superioridade e força” física dos corpos – especialmente os “arianos”.

Conseguimos enxergar em *Olympia* várias das representações presentes nas esculturas de Arno Breker: uma estética claramente influenciada por um ideal grego de beleza, uma supervalorização de corpos “saudáveis” e “fortes”, e nenhum espaço para quaisquer falhas. Assim, tanto as obras de Breker quando as de Riefenstahl, foram instrumentalizadas pelo Partido a fim de criar a dimensão do “nós”, a raça “superior”, enquanto obras como *O eterno judeu* (1940) – que vendia uma imagem bestializada dos judeus, chegando a compará-los a ratos – criavam a dimensão do “outro”. Somente a partir dessa divisão era decidido quem iria viver “as glórias do Reich” ou perecer nos campos de extermínio. Segundo Trachsel,

Para a seleção, exclusão e destruição dos “elementos inferiores e indesejáveis”, não foram principalmente as habilidades mentais que foram decisivas, mas principalmente os traços físicos e de caráter – chamados “raciais” – de uma pessoa que literalmente decidiam em Ser ou não Ser [ariano].¹⁰³

Esse processo foi crucial para a execução da Solução Final, pois – como pontua Hannah Arendt – a simples afirmação de seres superiores e inferiores não seria o suficiente para engajar a massa na política nazista. Era necessário demonstrar essa superioridade e, especialmente,

¹⁰¹ Ver imagem 18 do anexo.

¹⁰² Tradução nossa do original em alemão: “*Das ist das Lächerlichste, was man überhaupt sagen kann. Es war viel einfacher: Wenn ich einen Hochspringer auf gleicher Höhe mit ihm stehend aufnehme, sieht man hinter ihm irgendwelche Leute, die Tribünen oder eine Fahne. Ich bekomme ein schlechtes Bild. Aus dem Graben heraus gegen den Himmel fotografiert, wird das Bild klarer, mit ruhigem Hintergrund – da wächst dem Sportler nicht irgendeine Stange aus dem Kopf. Das hat nichts mit Heroisierung zu tun*”. RIEFENSTAHL, 1997.

¹⁰³ Tradução nossa do original em alemão: „*Für die Auslese, Ausgrenzung und Vernichtung der «minderwertigen und unerwünschten Elemente» waren nicht primär geistige Fähigkeiten ausschlaggebend, sondern vorrangig körperliche und charakterliche – so genannte «rassische» – Merkmale eines Menschen entschieden buchstäblich über Sein oder nicht Sein.*“ TRACHSEL, 2003, p.16.

desumanizar o judeu a tal ponto que “ainda hoje, assistindo aos filmes da atrocidade, o senso comum irá dizer: ‘Mas não parecem mesmo criminosos?’” e “‘Que coisas terríveis esses judeus devem ter feito para que os alemães tenham agido assim com eles!’”¹⁰⁴. As representações do imaginário nazista – neste caso a bestialização do judeu e a supervalorização do “ariano” –, ao criarem o “nós” como antítese do “outro”, serviam como forma de legitimar o genocídio.

Partindo da compreensão de que a eugenia negativa e a positiva operam não de forma isolada, mas em conjunto – já que, para oprimir a existência dos seres “inferiores” há, obrigatoriamente, o conceito de seres, ou raça, “superior” –, essas representações, a imagem de si e a do “Outro”, também operam juntas, e precisam uma da outra para que esse processo de legitimação aconteça. Assim, uma obra que foque no ideal de corpo perfeito não é “menos nazista” ou “menos racista” que uma abertamente antissemita. Evidente que há diferentes graus de violência em diferentes obras, mas é importante que saibamos diferenciar as nuances presentes dentro de uma mesma ideologia para que possamos compreender que é, sim, possível existir trabalhos com focos diferentes que sirvam a uma mesma ideologia.

Este aspecto é importante se considerarmos que um dos argumentos frequentemente utilizados por Leni Riefenstahl para defender seus trabalhos do estigma nazista, é que nenhum deles possui conteúdo antissemita. O primeiro ponto que levantamos, contudo, é que isto é discutível, já que em *Tiefland*, como veremos no próximo capítulo, há, sim, representações antissemitas. Já o segundo ponto, é que o antissemitismo é, de fato, um dos elementos presentes no imaginário do Terceiro Reich, mas não é o único. Ao falar sobre *Triunfo da Vontade* no documentário *A deusa imperfeita* (1993), Leni tenta driblar algumas dessas acusações dizendo que:

Na época, nós sentimos que uma das mensagens [do filme] era paz – paz, paz: isso sempre aparece no filme. Outras intenções políticas ou objetivos, não são mencionadas. Não há discurso antissemita, ou sobre raça. Trabalho e paz são as únicas mensagens em *Triunfo da Vontade*.¹⁰⁵

Essa declaração apresenta-se como uma grande contradição se considerarmos, primeiro, a própria doutrina nazista, que era, por essência, militarista. E, em segundo, o próprio conteúdo do filme, que demonstra não só grandes fileiras imponentes do exército nazista como, até mesmo, um discurso de Adolf Hitler falando do “exército glorioso, o poderoso portador das

¹⁰⁴ ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 228.

¹⁰⁵ RIEFENSTAHL em MÜLLER, 1993.

armas do nosso povo”.¹⁰⁶ “Paz” seria, portanto, incompatível com a ideologia nazista. Mas era, como a beleza e força, um conceito vendido pelo Partido – já que a paz seria, em uma lógica distorcida, um fim a ser alcançado através da guerra¹⁰⁷.

Assim, se por um lado, Leni não exibia em suas obras uma forte propaganda antissemita, ela serviu muito bem a um outro princípio nazista: o militarismo. E serviu não apenas a partir de representações cinematográficas – como ode às Forças Armadas em *Dia da Liberdade* ou a personificação do soldado alemão em Pedro de *Tiefland* –, mas também diretamente, já que atuou como correspondente de guerra na Polônia.

Leni e sua equipe, que formavam a *Sonderfilmtrupp Riefenstahl* (“Unidade Especial de Filme Riefenstahl”), partiram para Polônia em setembro de 1939. No entanto, não se pode afirmar ao certo quais filmagens eles ficaram encarregados de fazer. Steven Bach, biógrafo da cineasta, acredita que as filmagens seriam para um novo filme de Hitler, “desta vez glorificando o líder como senhor da guerra”.¹⁰⁸ Parte do material filmado por operadores dessa Unidade pode ser visto em filmes como *Feldzug in Polen* (“Campanha na Polônia”, 1940), mas o diretor da obra, o nazista Fritz Hippler – também responsável pelo documentário antissemita *O eterno judeu* (1940) – afirmou que Leni não participou dessas filmagens. De acordo com Hippler, se ela tivesse participado, eles teriam “perdido a batalha da Polônia, porque os exércitos teriam de marchar à maneira dela ou não haveria filme”.¹⁰⁹

¹⁰⁶ HITLER, Adolf em RIEFENSTAHL, Leni. Triunfo da Vontade. Alemanha, preto & branco, 1935, 114 min. [título original: Triumph des Willens].

¹⁰⁷ Podemos pensar, aqui, pela ótica dos slogans do “Ministério da Verdade” da distopia 1984, de George Orwell: “Guerra é paz. Liberdade é escravidão. Ignorância é força”. ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.38.

¹⁰⁸ BACH, Steven. Leni: a vida e obra de Leni Riefenstahl, Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007, p. 278.

¹⁰⁹ HIPPLER, Fritz citado por BACH, 2007, p. 278.

Figura 47 - Leni como correspondente de guerra



Fonte: Fotografias de Oswald Burmeister, Polônia, 1939¹¹⁰

Embora Riefenstahl estivesse trajada para a guerra, portando uma pistola pendurada no cinto e um punhal preso à sua bota (figura 47),¹¹¹ sua atuação como correspondente na Polônia não durou muito, e poucos dias após sua chegada, a cineasta retornou a Berlim. O motivo foi o massacre de Koneska: civis poloneses cavavam uma vala quando foram assassinados por soldados alemães. Embora Leni afirme que não viu nenhuma morte, tendo apenas escutado os tiros, uma foto foi tirada do momento, e a expressão da cineasta é de puro terror (figura 48). Independentemente da versão da cineasta, a fotografia foi utilizada no pós-guerra como uma das maiores evidências de que ela sabia mais do que afirmava, já que teria presenciado o assassinato de judeus.

¹¹⁰ Disponível sob consulta em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/>

¹¹¹ BACH, 2007, p. 273.

Figura 48 - Leni após Massacre de Konskie



Fonte: Autoria não identificada, Polônia, 1939¹¹²

Em sua autobiografia, é assim que ela descreve esse evento:

Um dia antes de nossa chegada, civis poloneses assassinaram um oficial alemão sênior e quatro soldados e os mutilaram da pior maneira; seus olhos foram arrancados e suas línguas cortadas. Este foi o segundo acontecimento terrível em dois dias. Na primeira, seis soldados foram assassinados e massacrados enquanto dormiam por guerrilheiros poloneses. Seus corpos foram transferidos para Berlim. Os soldados mortos no massacre do dia anterior foram colocados na igreja e deveriam ser enterrados aqui [Konskie]. Fomos à praça do mercado, onde muitos soldados alemães estavam reunidos. Homens poloneses cavavam um fosso no meio deles, a sepultura dos soldados alemães. Havia grande agitação entre os soldados, o medo da morte refletido nos rostos dos poloneses. Eles não entendiam alemão e tinham medo de estar cavando a própria sepultura. Um oficial alemão apareceu, parou na beira da sepultura e pediu aos soldados que mantivessem a calma e a disciplina. Ele fez um breve discurso: "Soldados, por mais cruel que tenha sido a morte de nossos camaradas, não queremos retaliar igualmente." Em seguida, ele pediu aos soldados que mandassem os poloneses para casa e enterrassem os mortos. Depois que o oficial se retirou, alguns soldados puxaram os poloneses amedrontados para fora do fosso não de forma gentil. Um grupo particularmente irritado estava ao meu lado. Eles ignoraram o pedido do oficial e chutaram brutalmente os homens que se espremiavam para fora do fosso. Isso me indignou. Gritei com eles: "Vocês não escutaram o que o oficial disse? Vocês pretendem ser soldados alemães?" Os homens furiosos se viraram imediatamente para mim de forma ameaçadora. Um gritou: "Soque-a na boca, livre-se dessa vaca!"¹¹³

¹¹² Disponível em: < <https://www.timesofisrael.com/the-quiet-absolution-of-pro-nazi-filmmaker-leni-riefenstahl/>> Acesso em: 20 jul. 2021.

¹¹³ No original, o termo *Weib* é utilizado. Embora a tradução literal para ele seja “mulher”, no alemão ele tem conotação pejorativa. No *Duden*, dicionário de alemão, quando se pesquisa o termo, há um aviso dizendo “No uso

Outro gritou: "Atire nessa vaca" e apontou o rifle para mim. Eu olhei para os soldados com horror. Naquele momento fui fotografada. Quando o cano da arma foi apontado para mim, meus colegas de trabalho me puxaram de lado. Ao mesmo tempo, ouvimos um tiro à distância e, pouco depois, vários. Todos correram da cova em direção de onde vieram os tiros. Antes de saber o que havia acontecido, apresentei-me a [General] Reichenau para protestar contra o comportamento indisciplinado dos soldados. Foi só ali que soube o que aconteceu de terrível nesse ínterim. O tiro de um oficial da *Luftwaffe* causou pânico que resultou em um tiroteio sem sentido. Soldados atiraram contra os poloneses que estavam fugindo. Eles presumiram que, entre eles, estavam as pessoas que participaram do massacre.¹¹⁴

Este evento, e como Leni o relata, é importante para que possamos compreender alguns aspectos sobre sua construção autobiográfica. Em primeiro lugar, é interessante que ela, primeiro, descreve o que os poloneses supostamente fizeram aos soldados alemães, para depois relatar o que houve com eles. O que pode parecer uma simples descrição dos eventos, em trecho posterior da autobiografia, como veremos mais adiante, é utilizado para relativizar o massacre. Leni também omite, como pontuado por Steven Bach, que todos os poloneses que morreram neste evento eram judeus. Além disso, ainda de acordo com Bach, as fotos sobreviventes, como a que vimos na figura 48, não sugerem uma ameaça à sua vida pelos soldados à sua volta, pelo

moderno, o termo *Weib* é cada vez mais visto como discriminatório". Na versão em inglês, o termo foi traduzido por *bitch* ("cadela"), por isso optamos por traduzir com um termo em português que é utilizado em determinados contextos de forma ofensiva às mulheres.

¹¹⁴ Tradução nossa do original em alemão: „Am Tag vor unserer Ankunft hatten polnische Zivilisten einen hohen deutschen Offizier und vier Soldaten ermordet und auf das Furchtbarste verstümmelt; man hatte ihnen die Augen ausgestochen und die Zungen herausgeschnitten. Dies war schon das zweite schreckliche Ereignis innerhalb von zwei Tagen. Beim ersten waren sechs Soldaten von polnischen Partisanen im Schlaf ermordet und massakriert worden. Ihre Leichen wurden nach Berlin überführt. Die bei dem Massaker des gestrigen Tages getöteten Soldaten lagen in der Kirche aufgebahrt und sollten hier beerdigt werden. Wir gingen zum Marktplatz, auf dem eine Menge deutscher Soldaten versammelt war. In ihrer Mitte schaufelten polnische Männer eine Grube, das Grab für die deutschen Soldaten. Unter den Soldaten herrschte größte Erregung, in den Gesichtern der Polen spiegelte sich Todesangst. Sie verstanden kein Deutsch und fürchteten, ihr eigenes Grab auszuheben. Da erschien ein deutscher Polizeioffizier, stellte sich an den Rand der Grabstelle und forderte die Soldaten auf, Ruhe und Disziplin zu bewahren. Er hielt eine kurze Ansprache: «Soldaten, so grausam auch der Tod unserer Kameraden gewesen ist, wir wollen nicht Gleiches mit Gleichem vergelten.» Dann forderte er die Soldaten auf, die Polen nach Hause zu schicken und die Toten zu begraben. Nachdem der Offizier zurückgetreten war, zogen einige Soldaten die verängstigten Polen nicht gerade sanft aus der Grube. Neben mir stand eine besonders aufgebrachte Gruppe. Sie mißachtete die Aufforderung des Offiziers und versetzte den sich aus der Grube drängenden Männern brutale Fußstritte. Das empörte mich. Ich schrie sie an: «Habt ihr nicht gehört, was der Offizier euch gesagt hat? Ihr wollt deutsche Soldaten sein?» Die aufgebrachten Männer richteten sich jetzt bedrohlich gegen mich. Einer schrie: «Haut ihr eine aufs Maul, weg mit dem Weib!» Ein anderer rief: «Schießt dieses Weib nieder», und richtete sein Gewehr auf mich. Entsetzt schaute ich auf die Soldaten. In diesem Augenblick wurde ich fotografiert. Als der Gewehrlauf auf mich gerichtet war, rissen mich meine Mitarbeiter zur Seite. Im gleichen Augenblick hörten wir in der Ferne einen Schuß, kurz danach mehrere. Alles rannte von der Grabstelle in die Richtung, aus der die Schüsse kamen. Noch ehe ich wußte, was geschehen war, meldete ich mich bei Reichenau, um gegen das undisziplinierte Verhalten der Soldaten zu protestieren. Erst hier erfuhr ich, was sich inzwischen Schreckliches ereignet hatte. Der Schuß eines Luftwaffen-Offiziers hatte eine Panik ausgelöst, durch die eine sinnlose Schießerei entstand. Soldaten hatten in die davonrennenden Polen geschossen. Sie nahmen an, unter ihnen befänden sich die Leute, die das Massaker verübt hatten.“ RIEFESTAHL, 1987, p.350-351.

contrário, “os homens parecem protetores e envolventes enquanto olham também para aquilo que a câmera não mostra e que terá distorcido a face de Leni”.¹¹⁵

Após descrever o que ela afirma ter visto em Konskie, Leni Riefenstahl diz que o General von Reichenau, encarregado por sua equipe, ficou “indignado e aborrecido” e que disse que “tal confusão nunca havia acontecido no Exército Alemão e que os culpados seriam levados à corte marcial”.¹¹⁶ Ela afirma, então, que ele consentiu com sua volta a Berlim e que, uma vez de volta, assim que teve oportunidade, perguntou a Hitler sobre esses eventos, e que ele teria afirmado o mesmo que Reichenau – que nunca havia ocorrido tal ofensa no exército alemão, e que os culpados seriam penalizados. Ela continua, dizendo que durante este encontro, o *Führer* havia recebido um telegrama requisitando permissão para atacar Varsóvia. Ao que ele, furiosamente, teria dito

É a terceira vez que pedimos ao governo polonês a rendição de Varsóvia sem luta. Enquanto houver mulheres e crianças na cidade, eu não quero nenhum tiroteio. Espero que façamos outra oferta de rendição e tentemos de tudo para os convencer do absurdo da sua recusa. É uma loucura atirar em mulheres e crianças.¹¹⁷

Achamos importante citar essa passagem de *Memoiren* para analisar a construção autobiográfica de Leni Riefenstahl, porque ela é muito relevante para que possamos compreender o *ethos* discursivo da cineasta. De antemão, precisamos salientar que esse conceito é amplamente discutido nos estudos de análise de discurso e, portanto, há diferentes visões sobre sua construção. Aqui, utilizaremos, primordialmente, a analisada pela intelectual romena Ruth Amossy.

Isto posto, o *ethos* discursivo, pode ser compreendido como a imagem de si que uma pessoa constrói ao discursar. Para tanto, o discurso não precisa, necessariamente, ser sobre si mesmo. Segundo Amossy, elementos como o estilo, vocabulário e crenças implícitas, “são suficientes para construir uma representação de sua pessoa”, assim, de forma deliberada ou não, “o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si”.¹¹⁸ Deste modo, em toda a sua

¹¹⁵ BACH, 2007, p. 275.

¹¹⁶ Tradução nossa do original em alemão: „Reichenau war empört und von Abscheu erfüllt, wie wir alle. Er sagte, eine solche Schweinerei sei in der deutschen Armee noch nie vorgekommen, die Schuldigen würden vor ein Kriegsgericht gestellt.“ RIEFENSTAHL, 1987, p.351.

¹¹⁷ Tradução nossa do original em alemão: „Es ist schon das dritte Mal, daß wir die polnische Regierung aufgefordert haben, Warschau kampflös zu übergeben. Solange noch Frauen und Kinder in der Stadt sind, will ich nicht, daß geschossen wird. Ich wünsche, daß wir noch einmal ein Kapitulationsangebot machen und alles versuchen, sie von der Unsinnigkeit ihrer Verweigerung zu überzeugen. Es ist ein Wahnsinn, auf Frauen und Kinder zu schießen.“ RIEFENSTAHL, 1987, p.353.

¹¹⁸ AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. IN: *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. AMOSSY, Ruth (org). São Paulo: Contexto, 2005, p. 9.

autobiografia, Leni Riefenstahl constrói uma imagem de si que busca reabilitá-la. Há páginas e mais páginas com justificativas e descrições que a façam parecer diferente do que foi divulgado em várias mídias no pós-guerra.

Uma dessas construções, é a imagem de uma pessoa ingênua que, em mais de uma oportunidade, Leni afirmava ser. Isto deve-se ao fato de que, em sua narrativa do pós-guerra, Riefenstahl usou a mesma justificativa que a maioria dos alemães, afirmando não saber de nenhum dos horríveis crimes que o governo nazista perpetuava. Assim, em vários momentos de sua autobiografia, Leni, que fez parte deste governo, transfere o seu lugar do grupo de perpetradores para o de vítima, ao relatar sempre que não sabia do que acontecia e que também sofria nas mãos do Partido – principalmente por parte de Joseph Goebbels, a quem retrata como o seu grande inimigo.

Desta forma, quando a cineasta narra em sua autobiografia os eventos que viveu, ela constrói não só a sua própria imagem, mas também a imagem do público que a lê. Isto pois, ao escolher quais palavras utilizar e como narrar os fatos, Leni escreve a partir da expectativa do que o público quer ou “precisa” saber. Assim, a construção do *ethos* é feita a partir da relação entre esses dois extremos: o orador e o público. No caso de Leni Riefenstahl, a sociedade do pós-guerra, de uma forma geral mas não homogênea, a vê como “a cineasta nazista”. Há as críticas de Susan Sontag e Nina Gladitz, que a colocam em posição de cúmplice ou, até mesmo, perpetradora, e acusações como a da revista *Revue* – primeira a publicar a foto de Leni assustada em Kongske – de que ela sabia dos horrores perpetuados contra os judeus. Assim, ao escrever sua autobiografia, presumimos que Leni Riefenstahl compreenda essa imagem que o público construiu sobre ela – já que ela afirma isso diversas vezes – e que, portanto, ela pretenda desconstruí-la e criar uma nova, a qual seria, moral e eticamente, mais bem aceita.

Ao escrever sobre sua vida, Riefenstahl estabelece, desta maneira, um estereótipo sobre seu público alvo a partir da *doxa* – isto é, “o saber prévio que o auditório possui sobre o orador”¹¹⁹ – do mesmo. Esse processo de estereotipagem é natural, já que mudamos nosso discurso conforme o público que gostaríamos de atingir, pressupondo, assim, o que se adequaria mais a este grupo. Conforme Amossy,

O orador adapta sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê interiorizados e valorizados por seu público-alvo. Ele o faz não somente pelo que diz

¹¹⁹ AMOSSY, Ruth. O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. IN: *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. AMOSSY, Ruth (org). São Paulo: Contexto, 2005, p. 125.

de sua própria pessoa (frequentemente, não é de bom-tom falar de si), mas também pelas modalidades de sua enunciação.¹²⁰

Ao narrar os eventos relativos ao massacre de Konskie, Riefenstahl coloca-se como vítima da violência dos soldados alemães, ao mesmo tempo em que se mostra politicamente engajada, já que teria perguntado até mesmo a Adolf Hitler sobre o acontecido. Ela ainda relata o que teria escutado o ditador dizer sobre mulheres e crianças, não para pintar uma imagem “melhor” dele – já que logo após ela o define como “esquizofrênico” –, mas para deixar claro que, até onde sabia, nada de grave estava sendo feito. Mais uma vez, portanto, ela reforça sua imagem ingênua e “apolítica”, deixando claro que não sabia sobre o ocorrido e, conseqüentemente, eximindo-se de qualquer responsabilidade ou culpa que possam lhe atribuir sobre este ou os demais feitos nazistas.

No entanto, ela trai esta imagem quando descreve, posteriormente, a publicação da foto pela revista *Revue*, em 1952. Quando se opõe à afirmação da revista, de que ela teria “testemunhado, com seus próprios olhos, os crimes horríveis pelos quais a reputação alemã ainda sofre ao redor do mundo”¹²¹, Leni não só reafirma que a fotografia foi tirada no momento em que temia por sua vida, como diz que a revista sequer mencionou que tal evento foi o responsável para que ela, imediatamente, solicitasse retornar à Alemanha ou, ainda, que o motivo das execuções havia sido “o massacre de soldados alemães por poloneses”¹²². Ora, se o foco da revista era apenas indicar que Leni sabia mais do que afirmava, qual seria a relevância em relatar o motivo do massacre? Este trecho parece indicar que Leni relativiza o evento, buscando justificar o assassinato dos poloneses pelo seus atos anteriores.

Deste modo, a construção narrativa de Leni Riefenstahl em torno do massacre de Konskie, embora seja coerente com o *ethos* discursivo que a cineasta constrói em todo o livro, contraria a sua imagem de si em dois níveis. O primeiro, ao contrapor o caráter “apolítico” que ela afirma ter ao narrar uma situação em que se recusou a ficar na Polônia, por ter presenciado uma atitude do exército a qual discordou e, posteriormente, por confrontar Hitler sobre o ocorrido. Já o segundo, ao se dizer ingênua e reafirmar que apenas ficou fascinada por Adolf Hitler – mas sem compartilhar do pensamento nazista – embora, ao mesmo tempo, mostre-se

¹²⁰ AMOSSY, 2005, p.126.

¹²¹ Tradução nossa da versão traduzida para o inglês: “(...) witnessed with her own eyes the terrible crimes from which Germany’s reputation is still suffering throughout the world”. RIEFENSTAHL, 1992, p.385.

¹²² Tradução nossa da versão traduzida para o inglês: “*Revue said nothing about that, or about the cause of the dreadful event: the massacre of German soldiers by Poles*”. RIEFENSTAHL, 1992, p. 385.

indignada porque uma revista não apresentou o “lado nazista” da história, justificando um ato hediondo cometido por eles.

É por isto que, muito mais do que os fatos narrados por Leni, é importante para os objetivos que temos aqui, analisar como ela os narra e o que escolhe, ou não, narrar. Partilhamos da visão de Cornelius Castoriadis ao dizer que

(...) a combinação dos signos resulta do sentido, pois enfim o mundo não é só feito de pessoas que interpretam o discurso dos outros; para que aqueles existam, é preciso primeiro que estes tenham falado, e falar já é escolher signos, hesitar, corrigir-se, retificar os signos já escolhidos – em função de um sentido.¹²³

Assim, seja narrando o trauma vivido em Konskie, ou algo específico sobre sua própria vida, Leni Riefenstahl buscou dar um determinado sentido à sua narrativa, e escolheu, de forma consciente, quais elementos mobilizar e, principalmente, como mobilizá-los. Esta é a sua forma de operar com o conceito de força, mesmo que ele não apareça da mesma forma exorbitante que o conceito de belo.

Por esta razão, faz-se necessário ressaltar que a “despolitização” de Leni Riefenstahl, é política. Isto pois, dizer-se “apolítico” ou atribuir sentido pejorativo a uma noção de ideologia é, como afirma Terry Eagleton, político. Conforme o autor, não existe “tal coisa como pensamento livre de pressupostos”.¹²⁴ Por isso buscamos, no decorrer deste capítulo, focar no conceito de força não apenas em seu sentido literal, da força do corpo humano. Mas, principalmente, em como ele foi mobilizado pelos nazistas através do “corpo do herói”, que levava, invariavelmente, à guerra. Assim, achamos importante demonstrar que as escolhas de Riefenstahl foram políticas não apenas na construção das imagens de seu trabalho, mas também na guerra – onde, por escolha própria, serviu como correspondente do Terceiro Reich.

Essas escolhas políticas da cineasta alemã, embora construídas, por ela, a partir de uma perspectiva “ingênua”, relacionam-se diretamente com os conceitos que escolhemos trabalhar nesta dissertação. Elas corroboram nosso pressuposto, apresentado desde a introdução, de que não há noções universais de beleza, força e saúde. E que, portanto, esses conceitos são construídos e instrumentalizados de diferentes formas em diferentes contextos sociais e políticos. Como afirma Luiz Arnaut,

¹²³ CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 167.

¹²⁴ Eagleton, 1997, p. 17.

As palavras de um texto ou fala não são irrelevantes, pelo contrário. O que nos importa é identificar a ideia associada a esta palavra quando do seu uso, no tempo, contexto e relação social em que foi usada.¹²⁵

A partir dessas identificações, que fizemos no primeiro capítulo com o conceito de belo, e também neste segundo, com o de força, pretendemos analisar a historicidade desses conceitos mobilizados por Leni Riefenstahl para compreendê-los dentro de uma ótica discursiva eugênica e sua, posterior, apropriação nazista para, por fim, situar Riefenstahl dentro do que compreendemos ser o seu lugar na história do Terceiro Reich: junto ao grupo de perpetradores. Mas, sobre isso, iremos discorrer no próximo capítulo.

¹²⁵ ARNAUT, 2013, p.27.

Capítulo 3 – O corpo do povo: Leni Riefenstahl e o conceito de saudável.

“A Providência não demonstra compaixão aos fracos, mas apenas o reconhecimento do direito à vida dos saudáveis e fortes!”

(Adolf Hitler, 1945)¹

3.1 – O conceito de saúde e o *Volkskörper*.

A partir dos dois primeiros capítulos, talvez tenha ficado evidente que os conceitos desta tríade, “belo”, “forte” e “saudável”, não operam de forma isolada – seja nos movimentos eugênicos ou no Terceiro Reich –, mas, sim, em conjunto. Estes conceitos estão interligados e, raras vezes, aparecem sozinhos: o foco no corpo forte pode querer ressaltar um ideal de beleza, assim como o vislumbre de um corpo “verdadeiramente belo” pode enfatizar um ideal de saúde.

No entanto, enquanto os conceitos de beleza e força partem da eugenia positiva e podem permanecer nela – já que para o próprio Francis Galton, incentivar a produção “da melhor linhagem” é mais importante do que “reprimir a produtividade dos piores”² –, o conceito de saúde geralmente é a grande partida para a eugenia negativa. Isto pois, se o discurso chega até uma noção de “saudável”, há, normalmente, medidas para erradicar as “doenças” e isso pode levar à políticas como abortos compulsórios, “eutânasias” e, até mesmo, o genocídio. Contudo, assim como os dois conceitos anteriores, o conceito de saúde, na concepção a ser trabalhada neste capítulo, possui, também, caráter estético. Ele é percebido não a partir do que o corpo é, mas como se apresenta: em suma, corpos que estejam no padrão de normalidade da sociedade nazista – sobretudo brancos, magros, jovens e sem deficiências.

¹ Proclamação ao povo alemão feita por Adolf Hitler em 24 de fevereiro de 1945. Tradução nossa do original em alemão: “*Die Vorsehung kennt keine Barmherzigkeit dem Schwachen gegenüber, sondern nur die Anerkennung des Rechts des Lebens für den Gesunden und Starken!*”. HITLER in: DOMARUS, Max. *Hitler - Reden und Proklamationen 1932-1945: Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*. Leonberg: Pamminger & Partner Verlagsgesellschaft mbH, 1988, p. 2204.

² A eugenia criada por Francis Galton é, na realidade, o que chamamos de eugenia positiva. A eugenia voltada à reprimir a reprodução dos seres “inferiores”, ou exterminá-los, chamada de eugenia negativa, foi, na verdade, uma elaboração posterior das teorias galtonianas. Os dois termos foram criados pelo inglês C.W. Saleeby em 1909. Para mais sobre as teorias eugênicas e sua gênese, ver: DIWAN, Pietra. *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.

Dito isto, neste capítulo optamos por abordar o conceito de saúde não por sua perspectiva “positiva”, já que isso recairia sobre os corpos “belos e fortes” trabalhados no primeiro e segundo capítulo. Mas, sim, por sua perspectiva negativa. Isto é, dos corpos considerados “não-saudáveis” ou “doentes”. Por este motivo, ao olharmos para este conceito dentro das obras e narrativas de Leni Riefenstahl, trabalharemos com dois aspectos distintos: o primeiro, se trata das representações ou referências que estejam conectadas às pessoas excluídas do ideal de saúde nazista, enquanto o segundo foca nos apagamentos destes mesmos grupos em prol do culto ao corpo “saudável”.

Com isto em mente, este capítulo será dividido em três partes. Na primeira, buscaremos compreender a pluralidade de significados do conceito de saúde, e como os nazistas se apropriaram de uma delas, a partir da noção de *Volkskörper* (corpo do povo), para legitimar o genocídio. Para tanto, também será importante analisar alguns aspectos em filmes dados como “apolíticos”, inclusive *Tiefland* (1954), mas que trazem metáforas genocidas.

Na segunda, iremos analisar qual era a compreensão de um corpo “não-saudável” pelo Terceiro Reich e focaremos, principalmente, nos corpos apagados pelas obras de Leni Riefenstahl. Também compreenderemos a perseguição nazista aos povos Romani, fundamental para analisarmos alguns elementos de *Tiefland*. Por último, trataremos sobre alguns aspectos envolvendo a “desnazificação” de Riefenstahl e sua defesa de uma “vida apolítica” para que possamos, enfim, compreendê-la sob a ótica da responsabilidade política trabalhada por Karl Jaspers.

Isto posto, trabalhar com o conceito de saúde através de sua ótica negativa faz mais sentido para este trabalho – ainda que nosso foco seja a eugenia positiva –, porque é a partir de significações negativas que, durante séculos e ainda hoje no senso comum, o “ser saudável” foi construído. Antes de mais nada, contudo, é válido reafirmar que, assim como ao operarmos com os conceitos de força e beleza, nossa intenção neste trabalho não é fazer uma História do conceito de saúde. O que pretendemos é analisar, a partir da compreensão de que parte fundante de um conceito é ser polissêmico – e que, portanto, cada uso de um conceito terá sua própria historicidade –, que há muito mais nas falas de Leni Riefenstahl sobre o belo, forte e saudável do que pode transparecer na superfície.

No caso do conceito de saúde, isso é particularmente interessante se pensarmos que sua definição sempre foi muito difícil de ser elaborada, já que, como afirma Carlos Batistella, o

foco de intelectuais em compreender a doença, acabava por secundarizar a saúde, sendo sempre associada como a “não-doença”.³ Somente em 1946, na constituição da Organização Mundial da Saúde (OMS), é que o conceito recebe definição “oficial”. No documento, saúde é dado como “um estado de completo bem-estar físico, mental e social, e não consiste apenas na ausência de doença ou de enfermidade”.⁴

Ainda que esta definição também seja problemática, já que, além de utópica, uma ideia de “completo bem estar” pode ser utilizada para “justificar práticas arbitrárias de controle e exclusão de tudo aquilo que for considerado indesejável”⁵, ela é importante porque contradiz, precisamente, essa concepção negativa de saúde – isto é, como “ausência de doença” – utilizada com frequência no senso comum.

Para nossa pesquisa, essa perspectiva é importante, principalmente, por ser estética, pois a definição do “não-doente” se dá muito mais pela aparência do corpo. No caso da Alemanha nazista, evidentemente que a categoria de maior importância para isto era a raça, mas não era a única. Na realidade, os nazistas ancoravam-se também em uma noção já existente na Alemanha no século XIX, denominada *Ballastexistenzen* – isto é, existências que se apresentariam como um “fardo desnecessário”. Embora em sua origem o termo se referisse muito mais a uma questão econômica, medida a partir de uma lógica que dava ênfase à capacidade que as pessoas teriam de trabalhar⁶, no Terceiro Reich seu uso foi muito mais ligado aos ideais racistas do regime.

Não obstante, em propagandas como a que está reproduzida a seguir (figura 49), da capa da revista *Neues Volk* (“Novo povo”) de 1938, as justificativas econômicas se tornaram convenientes para convencer a população destes “fardos”. Nela, vê-se um homem com deficiência, representado ao lado dos dizeres “6000 RM⁷ custam muitos doentes hereditários em toda sua vida. Camaradas, esse também é seu dinheiro”.

³ BATISTELLA, Carlos Eduardo Colpo. Abordagens contemporâneas do conceito de saúde. In: FONSECA, Angélica Ferreira; CORBO, Ana Maria D'Andrea (Org.). O território e o processo saúde-doença. Rio de Janeiro: EPSJV/FIOCRUZ, 2007. p. 51-86. (Coleção Educação Profissional e Docência em saúde: a formação e o trabalho do agente comunitário de saúde, 1).

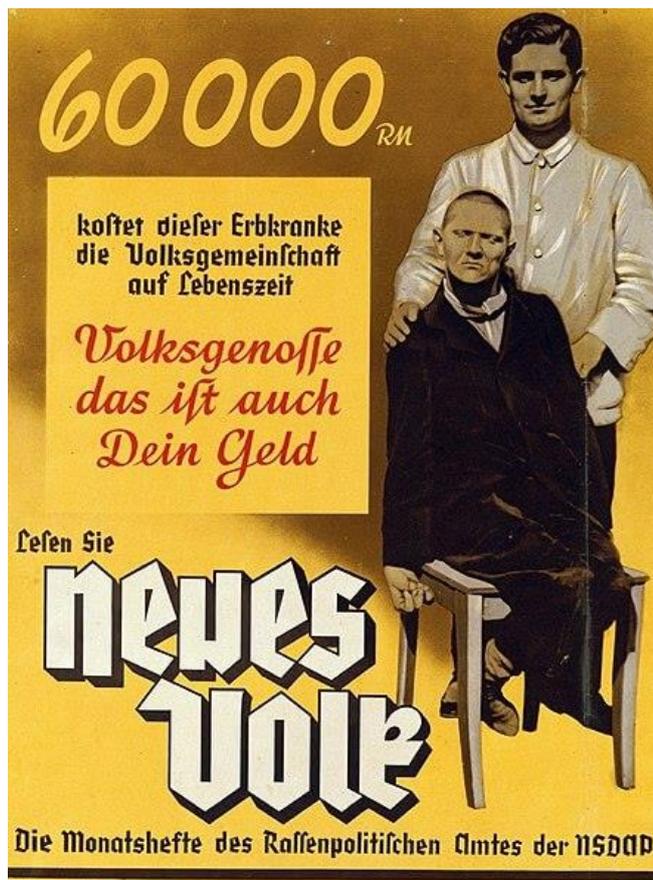
⁴ ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. [Constituição (1946)]. Constituição da Organização Mundial da Saúde (OMS/WHO). Nova Iorque: Conferência Internacional da Saúde, 1946.

⁵ BATISTELLA, 2007, p. 58.

⁶ FORSBACH, Ralf. Das Gesundheitsideal des Nationalsozialismus. IN: GRÖNEMEYER, Dietrich; KOBUSCH, Theo; SCHOTT, Heinz. Gesundheit im Spiegel der Disziplinen, Epochen, Kulturen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008, p.137.

⁷ *Reichsmark*, moeda oficial da Alemanha do ano de 1924 até 1948.

Figura 49 - Capa da revista Neues Volk



Fonte: Neues Volk, Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP, 1938⁸

De toda forma, o termo traduz o que já era praticado em toda a Europa há séculos: a saúde não seria direito de todos e haveria vidas mais “dignas” de viver que outras. Com o advento da eugenia no fim do século XIX, esse discurso veste-se de uma roupagem “científica” para legitimar suas origens classistas e racistas, sendo muito bem resumido pela fala, já citada, do médico Harry J. Haiselden no filme eugenista estadunidense *The black stork* (“A cegonha negra”, 1916): “Às vezes, salvar uma vida é um crime maior do que tirá-la”.⁹

Mas evidente que, se no pensamento eugenista os pacientes já são desiguais, sendo classificados como mais ou menos dignos de viver, na ideologia nazista isso é intensificado. O médico passou, então, a se distanciar cada vez mais do paciente, a fim de combater a “*Wahn von der Gleichheit*” (“loucura da igualdade”), descrita pelo médico e líder nazista,

⁸ Disponível em: <<https://www.geschichte-abitur.de/lexikon/uebersicht-drittes-reich/euthanasie-im-dritten-reich>> Acesso em: 11 ago. 2021.

⁹ WHARTON, Leopold e Theodore. *The Black Stork*. EUA, preto & branco, 1916, 90 min. <Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9rWkGCsEuxY>>

Reichsärzteführer, Gerhard Wagner em 1935.¹⁰ Deste modo, o indivíduo deixa de ser compreendido como tal, e o ideal de saúde se volta para a saúde do “povo” (*Volk*). Assim, conforme o historiador Ralf Forsbach,

Aliviar a dor e curar doenças independentemente da pessoa, não era mais o princípio orientador para a ação. Em vez disso, esperava-se avaliar a vida humana e, se necessário, extingui-la. A ciência legitimou a “crença na possibilidade de criar um povo forte, bonito e saudável”. O slogan vulgar “Você não é nada, seu povo é tudo” pode ser encontrado no apelo de Gerhard Wagner para “ficar de olho nos direitos e necessidades de todo o povo”.¹¹

É neste contexto que a metáfora política do “corpo do povo”, *Volkskörper*, foi apropriada e instrumentalizada pelos nazistas. Apropriada porque, embora seu uso tenha se difundido no Terceiro Reich, o conceito foi originado muito antes, ainda no século XIX. Ele surgiu a partir de outros termos muito utilizados, como o de *Staatskörper* (“corpo do Estado”) e *Nationalkörper* (“corpo nacional”), para designar “a forma genérica e abstrata de um Estado”.¹² No entanto, ainda no século XIX ela ganha conotação antisemita, se apresentando em falas como a do teólogo Adolf Stöcker (1835-1909) que afirmava que a “judiaria moderna” era uma “gota estrangeira de sangue em nosso corpo nacional”, uma força “totalmente destrutiva”.¹³

É válido ressaltar, contudo, que essa concepção da política ou de uma nação com definições e funções biológicas, não é peculiaridade da Alemanha. Antes mesmo da publicação na Inglaterra de *Leviatã* (1651), de Thomas Hobbes – com a clássica capa em que o corpo da figura simboliza o povo e sua cabeça, o monarca¹⁴ – já havia diversos registros na literatura desta metáfora. Suas origens datam do pensamento pré-socrático¹⁵, sendo localizada em escritos de Platão e Aristóteles, com prosseguimento em obras da Idade Média e Moderna – onde aparece, dentre várias produções, em William Shakespeare (1564-1616) e, posteriormente, em Hobbes. O que é peculiar da Alemanha, no entanto, é o caráter genocida que esta metáfora passa

¹⁰ FORSBACH, 2008, p. 131.

¹¹ Tradução nossa do original em alemão: „*Das Lindern von Schmerzen und das Heilen von Krankheiten ohne Ansehen der Person war nicht mehr die richtungsweisende Handlungsmaxime. Vielmehr wurde erwartet, menschliches Leben zu bewerten und gegebenenfalls auszulöschen. Die Wissenschaft legitimierte den „Glauben an die Möglichkeit, ein gesundes, schönes starkes Volk zu züchten“.* Die vulgäre Parole „Du bist nichts, dein Volk ist alles“ findet sich bei Gerhard Wagner in dem Appell wieder, „das Recht und die Notwendigkeiten des gesamten Volkes“ im Auge zu behalten.“ FORSBACH, 2008, p. 132.

¹² MUSOLFF, Andreas. *Metaphor, Nation and the Holocaust: the concept of the Body Politic*. New York: Routledge, 2010, p. 126.

¹³ Tradução nossa da versão traduzida por Andreas Musolff em inglês: “*alien drop of blood in our national body [ein fremder Blutstropfen in unserem Volkskörper]* . . . a destructive, wholly destructive force”. STÖCKER, Adolf citado em MUSOLFF, 2010, p. 127.

¹⁴ Ver imagem 19 do anexo.

¹⁵ MUSOLFF, 2010, p. 4.

a ter após a ascensão do Partido nazista: só faz parte do corpo do povo, ou corpo nacional, os “verdadeiramente” germânicos. O restante, em prol “da saúde” deste corpo, precisaria, necessariamente, de ser exterminado.

É assim que a medicina passou a ter local de destaque dentro do Partido e do governo nazista. Antes mesmo da ascensão de Adolf Hitler ao poder, já havia sido formada a *Nationalsozialistische Deutsche Ärztebund* (Associação Médica Nacional Socialista Alemã, 1929) que cumpria a tarefa de ressaltar a importância da “saúde racial” para o Partido. De acordo com Peter Cohen, no documentário *Arquitetura da destruição* (1989), “nenhuma outra profissão tinha tantos membros no Partido”, sendo 45% da classe médica filiada ao NSDAP¹⁶. Ademais, após 1933, o *Departamento de Saúde do Ministério do Interior do Reich* (*Gesundheitsabteilung des Reichsinnenministeriums*) foi uma das subáreas administrativas que mais se expandiu¹⁷.

Neste contexto, o conceito de *Volkskörper* era utilizado de forma a simplificar o discurso racial nazista: há um corpo que está doente e para que ele esteja saudável novamente é importante que se faça tudo o que for necessário para exterminar a doença. Ainda, como afirma Susan Sontag, “se é plausível comparar a polis a um organismo, então é plausível comparar a desordem civil a uma doença”¹⁸. Segundo a escritora, pelo fato da saúde ser um tema em que se presume que todos compreendam – ainda que, geralmente, pelo viés da “não-doença”, acrescentaríamos –, imagens de doenças acabam sendo “usadas para expressar preocupação com a ordem social”.¹⁹

É por essa perspectiva que se desenhava os anseios de uma sociedade “saudável” dos nazistas. A linha argumentativa de Adolf Hitler era que, se a nação é como um corpo, logo pode-se afirmar que este corpo está doente. Analisando, então, as causas da doença, conclui-se que é necessário exterminar seus “parasitas”, isto é, os judeus e demais “não-arianos”. Assim, a premissa de que uma doença requer cuidados severos de médicos competentes, faz com que o Führer ascenda como um salvador, ou o curandeiro desse paciente doente²⁰. Não por acaso,

¹⁶ COHEN, 1989.

¹⁷ SÜB, Winfried. *Der „Volkskörper“ im Krieg: Gesundheitspolitik, Gesundheitsverhältnisse und Krankenmord im nationalsozialistischen Deutschland (1939-1945)*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2003, p. 44.

¹⁸ Tradução nossa do original em inglês: “if it is plausible to compare the polis to an organism, then it is plausible to compare civil disorder to an illness”. SONTAG, Susan. *Illness as a Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 76.

¹⁹ SONTAG, 1978, p.72.

²⁰ MUSOLFF, 2010, p. 28.

Hitler afirmava ser o “Robert Koch da política” – se Koch descobriu o bacilo da tuberculose, Hitler reivindicava ter exposto “o povo judeu como uma bactéria que destrói a sociedade”²¹.

Desta maneira, enquanto uma *Körperkultur* e ações do Partido incentivavam práticas para manter o corpo dos indivíduos dentro do que eles compreendiam como saudável²², o médico passava a representar um soldado na guerra contra as doenças que ameaçam o *Volkskörper*. Assim, a partir da noção de que somente o ariano seria verdadeiramente “saudável”, criou-se uma perseguição contra todos que o regime entendia por “doentes”. Nas palavras de Hitler,

Enfim, as substâncias dos estados, ou seja, o próprio povo, não são imortais. Mas nascem, crescem e perecem – de acordo com o seu valor. A Providência não demonstra compaixão aos fracos, mas apenas o reconhecimento do direito à vida dos saudáveis e fortes!²³

Os fracos, portanto, se constituíam como a “doença” a ser eliminada do corpo alemão – a eles, não seria reconhecido, sequer, o direito à vida. Embora para os nazistas havia vários grupos que se apresentavam como essa “ameaça” ao *Volkskörper* – os judeus, os social-democratas e os comunistas, para citar alguns – focaremos neste capítulo nos grupos que se constituíam como os “corpos não-arianos”, em especial: os judeus, os Romani e as pessoas com deficiência.

3.2 – A construção do “saudável”.

Evidente que o conceito de saúde é a grande força motriz no pensamento eugênico. Atravessado por diversas temporalidades – um ideal de beleza antigo que se buscava superar e a esperança de se construir, para o futuro, seres humanos “melhores” e “mais saudáveis” – a Eugenia carrega muito mais futuro do que passado. Isto pois, partindo da perspectiva de Reinhart Koselleck,

Quanto menor a experiência tanto maior a expectativa — eis uma fórmula para a estrutura temporal da modernidade, conceitualizada pelo “progresso”. Isso foi plausível enquanto as experiências anteriores não eram suficientes para fundamentar as expectativas geradas por um mundo que se transformava tecnicamente.²⁴

²¹ COHEN, 1989.

²² Ver imagem 20 do anexo.

²³ Tradução nossa do original em alemão: “Denn auch die Substanzen der Staaten, d. h. die Völker selbst, sind nicht unvergänglich, sondern sie kommen, werden oder vergehen – je nach ihrem Wert. Die Vorsehung kennt keine Barmherzigkeit dem Schwachen gegenüber, sondern nur die Anerkennung des Rechts des Lebens für den Gesunden und Starken!” HITLER in: DOMARUS, 1988, p. 2203-2204.

²⁴ KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 326.

Assim, a Eugenia surgia por uma preocupação da comunidade científica com problemas como epidemias e miséria. Ao invés, contudo, de voltar sua atenção para programas sociais e investimento em áreas mais pobres, elaborou-se, progressivamente, “estratégias de controle do corpo”. Segundo Pietra Diwan, esse controle se preocupava em “investir no corpo individual” e de “estimular a ingerência policial e médica na via conjugal e sexual de cada um”. O discurso médico pautado na “saúde”, portanto, surgia como uma legitimação deste controle, criando uma “política científica, que pensará os “males do corpo” e suas soluções”.²⁵

Por esta razão, muitos dos grupos perseguidos pelos nazistas se encontram, também, nesta concepção de “males do corpo” no cerne do pensamento eugenista. Não por acaso, algumas leis do Terceiro Reich foram inspiradas em leis já existentes nos Estados Unidos da América, onde já vigoravam leis de esterilização compulsória e de proibição de casamentos entre pessoas com deficiência intelectual, alcoólatras e pessoas com doenças sexualmente transmissíveis.²⁶

Neste ponto, a justificativa econômica para a categoria de *Ballastexistenzen* volta a ser útil. Logo que o Partido ascendeu ao poder, o ministro do interior, Wilhelm Frick, anunciou que as despesas públicas focariam apenas “em pessoas racialmente sãs e saudáveis”, reduzindo o gasto com “indivíduos inferiores e sociais, doentes, deficientes mentais, insanos, aleijados e criminosos”²⁷ além, claro, de persegui-los com políticas de eugenia negativa. Este é o contexto em que a *Lei para a Prevenção de Prole com Doença Hereditária* foi promulgada, em 4 de julho de 1933. Segundo Richard Evans, ela prescrevia

a esterilização compulsória de qualquer um que sofresse de debilidade mental hereditária, esquizofrenia, psicose maníaco-depressiva, epilepsia hereditária, doença de Huntingdon, surdez, cegueira ou deformidade física hereditárias, ou alcoolismo severo. (...) A lei há muito era a ambição do influente movimento de higiene racial da Alemanha, liderado por médicos decanos como Alfred Ploetz e Fritz Lenz, e havia se tornado uma exigência mais insistente durante a Depressão. O enorme fardo da previdência sobre as finanças nacionais havia aumentado em muito o número e a audácia daqueles que, nos setores previdenciário e médico, acreditavam que muitos aspectos de desvio social, pobreza e miséria eram resultado da degeneração hereditária de seus portadores.²⁸

Sob esta lei, ao menos 360 mil pessoas foram esterilizadas forçadamente por não se encaixarem no “ideal nazista de um novo homem ou nova mulher”.²⁹ E, evidentemente, a

²⁵ DIWAN, Pietra. Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007, p. 16.

²⁶ DIWAN, 2007, p. 51.

²⁷ EVANS, Richard J. O Terceiro Reich no poder. São Paulo: Planeta, 2011, p. 661.

²⁸ EVANS, 2011, p. 661-662.

²⁹ EVANS, 2011, p. 664.

concepção de “doença hereditária” dos nazistas, servindo ao propósito eugenista, era ampla. Assim, também sofreram as pessoas chamadas “associais”, como prostitutas, dependentes químicos e pessoas em situação de rua. Mas é claro que os horrores não pararam por aí. Com a instauração do Programa Aktion T-4 – chamado assim por conta do endereço da sede do órgão responsável pelo programa, localizado em Berlim na Tiergartenstraße número 4 –, o extermínio dos “não-saudáveis” foi burocratizado: milhares de seres humanos, dentre os quais muitas crianças, foram brutalmente assassinados no que foi chamado de “eutanásia”.

Evidente que o simples emprego deste termo já é problemático e inapropriado por si só, já que, em sua etimologia, a palavra sugere uma morte para aliviar o sofrimento de alguém. As mortes que aconteciam sob o governo nazista, no entanto, eram tudo, menos misericordiosas. Um dos observadores que testemunhou as mortes em câmara de gás do T-4, descreveu assim a cena:

[Havia] cerca de 40 a 50 homens apinhados compactamente na sala ao lado que agora morriam lentamente. Alguns jaziam no chão, outros haviam tombado sobre si mesmos, muitos tinham a boca aberta como se não conseguissem mais absorver o ar. O jeito como morreram foi tão repleto de sofrimento que não se pode falar de morte humana, ainda mais que muitos dos que foram mortos podem muito bem ter tido momentos de lucidez sobre o que estava acontecendo. Observei o procedimento por uns 2-3 minutos e então saí, pois não pude mais aguentar e me senti nauseado.³⁰

E isto sem contar que nem todos eram assassinados nas câmaras de gás, alguns morriam por injeções letais e tantos outros de fome. Esta era a “Providência” a que Hitler se referia – políticas de estado genocidas que visassem assassinar milhares e milhares de seres humanos que o regime considerasse “indignos” de viver. Para os nazistas, partindo da perspectiva do darwinismo social, isto era, puramente, acelerar o processo de seleção natural que a própria natureza se encarregaria de fazer. Toda essa chacina feita, portanto, “em nome do progresso e da saúde da nação”.³¹

Enquanto a perseguição a estes corpos “não-saudáveis” já estava em andamento desde o ano de ascensão do Partido ao poder, em 1933, os Jogos Olímpicos de Verão de 1936, sediados em Berlim, surgiram de forma bastante conveniente para que os nazistas pudessem criar uma vitrine de seus ideais racistas e genocidas. Se os Jogos Olímpicos de Verão de 2020, realizados em Tóquio no ano de 2021, celebraram a diversidade, com a maior participação de

³⁰ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich em guerra*. São Paulo: Planeta, 2012, p. 120.

³¹ LOWER, Wendy. *As mulheres do nazismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 134.

atletas mulheres da história das olimpíadas, as Olimpíadas de 1936 se perpetuaram por meio de violências e apagamentos.

A fim de apresentar ao mundo uma “nova” e “amigável” nação, uma série de medidas foram tomadas pelo Partido Nazista: as placas em locais públicos que proibiam a circulação de judeus foram retiradas, o jornal antisemita *Der Stürmer* foi temporariamente retirado de circulação e, para que as ruas ficassem “limpas”, pessoas Romani foram presas. O documentário *Olympia* (1938) promove o mesmo tipo de apagamento – exibindo com maestria o ideal de corpos “belos, fortes e saudáveis” cultuado pelo regime, enquanto as “eutanásias” já ocorriam e toda perseguição aos que não se enquadravam neste ideal, vinha acontecendo há anos.

No primeiro capítulo já abordamos brevemente este aspecto, ao concluirmos que, para uma análise fílmica, é necessário não somente perguntar o que o filme nos diz, mas também o que não diz e porque não diz.³² Assim, para que possamos compreender as obras de Riefenstahl – e aqui não nos referimos somente aos filmes, mas também as fotografias dos Nubas, como veremos mais adiante – é necessário que também tomemos para análise os seus silêncios.

Isto posto, partimos do pressuposto de Eni Puccinelli Orlandi, de que o silêncio não é falta, mas significado. Segundo a linguista, o silêncio não é “diretamente observável e no entanto ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está “lá” (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas)”.³³ Assim, ele não carece de palavras para significar, fazendo sentido por si mesmo.

À vista disso, é importante ressaltar que não pretendemos aqui “interpretar” os silêncios contidos nos trabalhos de Riefenstahl, porque o silêncio “não é interpretável, mas compreensível”.³⁴ O que buscamos, na realidade, é “conhecer os processos de significação que ele põe em jogo”, o que é possível a partir da historicidade da fonte, que torna o silêncio compreensível.

Tomaremos aqui, portanto, o silêncio como fundante, como produtor de significados próprios que não necessitam da fala – se diferenciando, assim, do implícito – para significar. Dessa forma, o grande silêncio de *Olympia* são os corpos que não se enquadravam no ideal

³² Essa questão é levantada a partir dos apontamentos do historiador Marcos Napolitano na página 56. Ver também: NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 235-289.

³³ ORLANDI, Eni Pulcinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, S. R: Editora da Unicamp, 1995, p. 42.

³⁴ ORLANDI, 1995, p. 42.

nazista. Poder-se-ia argumentar que isso não é um problema de *Olympia* ou de Riefenstahl isoladamente, que se trata, na verdade, do “espírito do tempo” da época – já que estamos falando da década de 1930, quando o pensamento eugenista estava em alta. Não discordamos que isso não seja um problema isolado dos filmes de Leni ou, sequer, da Alemanha nazista. Como mostramos desde o primeiro capítulo, a eugenia não foi criada pelos nazistas e muitos dos seus preceitos foram aceitos e transformados em leis por muitos países ocidentais.

Todavia, há dois pontos que precisam ser levantados quanto a isso: o primeiro é que estar num contexto onde determinado pensamento é o “dominante”, não exime as pessoas de responsabilidade. Como historiadores, evidentemente, devemos analisar uma fonte conforme sua época, para que não caiamos em anacronismos, mas isso não significa absolver pessoas que “apenas” agiram da mesma forma que a maioria agia na época. Em segundo lugar, e o que demonstramos no decorrer deste trabalho, é que Leni Riefenstahl não mantém esse olhar apenas durante sua atuação sob o Partido Nazista, mas também nos anos que se seguem à queda do regime.

Se tomarmos duas obras publicadas em contextos completamente diferentes para análise, por exemplo, vemos que o mesmo ideal de corpo saudável promovido por *Olympia* aparece nas fotografias dos Nubas. De acordo com Leni, apenas os Nubas que “são jovens, saudáveis e, em seus termos, têm um corpo bonito, podem andar nus”.³⁵ Ela ainda declara que quando possuem alguma doença, ainda que leve como um resfriado, ou até as mulheres quando estão grávidas, se vestem. Isto é, existe um vasto grupo de pessoas que andam vestidas entre os Nubas, Riefenstahl apenas decidiu não fotografá-las. Ambas as obras, portanto, estão preenchidas por silêncio, pois apagam corpos que não se enquadram no ideal estético da cineasta.

No caso específico dos Nubas, esse silêncio é especialmente interessante, porque esses corpos são apagados das fotografias, mas aparecem de forma pontual na parte textual do livro. Em determinado trecho, por exemplo, ela afirma que quando um lutador atinge certa idade, ele para de lutar e de se pintar, passando a se vestir e assumindo a função de juiz das lutas. No entanto, esses homens não aparecem nas fotografias. As representações que Riefenstahl faz dos Nubas, assim, dizem mais sobre ela própria e o seu olhar para esta comunidade do que sobre,

³⁵ RIEFENSTAHL, Leni. Die Nuba von Kau: fotos, text und layout von Leni Riefenstahl. München: List, 1977, p.209.

de fato, os Nubas – já que eles, sequer, são representados em toda a sua diversidade. George Meiu resume este aspecto ao dizer que:

A perfeição corporal das fotografias de Riefenstahl impressiona de forma sublime o leitor, não tanto por si mesma, mas por aquilo que exclui: corpos gordos, corpos baixos, corpos deficientes, corpos vestidos, corpos não simétricos, corpos doentes.³⁶

Victor Melo nos oferece, também, uma análise interessante de *Olympia* ao dizer que a obra se estabelece como um “hino à perfeição”, fazendo referências a “uma juventude sadia e forte que ocupará um importante papel, não só nos campos de provas (o dito), mas nas fábricas e nos fronts de guerra (o não dito, o sugerido)”³⁷.

O paralelo entre *Olympia* e as fotografias dos Nubas é, pois, interessante, porque o silêncio contido neles possui significado bastante similar, mesmo com o espaço de aproximados 40 anos entre uma obra e outra. Em *Tiefland* (1954), no entanto, há um outro tipo de apagamento que, embora seja diferente destes em *Olympia* e nos Nubas, também se relaciona aos corpos excluídos deste ideal de saúde: neste caso, os povos Romani.

Dividiremos essa questão em dois níveis: o primeiro, de uma violência simbólica, a partir do apagamento por trás da representação desta minoria no filme. E o segundo de uma violência propriamente física, partindo da participação, forçada, de alguns Romani na obra. Para tanto, é necessário, contudo, que voltemos um pouco para compreender o lugar relegado a estes grupos no Terceiro Reich e como eram vistos pelos nazistas.

Antes de tudo, é importante ressaltar que, assim como no caso do antissemitismo, a perseguição aos Roma, Sinti e demais grupos denominados, de forma estereotipada e pejorativa, “ciganos”, não foi uma particularidade nazista. Na realidade, esses grupos já eram discriminados por toda a Europa por serem parte de uma minoria com um estilo de vida que rompia com os modelos tradicionais das sociedades europeias. Por essa “recusa em se adaptar ao ideal moderno de cidadão – frequentar escola, pagar impostos, registrar domicílio”³⁸, essas

³⁶ Tradução nossa do original em inglês: “*The bodily perfection of Riefenstahl's photographs sublimely impresses the reader not so much in and for itself as through that which it excludes: fat bodies, short bodies, disabled bodies, clothed bodies, non-symmetric bodies, sick bodies.*” MEIU, George. Riefenstahl on Safari Embodied Contemplation in East Africa. In: *Anthropology Today*, Vol. 24, No. 2, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Apr., 2008, p. 18-22.

³⁷ MELO, Victor. De Olímpia (776 a.C.) a Atenas (1896) a Atenas (2004): problematizando a presença da Antiguidade Clássica nos discursos contemporâneos sobre o esporte. *Phoenix*, Rio de Janeiro, 13, 2007, p. 367.

³⁸ EVANS, 2011, p.678.

peessoas eram submetidas a assédio policial de forma mais frequente, o que reforçava uma imagem marginalizada perante a sociedade.

Por esta razão, estes grupos já eram perseguidos na Alemanha antes de Adolf Hitler chegar ao poder, em 1933. Ainda na República de Weimar, por exemplo, uma lei foi promulgada no estado da Baviera, em 1926, para coletar informações sobre essas pessoas, as definindo como “preguiçosas”.³⁹ Com a ascensão do Partido Nazista, no entanto, as violências foram aumentando de forma gradativa: se intensificando já com *Lei para a Prevenção de Prole com Doença Hereditária* – promulgada em 1933 e colocada em prática em 1934 –, que legitimou a esterilização das pessoas rotuladas como “ciganas”, e alcançou seu ponto crucial em 1938, quando Heinrich Himmler decretou o que chamou de “a solução final para a questão cigana”.⁴⁰

Com este decreto, viajantes e pessoas de etnias tradicionalmente nômades tiveram que passar por um “exame racial-biológico”, e a partir disso passaram a ser enviados para campos de concentração. Nos anos que se seguiram, os povos Romani foram, junto de outras vítimas nazistas, sistematicamente assassinados. É difícil estimar o número certo de mortos deste genocídio – já que os números da população Romani anterior ao nazismo não são muito exatos –, mas de acordo com o Museu do Holocausto dos Estados Unidos, estima-se que a soma varie entre 220.000 a 500.000 mortos.

Paralelo a esses horrores, temos as gravações de *Tiefland*, que aconteceram na década de 1940 em meio à guerra – portanto num momento em que essas pessoas já estavam sendo presas e mortas em campos de concentração e extermínio. Por isso é curioso que Leni Riefenstahl tenha decidido representar a personagem principal do filme como Romani, mesmo que essa característica não existisse na ópera original. Mais do que isso, ela decidiu por ela mesma – uma mulher não-Romani, mas sim “ariana” – interpretar a personagem.

Enquanto esses grupos eram estigmatizados como criminosos e marcados como “racialmente inferiores” pelos nazistas – portanto “indignos” de viver –, a personagem Martha é o total oposto disso. Como já analisamos no primeiro capítulo, é a partir de sua beleza e dança que os acontecimentos do filme se desenvolvem, sendo a personagem, portanto, uma figura

³⁹ EVANS, 2011, p.678.

⁴⁰ EVANS, 2011, p. 680.

sedutora de ar quase irresistível aos homens que a cortejam. Eis, neste ponto, o fator de violência simbólica do filme.

Para analisarmos este aspecto, nos apropriaremos do conceito de estereótipo como sutura, trabalhado pelo filósofo Homi Bhabha. Antes, precisamos salientar que, embora Bhabha esteja olhando para a África colonial ao se debruçar sobre este conceito, achamos adequado trazê-lo para este trabalho porque ele consegue explicar de forma mais complexa a extensão dessa violência de *Tiefland*. Dito isto, colocando de forma simplificada, Bhabha define que parte da violência perpetuada pelos europeus no continente africano, partia de uma hierarquização tanto racial quanto cultural. A alteridade africana era, então, marginalizada, enquanto o europeu era colocado em posição superior. No entanto, o ponto principal deste conceito de Bhabha, é que há um conflito nessa dominação a partir do momento em que este processo de hierarquizar culturas cria um estereótipo do colonizado que é ambivalente – se tornando, ao mesmo tempo, objeto de desejo e escárnio.

E é precisamente este ponto em que percebemos a existência de Martha em *Tiefland*, pois a dançarina não é, no filme, qualquer mulher sedutora. Ela é uma mulher “cigana” – para usar o termo difundido pelos nazistas – e sedutora. E ela não somente atrai os olhares de todos os homens que a assistem dançar, mas acende paixões intensas até mesmo na grande figura heroica do filme, o pastor Pedro. Sendo, portanto, uma representação fetichizada por parte de Riefenstahl. Mas há o outro lado do estereótipo no filme, se apresentando, principalmente, de duas formas.

A primeira, de maneira explícita, concentrada, especialmente, no personagem interpretado por um homem Romani que, embora tenha até mesmo falas no filme, não fora creditado. Ele parece o total oposto de Martha, se portando de forma intimidante e sombria (figura 50), parecendo explorar a dançarina em busca de alguns trocados. Já a segunda, se apresenta como silêncio: a perseguição e genocídio dos povos Roma e Sinti. A construção desta personagem, portanto, nos diz que no Terceiro Reich não havia problemas em uma produção cinematográfica representar uma pessoa Romani de forma sedutora, desde que ela fosse interpretada por uma atriz “ariana”. Esta é, para nós, a grande violência simbólica do filme.

Figura 50 - Homem Romani contracenando com Riefenstahl em *Tiefland*



Fonte: Tiefland, Leni Riefenstahl, 1954

Não obstante, a violência adquire caráter físico quando Leni Riefenstahl achou que seria apropriado não apenas interpretar uma pessoa cuja etnia era duramente perseguida e assassinada sob o regime para o qual ela trabalhava, como também utilizar como figurantes no filme algumas das próprias vítimas. De acordo com Susan Tegel, mais de 100 pessoas Romani foram retiradas dos campos de concentração de Maxglan e Marzahn para atuarem no filme. O que é válido ressaltar, no entanto, é que, como aponta Tegel, os “figurantes ciganos [sic passim] não interpretam ciganos, mas camponeses espanhóis, enquanto a diretora não-cigana, Leni Riefenstahl, interpreta o papel principal como uma cigana”.⁴¹

Isso nos diz muito sobre os privilégios e prestígio que Riefenstahl tinha dentro do Partido Nazista, já que ela precisou receber autorização para essa utilização de pessoas feitas prisioneiras em campos de concentração em seu filme. Segundo Tegel,

Foi feito um contrato com a Polícia Criminal estipulando que os figurantes deveriam ser mantidos isolados, principalmente de prisioneiros de guerra. A sua empresa pagou todos os custos, não só de alojamento, alimentação e transporte, mas também de dois Policiais Criminais de reserva (da Gendarmaria rural); para cada adulto havia uma taxa diária de sete marcos do Reich (pouco menos de três dólares

⁴¹ Tradução nossa do original em inglês: “(...) the Gypsy extras are not playing Gypsies but Spanish peasants, while the non-Gypsy director, Riefenstahl, plays the lead as a Gypsy.” TEGEL, Susan. Leni Riefenstahl’s Gypsy question revisited: the Gypsy extras in *Tiefland*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, No. 1, Mar/2006, p. 21–43.

por dia), que iam direto para o prefeito de Salzburg para um fundo comunitário. Ela teria que relatar doença ou qualquer tentativa de fuga.⁴²

Como o dinheiro ia para um fundo comunitário, nenhum figurante recebeu nada por sua participação – a qual eles sequer podiam recusar⁴³ –, se configurando, portanto, como um trabalho escravo. As violências, no entanto, não cessaram por aí. Houve relatos de que eles trabalhavam o dia todo, algumas cenas sendo repetidas até 30 vezes, e alguns sobreviventes ainda relataram que Leni foi pessoalmente nos campos escolhê-los. Dos aproximados 117 Romani que participaram do filme – 66 de Marzahn e 51 de Maxglan – ao menos 48 foram, posteriormente, identificados nas listagens de mortos do campo de Auschwitz.⁴⁴

Figura 51 - Pessoas Romani no set de Tiefland



Fonte: Fotografia de Erika Groth-Schmachtenberger, 1941⁴⁵

⁴² Tradução nossa do original em inglês: “A contract was drawn up with the Criminal Police stipulating that the extras must be kept isolated, especially from prisoners of war. Her company paid all costs, not only for room, board and transport but also for two reserve Criminal Policemen (from the rural Gendarmerie); each adult extra was given the daily rate of seven Reichsmarks (just under three dollars a day), which went direct to the Salzburg Mayor for the Gypsy Gemeinschaftskasse (communal fund). She had to report illness or any attempts at escape.” TEGEL, 2006, p. 29.

⁴³ Uma sobrevivente chamada Rosa Winter relatou, por exemplo, que fugiu do set de filmagem mas foi pega em Salzburg. Ela conta que Leni tentou a convencer de retornar ao set mas ela se negou, sendo, então, enviada ao campo de concentração de Ravensbrück. TEGEL, 2006, p. 30.

⁴⁴ TEGEL, 2006, p. 33.

⁴⁵ Disponível em: TEGEL, 2006, p. 30.

Figura 52 - Crianças Romani no set de *Tiefland*



Fonte: Fotografia de Erika Groth-Schmachtenberger, 1941⁴⁶

Em fotos das filmagens, ainda, é possível ver que não apenas que esses figurantes eram mantidos em vigia pela polícia (figura 51), como o fato de que Leni utilizou, até mesmo, crianças retiradas de tais campos (figura 52).

Riefenstahl foi confrontada com este episódio algumas vezes no pós-guerra. A primeira ocorrência significativa foi em 1949, quando a revista *Revue* – a mesma que publicou a foto de Leni em Kongsie – publicou algumas fotos em um artigo, dentre elas, as acima, denunciando a utilização da cineasta do que chamaram “escravos cinematográficos”⁴⁷. A cineasta processou o dono da revista, Helmut Kindler, e afirmou que tais acusações eram infundadas. Em sua autobiografia, ela ainda afirma que neste processo, que saiu vitoriosa, a corte alemã declarou que a perseguição aos Romani não havia começado até 1943 – portanto posterior às filmagens de *Tiefland* – e que, ainda, Maxglan sequer era um campo de concentração.

⁴⁶ Disponível em: TEGEL, 2006, p. 36.

⁴⁷ RIEFENSTAHL, Leni. A memoir. New York: Picador USA, 1992, p.357.

Tais declarações se mostram não apenas equivocadas, mas possuem forte caráter negacionista. Primeiro porque o genocídio perpetuado pelos nazistas foi muito bem documentado, portanto é possível identificar não somente quais campos operavam e como operavam, mas também quais grupos eram mantidos como prisioneiros e/ou mortos. Em segundo lugar, há sobreviventes de tais feitos, e seus testemunhos contradizem essas afirmações.

Em 1982, este debate foi reacendido quando a diretora Nina Gladitz lançou o documentário *Zeit des Schweigens und der Dunkelheit* (“Tempo de silêncio e escuridão”), que trazia entrevistas com sobreviventes Romani que participaram de *Tiefland*. Por conta das declarações incriminadoras do filme, Riefenstahl processou Gladitz. O único ponto do processo que Leni ganhou, no entanto, foi contra a acusação de que ela sabia que os prisioneiros seriam, posteriormente, enviados para Auschwitz. Essas declarações teriam que ser retiradas do filme, sob pena de multa, e Gladitz acabou por nunca mais o exibir.

Em 2002, Leni deu uma entrevista em que afirmou ter visto “todos os ciganos que estiveram envolvidos em *Tiefland* após o fim da guerra” e que “nada aconteceu a nenhum deles.”⁴⁸ Por conta desta declaração, ela foi processada por uma associação da cidade de Colônia chamada *Rom e.V.*, junto da sobrevivente Zázilia Reinhardt – que participou de *Tiefland* –, por “negação do Holocausto”⁴⁹. Perto de seu centenário, Riefenstahl perdeu o processo e teve que se desculpar publicamente e se comprometer que não faria mais tais alegações. Os figurantes Romani, no entanto, não foram indenizados e não tiveram retorno de suas exigências de que, ao menos, os nomes das pessoas que trabalharam no filme constassem nos créditos.

Se essas questões envolvendo os povos Roma e Sinti se apresentam como silêncios em *Tiefland*, há uma outra violência, no entanto, que se apresenta de forma dita – ainda que não explicitamente. Para analisarmos este aspecto, tomaremos a terceira, e última, perspectiva possível dentro do filme, a do personagem de Don Sebastian. Mas antes, tomaremos para análise um aspecto muito importante em alguns filmes de ficção que, numa primeira impressão, são vistos como “apolíticos”: suas metáforas políticas.

⁴⁸ TRIUMPH der "Tiefland"-Häftlinge. Der Spiegel, Alemanha, ago/2002. Disponível em <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/leni-riefenstahl-triumph-der-tiefland-haeftlinge-a-209809.html>>

⁴⁹ TRIUMPH, 2002.

Um bom ponto de partida para esta análise é o filme *Nosferatu* (1922). Com direção de F.W. Murnau, o longa, adaptado do livro *Drácula* de Bram Stoker⁵⁰, iniciou a moda de vampiros no cinema⁵¹, tendo como grande ícone seu personagem principal: o monstruoso Conde Orlok. Se, por um lado, o filme alcançou patamar de “filme *cult*” e é muito aclamado até hoje, por outro, ele apresenta uma série de representações que se comparam a algumas representações antissemitas da época. Para além dos significados atribuídos à própria imagem do Conde – associada à forma estereotipada a qual o judeu era representado (figura 53) e bem distante do Drácula descrito por Stoker⁵² –, o filme apresenta uma clara mensagem sobre um ser bestializado que traz consigo destruição e morte.

Não parece ser por acaso que, quando o vampiro Conde Orlok embarca num navio rumo à cidade fictícia alemã Wisborg, todos que estão próximos adoecem e morrem. Este trecho em especial pode resumir a narrativa antissemita que já se disseminava à época – do judeu vindo do leste europeu levando “pragas e doenças” para a Europa ocidental –, encontrada no cinema inclusive em um dos maiores filmes antissemitas, *O eterno Judeu* (1940). Filmado em um gueto na Polônia, este documentário afirma mostrar o judeu em “seu habitat natural”, e perpetua estereótipos de um ser sujo, criminoso, que “invadiu” a Europa trazendo consigo doença e destruição. Exemplo disso, é a cena em que o narrador disserta sobre as migrações dos judeus afirmando:

Paralelamente a esta peregrinação dos judeus pelo mundo, temos a migração de um animal incansável: o rato. (...) Onde quer que os ratos apareçam, levam destruição à terra. Destroem mercadorias e alimentos e espalham pragas e doenças: peste, lepra, febre tifoide, cólera, disenteria e assim por diante. (...) Eles representam os elementos de dissimulação e destruição entre os animais, assim como os judeus entre os humanos⁵³.

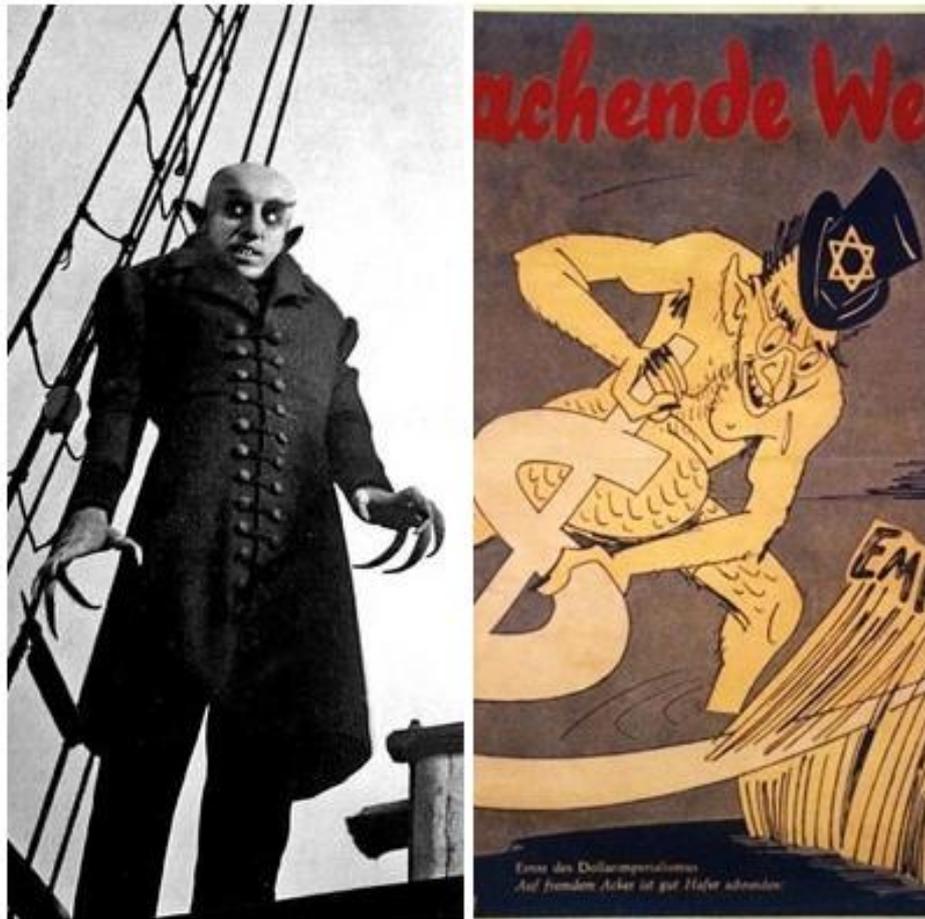
⁵⁰ Originalmente, seu produtor, Albin Grau, intencionava fazer uma versão expressionista de Drácula. No entanto, ele teve seu pedido de autorização de uso dos direitos autorais da obra negado por Florence Stoker, viúva do escritor. Assim, Grau alterou nomes e alguns detalhes da história e lançou *Nosferatu*, sendo, posteriormente, acusado na justiça de plágio.

⁵¹ KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 96.

⁵² A simples figura de Orlok –“(...) nariz longo e pontudo de Orlok, o uso de sombreamento extra para escurecer literalmente suas sobrancelhas espessas contra uma testa grande e pálida” –bem como o fato dele ser um conde e aparentar possuir riquezas, já é visto por muitos como uma representação antissemita. Essa mesma representação também vem sendo problematizada em obras atuais como a figura dos Goblins na saga britânica *Harry Potter* (1997-2007), de J.K. Rowling. HOBSON, Amanda. *Plague, Shadows, and Antisemitism: Re-thinking the Place of Nosferatu in the Classroom*. H-Net Reviews, H-German, 2014. Resenha de: MURNAU, F.W. *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922.

⁵³ HIPPLER, Fritz. *O eterno judeu*. Alemanha, preto & branco, 1940, 65 min. [título original: *Der ewige Jude*].

Figura 53 - 1. Cena de Nosferatu (1922); 2. Propaganda antissemítica alemã



Fonte: 1. *Nosferatu*, F.W. Murnau, 1922; 2. Coleção de Arthur Langerman, data e autoria não identificadas.⁵⁴

Assim como quando Conde Orlok navega em direção à Alemanha levando a morte, são ratos que saem do seu caixão, em *O eterno Judeu*, o judeu é tido como “o rato da sociedade” para indicar os mesmos fins de doenças e destruição. Célia Maria Magalhães resume este aspecto ao dizer que Nosferatu, ao nos fornecer elementos para que comparemos o vampiro com os ratos e peste que desembarcam de seu navio, “dá ao vampirismo uma conotação política” – já que a peste pode ser interpretada como um prenúncio do antissemitismo no Terceiro Reich.⁵⁵

Considerando, ainda, que Nosferatu é um “monstro parasita” – pois sobrevive sugando o sangue alheio – podemos tomar a análise de Andreas Musolff para observar que, no

⁵⁴ Caen-Normandie Memorial. Disponível em: < <https://www.haaretz.com/world-news/europe/premium.MAGAZINE-the-charming-belgian-jew-with-a-huge-anti-semitic-propaganda-collection-1.6639330>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

⁵⁵ MAGALHÃES, Célia Maria. *Os monstros e a questão racial na narrativa pós-colonial brasileira*. Tese (Tese de Doutorado em Letras) – UFMG. Belo Horizonte, 1997, p.30.

antisemitismo alemão do século XX, embora a aparência metafórica para descrever o judeu seja mutável, em essência ela permanece a mesma: o judeu, seja descrito “como uma víbora, um bacilo, uma sanguessuga, um fungo ou um rato, ele é, em todos os casos, a força motriz parasita”⁵⁶.

É desta forma que a concepção de *Volkskörper* adquiriu cada vez mais conotação genocida. O judeu e demais não-arianos, vistos como doenças no corpo alemão, “legitimariam” qualquer medida drástica que fosse necessária de ser tomada. É assim que uma metáfora muito difundida pelos nazistas – embora menos que a do “bacilo” –, é a do judeu como um câncer. Antes de tudo, é importante reforçar que essa metáfora não foi criada pelos nazistas, tampouco possui utilização apenas na extrema-direita, sendo muito utilizada até hoje, principalmente em espaços políticos. O motivo para isto deve-se ao lugar que a doença possui no imaginário popular de forma geral: algo a se temer, misterioso e, sobretudo, que leva à morte.

Desta maneira, relacionando ao conceito de corpo político, é conveniente a utilização do câncer como metáfora, por duas razões: é uma doença que pode atingir qualquer órgão – portanto é física; e é uma doença que se realiza no espaço corpóreo – já que, como bem pontua Sontag, “suas principais metáforas se referem à topografia”: o câncer “se espalha”, “prolifera” ou é “difundido”⁵⁷. Desta maneira, ao rotular o “inimigo” como “câncer”, justifica-se a tomada de medidas radicais para removê-lo do organismo. Por este motivo, a metáfora do câncer é implicitamente genocida, já que, conforme Sontag, “descrever um fenômeno como câncer, é um incitamento à violência. O uso do câncer em discursos políticos encoraja o fatalismo e justifica medidas “severas” – assim como reforça fortemente a noção que a doença é necessariamente fatal.”⁵⁸

Conforme descreve Zygmunt Bauman, a roupagem “científica” que o racismo moderno adquire, faz com que o antigo ódio aos judeus seja transformado como “procedimento sanitário”. Assim, nesta lógica racista:

O câncer, os parasitas e as ervas daninhas não podem se arrepender. Eles não pecaram, apenas viveram de acordo com a sua natureza. Não há nada por que puni-los. Pela própria natureza do seu mal, devem ser exterminados.⁵⁹

⁵⁶ MUSOLFF, 2010, p. 37.

⁵⁷ SONTAG, 1978, p. 15.

⁵⁸ SONTAG, 1978, p. 84.

⁵⁹ BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e Holocausto. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 95.

Considerando essas metáforas, tomamos um exemplo bastante caricatural de representação antissemita, para que talvez ficasse mais claro a metáfora inserida em *Tiefland*. Partindo deste mesmo caráter de *Nosferatu*, em que um filme aparentemente “apolítico” esconde metáforas políticas, pode-se afirmar que o longa é apenas mais um elemento na estratégia do Partido Nazista em capitalizar “o poder de um filme para servir a um duplo propósito: distrair e persuadir”.⁶⁰ Assim, como já vimos no primeiro e segundo capítulo, *Tiefland* está longe de ser um filme de simples entretenimento. Mas se em Martha e Pedro vemos elementos de uma eugenia positiva, com representações da beleza e força atribuída aos “arianos”, em Don Sebastian vemos a eugenia em seu aspecto negativo.

Já estabelecemos no capítulo dois que, enquanto Pedro é a figura heroificada da trama, Don Sebastian apresenta-se como sua total antítese: enquanto o camponês é bondoso e valente, o aristocrata é maldoso e covarde. Pedro é “O sagrado” das montanhas e Don Sebastian é “O profano” da terra baixa. Mesquinho, logo na primeira cena em que aparece, o marquês nega água aos camponeses ao construir uma represa para seu gado, impedindo com que a água chegue no restante do vilarejo.

A cada cena em que aparece, o personagem parece intencionalmente criar mais e mais repulsa no público. Seja tratando mal a mulher a qual precisa se casar para se livrar das dívidas ou em suas atitudes perante os camponeses, Don Sebastian é arrogante e malicioso. Seu ar sedutor e a forma como engana as pessoas, nos remetem a outro personagem de um filme produzido poucos anos antes de *Tiefland*, Joseph Süß Oppenheimer, de *Jud Süß* (1940).

Dirigido por Veit Harlan (1899 – 1964) e lançado como propaganda antissemita, o longa traz uma “biografia” do judeu alemão Joseph Süß Oppenheimer, influente no governo do Duque Karl Alexander de Württemberg, Stuttgart, e executado em 1738 por antissemitismo. A narrativa apresentada no filme de 1940, é que Oppenheimer enganou o Duque com suas riquezas para ter influência em seu governo. Ele é apresentado como um homem soberbo e desprezível, que se utiliza de artimanhas e um ar sedutor para adquirir poder. E é precisamente essas características que o tornam tão similar ao personagem de Riefenstahl. Essas semelhanças talvez fiquem mais claras se considerarmos que este era o grande estereótipo antissemita

⁶⁰ Tradução nossa do original em inglês: “The Nazi Party capitalized on the power of a film to serve a dual purpose: distract and persuade.” BUJNOCH, Patricia. *Destruction of “unworthy lives”*: eugenics and medical discourse in Weimar and Third Reich cinema. Tese (Tese de Mestrado em História da Arte) – The University of Houston-Clear Lake. Houston, 2018, p.70.

disseminado pelos nazistas – o judeu como um ser ávido pelo poder, detentor de grandes fortunas e, sobretudo, maléfico.

Don Sebastian não é, portanto, diferente de tantas outras representações antissemitas produzidas sob o regime nazista. A grande diferença de *Tiefland* para *Jud Süß*, é que no segundo filme, o antissemitismo é descarado. Enquanto no primeiro, ele aparece de forma metafórica e pode passar despercebido por muitos que o assistem.

Mas se apenas o paralelo de Don Sebastian com as representações antissemitas da época não parecerem suficientes, o filme nos apresenta outro elemento para que isso fique mais claro: Don Sebastian é a grande “peste” do filme. Ele é o responsável por todas as tragédias da trama – desde a seca dos camponeses ao sofrimento de Martha –, e é única e exclusivamente com sua morte que todos os infortúnios se resolvem, a paz reina e tudo acaba bem. O simbolismo da cena de sua morte não é por acaso, “du bist der Wolf” (“você é o lobo”), vocifera Pedro. E, assim como o lobo, Don Sebastian morre nas mãos do herói – a cena inicial e a cena final, aqui, se unem para simbolizar que o bem só pode viver se o mal perecer (figura 54).

Figura 54 - Pedro matando o lobo vs. Pedro matando Don Sebastian



Fonte: Tiefland, Leni Riefenstahl, 1954

Em um filme em que não houve problemas, por parte de seus idealizadores, em utilizar pessoas que viviam presas em campos de concentração em condições subumanas como figurantes, parece coerente ter uma metáfora não apenas antissemita, mas genocida. Coerente

também que tenha sido não somente financiado pelo Partido Nazista, mas o terceiro filme mais caro produzido pelo regime.⁶¹

3.3– Leni e a “questão da culpa”.

Este simbolismo presente em *Tiefland*, além dos Romani utilizados na obra, nos é caro para pensarmos nas escolhas que Leni Riefenstahl fez ao longo de sua carreira sob o Terceiro Reich. Um dos argumentos mais utilizados pela cineasta para justificar a realização dos documentários dos congressos do Partido Nazista, é que não havia outra opção senão realizá-los. Em sua autobiografia ela reforça esse aspecto em vários momentos. Em um deles, na legenda de uma fotografia onde aparece com Adolf Hitler (figura 55), ela diz: “No terreno do Congresso em Nuremberg, 1934. Essa foi minha tentativa final de persuadir Hitler de me dispensar de fazer o filme sobre o congresso”.⁶²

Figura 55 - Leni e Hitler



Fonte: RIEFENSTAHL, 1992.

⁶¹ Os dois primeiros filmes foram *Münchhausen* (1943) e *Kolberg* (1945), TEGEL, 2006, p.27.

⁶² RIEFENSTAHL, 1992, não paginado.

O nosso ponto aqui não é, contudo, questionar a veracidade deste relato. Se Leni, de fato, tentou se retirar da “obrigação” de fazer os filmes para o Partido, é algo que não se tem evidências – nem contrárias nem favoráveis. O que buscamos questionar ao levantar este argumento da cineasta, é o caráter de obrigatoriedade ressaltado por ela, como se não houvesse outra escolha além de fazer os filmes.

Se Riefenstahl tivesse se recusado a fazer os filmes para o Partido, muito provavelmente, não teria sofrido nenhuma punição severa. Hannah Arendt narra que o próprio Adolf Eichmann admitiu em seu julgamento que havia a possibilidade dele se recusar a executar ordens, como outros fizeram. Além de que não foi encontrado nenhum documento que relatasse algum caso de membro da SS que tenha “sofrido pena de morte por se recusar a participar de uma execução”⁶³. E isso se tratando da SS, a chamada “elite nazista”.

Considerando que Leni, sequer, era filiada ao Partido, é muito provável que sua vida não estivesse em risco se ela se negasse a fazer os filmes. Talvez ela nem mesmo fosse penalizada, ou talvez pudesse apenas sofrer um boicote por parte de Joseph Goebbels e o Ministério da Propaganda – que controlava a indústria cinematográfica –, sendo forçada a se exilar em outro país para trabalhar. Mas dificilmente seria penalizada com a morte. A atriz Marlene Dietrich (1901-1992), que se recusou a atuar em filmes do Terceiro Reich, e se posicionou abertamente contra Adolf Hitler e os nazistas, fez grande sucesso em Hollywood⁶⁴. Leni, naturalmente, poderia ter seguido um caminho semelhante.⁶⁵ Mas ela diz o porquê não escolheu emigrar, e sua resposta é absolutamente coerente com a indiferença da época de grande parte dos alemães. Assim narra a cineasta:

Agora você vai me perguntar por que eu não fui embora da Alemanha ... Você sabe, eu amava minha terra natal. Os que partiram eram emigrantes e banidos [pelo Partido]. Eu podia trabalhar, era livre. Eu esperava que isso [Noite dos cristais] nunca acontecesse novamente. Todos esperávamos que fosse um evento isolado.⁶⁶

⁶³ ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 107.

⁶⁴ WIELAND, Karin. Dietrich & Riefenstahl - Hollywood, Berlin and a century. New York: Liveright Publishing Corporation, 2015, p.379-410.

⁶⁵ Riefenstahl e Dietrich são frequentemente comparadas por terem sido, ambas, artistas alemãs, com praticamente a mesma idade – Leni era apenas um ano mais nova – com uma carreira de sucesso no cinema, mas que escolheram caminhos absolutamente contrários. Este já foi o tema de um romance publicado por Thea Dorn em 2000 – intitulado “Marleni”, o qual Leni admitiu, em entrevista em 2002, ter lido e achado divertido – que viraria, posteriormente, peça de teatro. Além da biografia comparada publicada por Karin Wieland em 2011.

⁶⁶ RIEFENSTAHL, Leni IN: MÜLLER, Ray. A deusa imperfeita. Alemanha, colorido, 1993, 188 min. [título original: Die Macht der Bilder].

Mas, claro, todas as alternativas ao que, de fato, aconteceu, são meras especulações. Não podemos dizer com segurança o que teria acontecido a Leni e sua carreira caso ela tivesse recusado a proposta de Hitler, porque ela não recusou. Fato é que ela não só aceitou o trabalho, como o executou de forma exemplar. E continuou a trabalhar e produzir filmes financiados pelo Partido até a derrocada do regime, em 1945. Em suas narrativas no pós-guerra, contudo e como visto acima, ela faz com que isso pareça ter sido mandatário. Em entrevista a Charles Wasserman para o programa canadense *Other Voices* (“Outras vozes”), ela chegou a afirmar sobre *Triunfo da Vontade*, que até mesmo Alfred Rosenberg havia lhe dado a ordem: “você deve fazer esse filme”⁶⁷. Em entrevista à Sandra Maischberger, em 2002, ela vai além, e afirma: “Eu não poderia ‘não-fazer’. Eu não tive escolha”⁶⁸.

Ainda que, como afirma Leni Riefenstahl, sua vida estivesse em perigo e ela pudesse ser executada caso recusasse as ofertas de Hitler, é necessário pontuar que – por mais radical que isso soe – escolher entre a vida e a morte, ainda é uma escolha. O sociólogo Zygmunt Bauman, em seu livro *Modernidade e Holocausto* (1989), expõe este aspecto ao falar que, ainda que em minoria, houve pessoas que se colocaram contra Hitler e o Partido. Algumas pagando, até mesmo, com suas próprias vidas.

Ao analisar esta questão, Bauman não se coloca numa posição de julgamento, deixando claro que há, sim, justificativas em torno de uma autopreservação – que é ao que Riefenstahl recorre. Contudo, para ele, este instinto de autopreservação acaba por fortalecer o mal, e é parte da resposta do porquê “quão poucos homens armados foram necessários para matar milhões”⁶⁹. Devendo, portanto, ser compreendido como uma escolha. Conforme o sociólogo:

(...) colocar a autopreservação acima do dever moral não é algo de modo nenhum predeterminado, inevitável e inelutável. Podemos ser pressionados a fazê-lo, mas não somos forçados a isso, de maneira que não se pode de fato jogar a responsabilidade da ação nos que pressionaram para tal. *Não importa quantas pessoas optaram pelo dever moral acima da racionalidade da autopreservação – o que realmente importa é que alguns fizeram essa opção.* O mal não é todo-poderoso. Pode-se resistir a ele. O testemunho dos poucos que resistiram dismantela a autoridade lógica da autopreservação – ele revela afinal do que se trata: de *uma escolha*. Fica-se a imaginar quantos precisariam desafiar essa lógica para incapacitar o mal.⁷⁰

⁶⁷ Tradução nossa do original em inglês: “Even Rosenberg gave me the order “you must make a film””. RIEFENSTAHL, Leni. Leni Riefenstahl in her own words. [Entrevista concedida a] Charles Wasserman para o Programa de Televisão Other Voices. CBC, Munique, 11 mai. 1965.

⁶⁸ RIEFENSTAHL, Leni IN: PANITZ, Hans-Jürgen. Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl. Alemanha, colorido, 2002, 59 min.

⁶⁹ BAUMAN, 1998, p.231.

⁷⁰ BAUMAN, 1998, p. 236, grifo do autor.

Fica ainda mais claro, para nós, que a carreira de Leni Riefenstahl sob o Partido Nazista se deu a partir de tais escolhas, quando consideramos *Tiefland*. A própria produção do filme foi uma clara escolha de Leni, já que, diferentemente dos filmes dos congressos, este não fora encomendado pelo Partido. Em segundo, e mais importante, há a utilização dos Romani, feitos prisioneiros, no filme. Se ela fora “obrigada” a produzir os filmes dos congressos, qual a justificativa para fazer *Tiefland* e, mais, para usar prisioneiros de campos como figurantes? Como justificar a utilização, em um filme, de pessoas que estavam sendo mantidas em condições subumanas e que, sequer, foram pagas ou creditadas para tal?

Riefenstahl não nos dá respostas para isso. Sua maior justificativa era de que tais pessoas sobreviveram à Auschwitz – o que, como já vimos, foi considerado negação do Holocausto e ela teve que se retratar. O que podemos afirmar é que Leni utilizou do poder que tinha na estrutura nazista ao “pegar emprestado” – com toda objetificação que essa expressão implica – pessoas Romani de campos de concentração. É certo de que o Partido não confiaria em qualquer cineasta a responsabilidade de trabalhar com pessoas feitas prisioneiras, principalmente considerando o risco de fuga, e isso demonstra a posição de prestígio que Leni possuía no regime.

Há também, claro, o fato de que Leni escolheu ir para a Polônia em 1939 como correspondente de guerra. Deste modo, por mais que a cineasta faça esse movimento – recorrente aos alemães no pós-guerra – de transferir a responsabilidade, principalmente, para Adolf Hitler, se colocando, simplesmente, como obediente às ordens que recebia, sua vida foi feita de escolhas. E se manter como uma “artista apolítica”, como ela definia, era uma escolha. E uma escolha absolutamente política.

Se recorrermos a Terry Eagleton para compreendermos este aspecto, vemos que no pós-guerra, em resposta aos crimes fascistas e stalinistas, o conceito de ideologia passou a ser carregado de um peso pejorativo, criando a concepção do “fim da ideologia”. Qualquer discurso que se assumisse ideológico passou, então, a ser condenado. Como Eagleton afirma, como o mal hálito, a ideologia passou a ser vista como “algo que a outra pessoa tem”.⁷¹ Essa “escola do ‘fim da ideologia’” era, contudo, “claramente, uma criação da direita política, ao passo que nossa própria complacência “pós-ideológica” exhibe, com muita frequência, credenciais radicais”⁷².

⁷¹ EAGLETON, Terry. Ideologia. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p.16.

⁷² EAGLETON, 1997, p. 12.

Essa pós-ideologia, que, como pontua Sabrina Fernandes, é uma farsa – já que possui fundo “altamente ideológico” –, é intimamente conectado a uma noção de “pós-política”. Segundo Fernandes,

A pós-política comprime as várias camadas da pós-ideologia na economia, nas eleições, na política fiscal e social, entre outras, e as agrupa em um amplo paradigma que dita como se pensa a política e os esforços coordenados para despolitizar debates e questões sob as restrições impostas pela ordem hegemônica.⁷³

Embora a socióloga esteja pensando o caso brasileiro, este é, na realidade, um fenômeno que o mundo ocidental criou – e alimenta. Políticos como Donald Trump se elegeram mundo afora sob o argumento de não serem políticos, enquanto outros argumentam não ser “nem de direita, nem de esquerda” mas somente apoiadores de uma determinada causa – que, sempre, serve a discursos políticos. Não intencionamos, aqui, nos aprofundar neste debate, de veras complexo, sobre pós-política. Mas apenas salientar que discursos que se vendem como “apolíticos” estão fortemente presentes na política mundial, e são, irrevogavelmente, políticos. E é este aspecto que notamos nas falas de Leni Riefenstahl.

Inserida neste contexto de pós-ideologia e pós-política, a tentativa de Riefenstahl em despolitizar suas obras, é parte de uma agenda política. E os conceitos de beleza, força e saúde mobilizados por ela quando ela faz essa movimentação, possuem, também, caráter político. Adolf Hitler sintetiza este aspecto em um discurso na abertura da *Casa de Arte Alemã*, em 1937, dizendo:

O novo tempo de hoje trabalha em um novo tipo de homem. Enormes esforços estão sendo feitos em inúmeras esferas da vida para elevar o povo, para tornar nossos homens, jovens e meninos, meninas e mulheres, mais saudáveis e, assim, mais fortes e bonitos. E a partir desta força, a partir desta beleza, transcorrer uma nova atitude perante a vida, uma nova alegria de viver!⁷⁴

Não é por acaso, portanto, que os três conceitos apareçam na fala de Hitler. Projetando um futuro “melhor”, era parte da agenda política do Partido Nazista tornar as pessoas mais “belas, fortes e saudáveis” – o que, na prática, se dava com o extermínio dos “racialmente inferiores” e o incentivo à reprodução dos “superiores”.

⁷³ FERNANDES, Sabrina. Sintomas mórbidos – A encruzilhada da esquerda brasileira. São Paulo: Autonomia Literária, 2019, p. 202.

⁷⁴ Tradução nossa do original em alemão: “*Die heutige neue Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp. Ungeheure Anstrengungen werden auf unzähligen Gebieten des Lebens vollbracht, um das Volk zu heben, um unsere Männer, Knaben und Jünglinge, die Mädchen und Frauen gesünder und damit kraftvoller und schöner zu gestalten. Und aus dieser Kraft und aus dieser Schönheit strömen ein neues Lebensgefühl, eine neue Lebensfreude!*”. HITLER, Adolf. Eröffnungsrede für das Haus der Deutschen Kunst in München, Munique, 18 jul.1937, p. 4. Disponível em < https://ghdi.ghidc.org/sub_document.cfm?document_id=1577&language=german >.

Por esta lógica, compreendemos que há uma escolha – política, portanto – de Riefenstahl em se isentar de discussões políticas. Como ela própria afirmava, em suas obras, ela escolhia o que mostrar e, sobretudo, o que *não* mostrar. *Tiefland*, produzido em plena Segunda Guerra Mundial, não faz nenhuma menção aberta à guerra. Contudo, evidenciando este aspecto político de sua despolitização, há a figura de Pedro, personificando a alma de herói de um soldado, e a de Don Sebastian, personificando o “inimigo a ser aniquilado”. Mais que isso, Riefenstahl adiciona à trama um conflito social que não existia na ópera original – a narrativa em torno da represa de Don Sebastian, que impede a água de chegar aos camponeses – o que é evidentemente, político.

O que é interessante observar, é que embora este conflito não seja explorado ou, sequer, seja necessário para a história, ele diz muito sobre a visão de Riefenstahl sobre desobediência civil. Isto pois, embora gravemente prejudicados pela falta de água, os camponeses assistem passivamente às maldades do aristocrata. A resposta deles é somente implorar a Don Sebastian que desfaça a represa. A única ação ativa deles durante todo o filme é quando, na luta com Pedro, Don Sebastian tenta fugir e, então, eles bloqueiam sua passagem, fazendo com que o marquês seja pego e morto pelo pastor de ovelhas.

Já em *Olympia*, este aspecto é interessante não somente nos apagamentos promovidos pelo filme, mas também naquilo que ele mais busca enfatizar, como é o caso de Jesse Owens. Neto de escravizados, Owens, um atleta negro estadunidense, foi o grande protagonista dos Jogos Olímpicos de 1936, ganhando medalhas de ouro nas modalidades de 100 e 200 metros rasos, no salto em distância e no revezamento 4x100 metros rasos. *Olympia*, que buscava ressaltar a noção “amigável e pacífica” que a Alemanha se tornara, exhibe Owens como os outros atletas. No pós-guerra, contudo, Riefenstahl o utiliza como “prova” de que não era nazista – afinal de contas, havia colocado um homem negro em seu filme. O louvor de Leni ao atleta, no entanto, apaga o fato de que aproximadamente 400 crianças geradas de casamentos entre alemães e descendentes de africanos foram esterilizadas pelo regime de forma forçada.⁷⁵

Além disto, quando fotografa os Nubas, ela não só mantém este olhar fetichizado do corpo negro, mas conscientemente ignora a guerra civil no Sudão, já que, afirma Susan Sontag, “o que lhe interessa é o mito, e não a história”.⁷⁶ E ela não fotografa o que vê, mas monta a sociedade Nuba de acordo com seus preceitos estéticos. James C. Faris nos atenta para o fato

⁷⁵ DIWAN, 2007, p. 70.

⁷⁶ SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. IN: Sob o signo de saturno. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 70.

de que Leni chegou, até mesmo, a introduzir aos Nubas materiais como gloss labial, além de que ela movia as pessoas de acordo com os cenários que ela gostaria de montar ou achasse mais “fotogênico”.⁷⁷

Os trabalhos e atuação de Claudia Andujar, nos fornecem um paralelo interessante ao pensarmos não somente num olhar humanizado do europeu para os povos originários, mas no fotógrafo não como simples testemunha dos eventos, mas também agente político. Andujar, nascida na Suíça em 1931, viveu sua infância com seu pai na Hungria até que ele e alguns de seus familiares, por serem judeus, foram enviados a campos de concentração. Ela voltou para a Suíça e, posteriormente, foi viver nos Estados Unidos, mas acabou se naturalizando brasileira em 1955, em visita à sua mãe que já vivia no país. Uma vez no Brasil, Claudia Andujar começou a fotografar alguns povos indígenas, até que, em 1971, chegou até os povos Yanomami.

A partir de um olhar sensível para esses povos originários⁷⁸, Andujar passou a ter um papel ativo na comunidade ao adicionar forças na luta pela demarcação das terras do Parque Yanomami ainda na década de 1970. Seus esforços foram tais entre 1974 e 1979 que, em plena ditadura militar, foi enquadrada na *Lei de Segurança Nacional* e obrigada a deixar a região. Isto não impediu a fotógrafa de continuar se engajando politicamente, e ela chegou, até mesmo, a coordenar a *Comissão Pró-Yanomami* (CCPY) na década de 1980. Assim, ao contrário do trabalho de Riefenstahl com os Nubas, havia em Claudia Andujar um “engajamento a uma causa humanística – a defesa das terras indígenas – que se desdobrou numa prática artística reconhecida nos mundos da arte e da política”⁷⁹.

O que é interessante pontuar, no entanto, é que os argumentos de Leni para justificar sua “despolitização”, sempre recaem em questões políticas. Os esforços para negar o aspecto político de suas obras, seja a partir da mobilização dos conceitos de beleza, força e saúde, ou, até mesmo, da formulação de uma autoimagem ingênua, quase infantil, possuem caráter político. Para compreendermos a fundo essas negações, talvez seja interessante recorrermos à psicanálise.

⁷⁷ FARIS, James C. Photographic Encounters: Leni Riefenstahl IN: Africa, Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture, 1:1, 2007, p.157.

⁷⁸ Ver imagem 21 do anexo.

⁷⁹ MAUAD, Ana Maria. A questão indígena e o direito à memória na fotografia de Claudia Andujar. IN: Alteridades Em Tempos de (In)Certeza: Escutas Sensíveis. Hermeto, Miriam; Amato, Gabriel; Dellamore, Carolina (orgs.). São Paulo: Letra e voz, 2019, p. 15.

Para Sigmund Freud (1856-1939), o ato de negar alguma ação por parte de um indivíduo pode indicar, na realidade, o contrário daquilo que se pretende negar⁸⁰. O sujeito pode se servir de negações como forma de lidar com seus próprios conflitos, a fim de recalcar aquilo que é dito. Ainda, nas palavras de Freud, a negação (*Verneinung*) “é um modo de tomar conhecimento do reprimido; na verdade já é um levantamento da repressão, mas naturalmente não a aceitação do reprimido”⁸¹. Para que possamos entender como isso aparece na narrativa de Riefenstahl, tomemos para análise um trecho do documentário *A deusa imperfeita* (1993), de Ray Müller, em que o diretor confronta Leni sobre ter sido ou não próxima de Joseph Goebbels e Adolf Hitler. Na cena, Müller lê alguns fragmentos dos diários de Goebbels em que Riefenstahl é citada em ocasiões casuais, como visitas à casa do ministro e sessões de filmes com o Führer. Leni fica imediatamente furiosa com esta afirmação do diretor e nega veementemente tal envolvimento. A cineasta afirma:

Nunca li nada que falasse de visitas sociais [minhas] a ambos. É pura fantasia. Até o início de 1933 nunca o visitei. Ele [Goebbels] jamais disse o contrário. Nunca fui lá! Nem a Schwanenwerder⁸², aonde todos iam. Sequer fui convidada. Nem uma vez. Isso me deixa furiosa. Que nos déssemos socialmente... Não há registro nos diários. Simplesmente não é verdade, senhor Müller! Mostre-me onde está escrito que eu frequentava suas casas socialmente.⁸³

O primeiro elemento interessante neste trecho é que Leni se encarrega mais de negar o fato de a relação ter sido anotada por Goebbels em seus diários do que a relação *per se*. Na frase “Que nos déssemos socialmente... Não há registro nos diários”, por exemplo, observamos que ela retira o sujeito e, ao invés de afirmar “nós não nos dávamos socialmente” afirma apenas que isso não foi registrado nos diários. Este primeiro aspecto, podemos compreender como o reconhecimento (*Annerkenung*) de si a que Freud se refere, uma forma negativa por parte do inconsciente de se reconhecer no que é narrado, o que, para o psicanalista, vai além do uso do pronome pessoal – o qual Leni oculta de sua fala.

O segundo elemento importante, é que neste curto trecho, Leni utiliza advérbios de negação oito vezes (nunca, jamais, nem e não). Conforme Freud coloca, se analisarmos essa fala da cineasta suprimindo o que foi negado, tomando seu relato como afirmação, apreendemos que há uma negação por parte de Leni não tanto da acusação em si, mas, principalmente, em se

⁸⁰ FREUD, Sigmund. *A negação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

⁸¹ FREUD, 2014, p. 8.

⁸² Ilha em Berlim onde Goebbels possuía uma casa de férias.

⁸³ RIEFENSTAHL IN: MÜLLER, 1993.

reconhecer neste lugar – o de relação próxima a Goebbels e Hitler –, possivelmente por conta das implicações morais e dos conflitos de consciência que isto traria.

O que é curioso, no entanto, é que, ao mesmo tempo em que ela nega qualquer aspecto político e convicção nazista, ela se ancora no fato de ter sido “desnazificada” para que não lhe seja cobrada nenhuma responsabilidade. No pós-guerra, ela foi absolvida por um Tribunal de desnazificação duas vezes, e por duas vezes forças francesas apelaram da decisão. No terceiro, em 1952, foi considerada apenas *Mitläufer*⁸⁴. Por conta deste veredito, ela diz não compreender o boicote que sofreu da sociedade no pós-guerra. Em trecho de sua autobiografia, ela afirma

Embora eu tenha sido reabilitada e os rumores foram expostos, a campanha de difamação parecia não ter fim. Nenhum jornal mencionou *minha reabilitação pelo tribunal de desnazificação* e mais e mais mentiras foram espalhadas sobre mim. Como eu poderia me defender? Eu estava doente e sem um tostão, e a maioria dos meus amigos me abandonara. Pior de tudo, não pude praticar minha profissão. Nenhuma "proibição de trabalho" foi imposta a mim, mas fui tão caluniada que ninguém ousou me oferecer trabalho.⁸⁵

Ora, se ela era apenas uma artista ingênua que não tinha convicções nazistas, o que haveria de reabilitar? Mais do que isso, Riefenstahl evidencia o incômodo que a palavra “desnazificação” traz, ao utilizá-la de forma quase médica, como uma pessoa que se acidenta e, após meses de fisioterapia, se encontra reabilitada. Victor Klemperer aborda a problemática deste termo em seu *LTI*. De acordo com o filólogo, o termo possui raiz na linguagem do Terceiro Reich, quando os nazistas ampliaram o uso do prefixo *ent* (“des”, em português), indicando distanciamento de alguns termos. Quando, por exemplo, havia risco “de bombardeio aéreo, as janelas das casas tinham de ser escurecidas, no que resultava depois a incumbência diária de *entdunkeln*” – isto é, “des-escurecer”⁸⁶. Assim, Klemperer descreve que:

Para caracterizar uma das tarefas atuais mais urgentes, introduziu-se na linguagem corrente um termo que se formou de maneira análoga. O período nazista levou a Alemanha à bancarrota. Entnazifizierung [desnazificação] é o nome que vem sendo dado ao esforço para livrá-la dessa doença fatal. Não desejo nem acredito que esta

⁸⁴ Categoria no processo de desnazificação para designar os "infratores menores", pessoas que colaboraram de alguma forma para o Terceiro Reich mas, muitas vezes por falta de provas, foram consideradas apenas seguidoras do regime. O termo era moralmente desagradável, mas não implicava em nenhuma consequência jurídica. Ver: WECKEL, Ulrike. *The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception*. History & Memory. Indiana University Press, v. 15, n. 2, 2003, p. 64-93.

⁸⁵ Tradução nossa da versão traduzida para o inglês: “*Even though I was rehabilitated and the rumours were exposed, no end seemed in sight for the smear campaign. No newspaper mentioned my rehabilitation by the denazification tribunal and more and more lies were spread about me. How could I defend myself? I was sick and penniless, and most of my friends had abandoned me. Worst of all, I couldn't practice my profession. No 'work prohibition' was inflicted on me, but I had been slandered and libelled so thoroughly that no one dared offer me work*”. RIEFENSTAHL, 1992, p.355, grifo nosso.

⁸⁶ KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 41.

palavra hedionda possa perdurar muito tempo; assim que tiver cumprido a sua missão, desaparecerá e ficará somente na memória.⁸⁷

Deste modo, a palavra se apresenta como um eufemismo, e trata o problema apenas em sua superfície. Ao ouvirmos que alguém foi “desnazificado”, como quem sofre uma lavagem estomacal para se desintoxicar, temos a impressão de que o problema foi resolvido: “pronto, exorcizamos o fantasma do nazismo. Seus seguidores foram “desnazificados”.” Na prática, no entanto, o problema não foi resolvido com meros julgamentos em tribunais. Principalmente se considerarmos que muitos – como Riefenstahl – sequer foram sentenciados.

Como pontua Klemperer, a grande questão é que não é apenas a ação nazista que terá de desaparecer, “mas também a mentalidade nazista, o hábito de pensar nazista e justamente o seu solo mais fértil, a linguagem nazista”⁸⁸. E isso, como vimos no decorrer deste trabalho, não foi extinguido. Com as obras e narrativas de Leni Riefenstahl no pós-guerra, nos é evidente que parte dessa linguagem não só sobreviveu ao nazismo, como continua a ser amplamente utilizada.

Com isto em mente, retomando a noção trabalhada por Reinhart Koselleck de que espaço de experiência e horizonte de expectativa não são opostos, mas sim conceitos que se atravessam e existem de forma sobreposta, concluímos que não é possível a existência de uma “desnazificação” nos moldes a que Riefenstahl se refere. A Leni que fotografa os Nubas na década de 1970 não é uma Leni criada de forma “isolada”, “reabilitada” e sem bagagem. É uma Leni atravessada por um passado – os discursos eugenistas e o Terceiro Reich – e pelas projeções de um futuro. Não é como se sua visão de mundo, seu olhar estético e convicções tivesse morrido nos Tribunais de Desnazificação e ela tivesse renascido isenta dos ideais que a formaram.

Daí a importância da retomada dos conceitos de beleza, força e saúde pela cineasta. Embora sejam conceitos carregados de passado, e formulados sobre preceitos eugênicos e nazistas, eles não são enxergados pela sociedade através de sua historicidade, e essa justificativa cumpre, muitas vezes, reabilitar Riefenstahl. Suas representações no senso comum nos mostram exatamente isso, como vimos no primeiro capítulo – seja a colocando como a “deusa imperfeita”, como a versão em português do documentário de Ray Müller, ou como uma artista que colocou sua arte acima dos ideais nazistas, como faz o filme *Race* (2016).

⁸⁷ KLEMPERER, 2009, p. 41.

⁸⁸ KLEMPERER, 2009, p. 42.

Não obstante, qual o lugar da culpa de Leni Riefenstahl, se ela nega qualquer responsabilidade e reafirma seu lugar de “desnazificada”? Karl Jaspers (1883 – 1969) em *A questão da culpa* (1946), nos fornece importantes elementos e reflexões para que possamos analisar e compreender este tão complexo aspecto.

Os conceitos trabalhados por Jaspers são importantes não somente para compreendermos os diferentes graus de culpabilidade que um indivíduo pode assumir, mas, sobretudo, que um povo, como um todo, não pode ser declarado como culpado ou inocente, mas sim pessoas, individualmente, dentro desse povo. Esse debate é necessário para que não banalizemos os crimes nazistas e façamos uma análise superficial onde todo o povo alemão seria, automaticamente, culpado pelos crimes nazistas. A definição de Jaspers para culpa, nos parece, pois, interessante para refletirmos. Ele afirma que:

A culpa, antes de ser uma questão imposta pelos outros a nós, é uma questão de nós para nós mesmos. A forma pela qual respondemos a ela em nosso íntimo é o que fundamenta a nossa atual consciência existencial e nossa autoconsciência. As decretações de culpa por parte dos vencedores têm, é verdade, as maiores consequências para a nossa existência; elas têm caráter político, mas não nos ajudam no que é decisivo: a virada interior. Aqui, lidamos sozinhos. A filosofia e a teologia são invocadas para esclarecer a profundidade da questão da culpa.⁸⁹

Assim, é importante ressaltar que por mais que possamos falar em uma responsabilidade política de Leni Riefenstahl no que diz respeito ao regime nazista, há certos aspectos da culpa que não nos cabe. Por um lado, porque Leni morreu em 2003 sem que fosse sentenciada pela sua atuação sob o Partido ou, sequer, por ter usado os Romani de campos de concentração em seu filme, e este trabalho não se pretende como um tribunal póstumo. Por outro, porque essa “virada interior”, que acontece a partir da consciência de cada indivíduo, é algo que somente Leni Riefenstahl teria a autoridade para falar – já que não há fontes que nos revelem, de fato, os conflitos e reflexões de sua autoconsciência.

Isto posto, analisaremos a “questão da culpa” de Riefenstahl a partir de uma das categorias que Karl Jaspers propõe. Para o filósofo, a culpa pode ser dividida em quatro conceitos: a culpa criminal, a culpa política, a culpa moral e a culpa metafísica. A primeira delas, a culpa criminal, é aquela que o indivíduo recebe ao quebrar “leis inequívocas”⁹⁰, e o julgamento cabe ao tribunal. A segunda, a culpa política, consiste na responsabilidade que todos nós, como membros de uma sociedade que vivem sob os preceitos e leis de um Estado, temos

⁸⁹ JASPERS, Karl. *A questão da culpa: a Alemanha e o nazismo*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 18.

⁹⁰ JASPERS, 2018, p. 23.

por nos submeter às suas ordens. O julgamento cabe “ao poder e a *vontade do vencedor*, tanto na política interna quanto na externa. Quem decide é o sucesso”⁹¹.

A terceira culpa, a moral, se refere à responsabilidade que todo indivíduo tem das próprias ações. E ela também é válida para ações ordenadas por terceiros, já que ela se mantém submetida a um juízo moral. Dessa forma, o julgamento cabe à própria consciência de quem cometeu os atos, podendo se estender a outros seres humanos que verdadeiramente se preocupe com a alma deste indivíduo. Por último, a culpa metafísica se refere à uma solidariedade que existe entre todos nós, do mundo todo, enquanto seres humanos. Por conta disso, somos responsáveis por toda injustiça que aconteça às outras pessoas desde que não façamos nada para impedir isto de acontecer. Neste caso, a instância é apenas Deus. Em suma:

O acusado ouve as acusações de *fora*, vindas do mundo, ou então de *dentro*, da própria alma. Vindas de fora, elas só fazem sentido em relação aos crimes e à culpa política. Elas são expressas com a vontade de provocar o castigo e responsabilizar. Elas tem vigência jurídica e política, e não moral e metafísica. De dentro, o culpado ouve as críticas em relação ao seu fracasso e sua fragilidade metafísica, e desde que aí esteja a origem de um agir ou não agir político ou criminoso, as críticas também concernem a estes. Moralmente, só se pode atribuir culpa a si mesmo, e não ao outro; ou ao outro somente na solidariedade da luta travada com amor.⁹²

Desta forma, a única culpa que pode ser atribuída a um coletivo, é a culpa política. E desde que o indivíduo tenha se submetido e tolerado às leis e ordens de determinado Estado, ele é politicamente responsável pelas ações deste mesmo Estado. Mas como pontua Jaspers, desde que o indivíduo, em essência, se oponha a este mal causado pelo Estado, ele não é moralmente culpado – “*Tornar responsável não significa reconhecer como moralmente culpado*”⁹³. Marlene Dietrich resume este aspecto da culpa política ao ter sido perguntada como ela se sentia por ser alemã, respondendo que:

Se você é judeu, é mais fácil perdoar, da modo que você pode perdoar mais facilmente algo que é infligido a você por outros. Mas eu sinto uma responsabilidade compartilhada; fiz parte da nação que causou tudo isso.⁹⁴

Assim, um dos argumentos mais utilizados por Riefenstahl para se eximir de responsabilidade, cai por terra: o de que ela “apenas” fez parte de grande parte dos alemães que também se fascinaram por Hitler. Em entrevista já ao jornal alemão *Die Welt*, já ao fim de sua

⁹¹ JASPERS, 2018, p. 23.

⁹² JASPERS, 2018, p. 30-31.

⁹³ JASPERS, 2018, p. 56, grifo do autor.

⁹⁴ Tradução nossa da versão em inglês: “*If you're a Jew, it's easier to forgive, the way you can more easily forgive something that is inflicted on you by others. But I feel the shared responsibility; I was part of the nation that caused all of it*”. WIELAND, 2015, p. 463.

fim de sua vida, em 2002, ela chega a afirmar que Hitler possuía “efeito hipnótico” sobre as pessoas⁹⁵, sendo que, no documentário de Ray Müller, ela já havia dito que o ditador paralisava o livre arbítrio dos alemães. Aqui, novamente, precisamos ressaltar o fato de que “agir de acordo com a maioria” não isenta as pessoas de responsabilidade. Como bem coloca Karl Jaspers, o simples fato de vivermos sob as leis e ordens de determinado Estado, já nos torna responsáveis pelos seus atos. Mas há também, evidentemente, o juízo moral ao qual o filósofo fala – sempre podemos apelar para nossa própria consciência para julgar se devemos agir de determinada forma ou não, independentemente das ordens que tenhamos recebido ou da quantidade de pessoas agindo da mesma maneira.

Mais do que isso, Leni insistia em enfatizar o aspecto “sobrenatural” de Adolf Hitler – como faz falando sobre “poder hipnótico”, como citado acima. Em *A deusa imperfeita* (1993), Riefenstahl vai além, fazendo a seguinte reflexão sobre o ditador:

Agora que sabemos todas as coisas terríveis que ele fez, e que fez com que outros fizessem... claramente era um pacto com o demônio. Mas não sabíamos disso na época. Que provavelmente Hitler era um esquizofrênico, tanto demoníaco quanto seu oposto, mas só víamos um lado seu. Mas não aquele lado terrível e perigoso.

Em primeiro lugar, essa visão reforça estereótipos e noções violentas relacionadas às doenças mentais, que colocam seus portadores em posição de loucura – fato utilizado, inclusive, no Terceiro Reich para legitimar o extermínio dessas pessoas. Ao contrário, a maioria dos homens e mulheres que agiram sob a suástica, não eram loucos ou “doentes mentais” mas, como bem pontua Hannah Arendt e Zygmunt Bauman, seres humanos decididos a cumprir ordens e agir em prol de suas convicções.

Em segundo, é completamente equivocada a noção de que Adolf Hitler “enganou” os alemães. Ele não chegou ao poder com promessas humanistas visando o bem de todos por igual. Desde *Mein Kampf* ele deixou bem claro a quem e a quais propósitos serviriam seu governo. Tratar de Hitler como um “esquizofrênico”, ao invés de um homem que usou de seu poder para oprimir e exterminar quem não se encaixasse em seu ideal de “novo mundo”, é ignorar a responsabilidade política de todos que permitiram que ele chegasse ao poder e, mais ainda, é negar que o Holocausto é um produto humano, e fruto da modernidade.

Ao longo de sua construção narrativa no pós-guerra, Riefenstahl nos dá elementos para que possamos analisar essas justificativas de que ela “nada sabia” do que estava sendo feito e,

⁹⁵ RIEFENSTAHL, Leni. Zum 100. mein neuer Film. [Entrevista concedida a] Hilmar Hoffman. Die Welt, Berlim, 7 jan. 2002, p. 2.

que, por isso, não deve compartilhar de nenhuma responsabilidade por tais atos. Em seu interrogatório, em 1945, ela afirma:

Hoje, quando ouço todas essas coisas terríveis que aconteceram na Alemanha, eu quase choro. E não consigo entender como qualquer uma das pessoas que compartilhavam das ideias políticas de Hitler tem a coragem de continuar vivendo. Eu teria cometido suicídio se sentisse que compartilho a responsabilidade por esses crimes.⁹⁶

Mais uma vez, podemos resgatar o conceito de negação (*Verneinung*) de Sigmund Freud para perceber como ela nega sua responsabilidade. A negativa, aqui, não é do ato em si, como seria em “eu teria cometido suicídio se tivesse responsabilidade por esses crimes”, mas em se reconhecer neste lugar. Assim, se para Freud a negação é uma “não aceitação” daquilo que se reprime, e como a tarefa da “função intelectual do juízo” é “afirmar ou negar conteúdos de pensamento”, se valer de uma negação no juízo, “no fundo significa: isto é uma coisa que eu preferiria reprimir”⁹⁷.

Talvez por essa repressão, Leni Riefenstahl nunca externalizou ter passado pelo processo interno de reconhecimento de sua culpa, cujo produto final, para Karl Jaspers, é penitência e renovação. O que ela expressou em palavras, contudo, é essa dificuldade em se reconhecer neste lugar de culpa mas sem, de fato, refletir sobre suas ações sob o regime nazista. O melhor exemplo disto, é um diálogo de Riefenstahl com Ray Müller, ao fim de *A deusa imperfeita*, que se segue desta forma:

Ray Müller: Eu tenho a impressão de que esse país ainda espera que você diga publicamente: “Eu errei, sinto muito”.

Leni: “Sentir muito” é muito pouco. Mas eu não posso me destruir por isso. Isso é tão horrível que, afinal, eu sofri por quase meio século. E isso nunca vai acabar, até que eu morra. É um fardo tão absurdo que ‘eu sinto muito’ é muito pouco, diz muito pouco.

Ray Müller: Não dói ler sempre que você é irremediável?

Leni: Claro que dói. Me deixa muito, muito triste. Mas como isso nunca para e as pessoas vão continuar a dizê-lo, eu preciso viver com isso. Isso projeta uma sombra tão grande na minha vida que a morte será uma abençoada libertação.

Ray Müller: Às vezes eu tenho a impressão de que as pessoas esperam de você um reconhecimento de culpa.

Leni: O que você quer dizer com isso? Onde está a minha culpa? Eu posso me arrepender, e me arrependo, de ter feito o filme para o Partido em 1934 – *Triunfo da*

⁹⁶ Tradução nossa do original em inglês: “Today, when I hear all these dreadful things which happened in Germany, I could cry. And I cannot grasp how any of the people who shared Hitler’s political ideas have the courage to continue living. I would have committed suicide, had I felt that I shared the responsibility for these crimes”. RIEFENSTAHL, Leni. Interrogatório feito pelo Seventh Army Interrogation Center. Nuremberg, 30 mai. 1945, p.3.

⁹⁷ FREUD, 2014, p.8.

Vontade. Eu me arrependo que eu... Mas não, não posso me arrepender por ter vivido esta época. Nunca saiu de minha boca uma palavra antissemita, ou nunca escrevi... Eu nunca fui antissemita e nunca me filiei ao Partido. Então onde está a minha culpa? Me diga. Eu não lancei nenhuma bomba. Não denunciei ninguém. Então onde está a minha culpa?⁹⁸

Leni parecia não reconhecer que também há culpa em representar, em filmes, ideais que legitimaram um genocídio; ou que há culpa em se “empregar” – de forma escrava – seres humanos que estavam sendo mantidos em condições subumanas em campos de concentração. Mais do que isso, em vários momentos ela culpa a guerra, e não suas próprias ações, dos infortúnios que passa após 1945, chegando a afirmar em entrevista ao jornal alemão *Die Weltwoche* intitulada *Man will, dass ich mich schuldig fühle – man will, dass ich tot bin* (“As pessoas querem que eu me sinta culpada – as pessoas querem que eu esteja morta”): “A guerra arruinou tudo para mim”⁹⁹. Assim, transferindo para a guerra ou para Adolf Hitler qualquer culpa que lhe pudesse ser atribuída, Leni dificilmente entraria nos “conflitos de consciência” os quais Freud se refere ao falar da negação. De toda forma, ela se ancorou em sua “desnazificação” para convencer o mundo – e, provavelmente, até a si mesma – de que ela não teve nenhuma responsabilidade ou culpa. E foi assim que Leni Riefenstahl morreu em 2003 sem se reconhecer publicamente neste lugar.

Mas se, como esse trabalho buscou mostrar, há tantos elementos que a culpabilizam – inclusive o, muito incriminatório, uso dos Romani de campos em *Tiefland* – porque, afinal, Leni Riefenstahl não foi considerada culpada nos tribunais do pós-guerra? Um dos grandes motivos, possivelmente, seja o “fascinante fascismo” o qual Susan Sontag descreve tão bem. O pós-guerra não soube – e ainda não sabe – enxergar o nazismo pela ótica da eugenia positiva, e por este motivo, muitas vezes glorifica e utiliza sem problematizações uma estética e elementos do imaginário nazista. As representações que analisamos na introdução do presente trabalho, podem nos ajudar a apreender que esse não é, portanto, um problema individual de Riefenstahl – que apresenta em seus trabalhos, após a queda do regime, vários desses elementos – mas muito maior que ela. Se constituindo como um dos problemas da sociedade do pós-guerra em lidar com o nazismo e o Holocausto.

Além disso, outro fator que parece ter contribuído bastante para a absolvição de Leni, e devidamente notado por bell hooks, é o “mito da ingenuidade feminina”. Por conta de preceitos

⁹⁸ MÜLLER, 1993.

⁹⁹ Tradução nossa do original em alemão: „*Der Krieg hat mir alles kaputtgemacht*“. RIEFENSTAHL, Leni. *Man will, dass ich mich schuldig fühle – man will, dass ich tot bin*. [Entrevista concedida a] André Müller. *Die Weltwoche*, Pöcking, 15 ago. 2002, p. 12.

patriarcais, a sociedade está acostumada a associar o crime e a violência muito mais ao homem, enquanto a mulher é colocada num estereótipo de fragilidade e ingenuidade. Não por acaso, crimes hediondos cometidos por mulheres costumam chocar muito mais a sociedade do que os mesmos crimes cometidos por homens. Aos olhos da sociedade, um ser que é capaz de gerar uma vida dentro de si, não é capaz de cometer atos horrendos. Nas palavras de Michelle Perrot “a figura obcecante da Mãe tende a absorver todas as outras”¹⁰⁰.

Wendy Lower, no livro *As mulheres do nazismo* (2013), trabalha com a concepção de que o nazismo foi – e ainda é – muito mais visto como algo “masculino”. A partir do estudo de caso de algumas mulheres envolvidas com o NSDAP, Lower demonstra que, por conta desta configuração do crime como algo inerente ao homem, enquanto à mulher são atribuídos estereótipos do “sexo frágil”, diversas mulheres que cometeram crimes na Alemanha nazista foram absolvidas, e algumas sequer julgadas. Pela dificuldade em se compreender a mulher como ser dotado de absolutas faculdades mentais para se portar de forma criminosa, mulheres como Leni Riefenstahl, e até mesmo mulheres que mataram em nome do Partido, acabaram sendo beneficiadas por um sistema que, ironicamente, foi responsável por anos de sua opressão: se após a ascensão do Partido Nazista elas perderam direitos e passaram, de certa forma, a viverem “tuteladas” pelos pais ou maridos, no pós-guerra elas usam exatamente desta posição para serem inocentadas – a frase “eu não sabia” foi bastante repetida nos interrogatórios e julgamentos.

No entanto, é necessário reafirmar que, embora Adolf Hitler e o alto escalão nazista fossem homens, o nazismo foi um produto humano, cujos crimes só foram possíveis por uma extensa convivência e apoio de milhares ao regime – e isso também incluiu mulheres. Assim, como descreve Lower:

Jamais saberemos tudo sobre o nazismo, a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto. Nenhuma história particular pode contar tudo, e as peças que descobrimos talvez não se encaixem a contento. Mas a colagem de histórias e lembranças, de crueldade e coragem, ao mesmo tempo que continuam a testar nossa compreensão de história e de humanidade, nos ajudam a ver o que os seres humanos – não só os homens, mas as mulheres também – são capazes de aceitar e de fazer.¹⁰¹

A conclusão de Lower, a qual concordamos, é que o genocídio também é “coisa de mulher”, e que é necessário que tenhamos esta compreensão e que quebreemos com esse mito

¹⁰⁰ PERROT, Michelle. Os excluídos da História – Operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2017, p. 178.

¹⁰¹ LOWER, Wendy. As mulheres do nazismo. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 220.

da ingenuidade feminina, para que não sejamos responsáveis por dar a todas essas “mulheres do nazismo” o que seria, na realidade, uma dádiva: a de cair em esquecimento.

Em caráter de conclusão, a proposta deste terceiro capítulo foi, portanto, analisar como o conceito de saúde se apresenta nos trabalhos e narrativas de Leni Riefenstahl, principalmente através de apagamentos do que é visto como “não-saudável”: os corpos gordos, velhos e doentes nos Nubas – de acordo com Riefenstahl –, e os judeus, deficientes, Romani e demais “não-arianos” na sociedade nazista. A partir dessas análises, que se estabelecem de forma conjunta, e não isolada, às feitas anteriormente com os conceitos de força e beleza, buscamos compreender que Leni, como artista, foi um agente político.

Independentemente do que afirmasse no pós-guerra, Riefenstahl perpetuou não somente em suas obras, mas também em suas narrativas, representações eugênicas e nazistas que foram mobilizadas para legitimar políticas de segregação e extermínio. Mais do que isso, ela deixou o lugar de “mera cúmplice” e se estabeleceu como parte atuante dos perpetradores do regime nazista, a partir do momento em que escolheu, conscientemente, pela violência de se utilizar prisioneiros de campos de concentração como figurantes em um filme. Por este motivo, nos esforçamos ao longo desta última parte em dissecar a responsabilidade política que Riefenstahl, a despeito de sua narrativa no pós-guerra, possuiu no regime.

Ao fim de sua vida, Leni Riefenstahl bradou em uma entrevista que as pessoas deveriam deixá-la em paz¹⁰². No entanto, creio que esta é a última coisa que devemos fazer. Se isso significa permitir que ela seja esquecida ou que sua culpa política seja ignorada, ela não deve jamais, ainda que em morte, ser “deixada em paz”. Entender a complexidade das ações de Riefenstahl no Terceiro Reich, além das representações presentes em suas obras, faz parte de um processo, necessário, de compreender quais eram os ideais de que o nazismo se valia e como, por meio deles, impôs-se a estetização da morte da qual Maria Helena Capelato trata¹⁰³. Assim, em oposição a “deixar Leni Riefenstahl em paz”, propomos agir buscando o equilíbrio entre o “dever de memória” e o “trabalho de memória”. Que busquemos operar com uma política de “justa memória” – como defendida por Paul Ricoeur¹⁰⁴ – compreendendo este passado por meio da “rememoração”. Isto é o que poderá fazer com que, junto de Riefenstahl, as tantas vítimas de suas ações políticas, não caiam em esquecimento.

¹⁰² RIEFENSTAHL, 2002, p. 8.

¹⁰³ CAPELATO, Maria Helena R. O Nazismo e a Produção da Guerra. Revista USP, (26), 1995, p. 85.

¹⁰⁴ RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Conclusão – Um passado que se faz presente.

Deveríamos berrar, deveríamos gritar:

*“O que aconteceu com o sonho do pós-guerra”?*¹

(Pink Floyd, 1983)

Embora esta epígrafe possa soar um tanto quanto pessimista, cumpre fechar a argumentação construída ao longo deste trabalho de que, apesar do “sonho do pós guerra” – concebido a partir de uma forte defesa das liberdades individuais e em valores pautados no que, mais tarde, viria a ser a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) –, elementos eugênicos e nazistas não só sobreviveram como criaram grossas raízes que, ainda hoje, mostram-se nocivas para a sociedade.

Compreendendo, como apresenta Reinhart Koselleck, de que numa mesma cronologia há “diferentes níveis de transcurtos históricos”², e que, portanto, passado, presente e futuro se sobrepõem, é possível concluir que não vivemos apenas no e para o “agora”. Se estes tempos são sobrepostos, vivemos no século XXI ainda cercados por conceitos e valores fundados muitos séculos antes. Assim, se ainda vivemos sob preceitos de um tipo de beleza, força e saúde, pelos quais se buscou legitimar violências, é preciso nos mantermos atentos aos perigos que isso representa.

Afinal, o discurso eugenista não nasceu com a ascensão do Partido Nazista ao poder, em 1933, e, tampouco, morreu com ele em 1945. Ao contrário, em grande parte pela dificuldade da sociedade em compreender que a eugenia não precisa do nazismo, ou de qualquer outro governo autoritário, para existir, bem como em enxergá-la através de conceitos dados como positivos – como o de beleza –, é que suas vítimas continuaram a se somar mesmo após o fim da Segunda Guerra Mundial.

¹ Tradução nossa do original em inglês “Should we shout, should we scream / “What happened to the post war dream?” WATERS, Roger. The post war dream. In: The final cut. Intérprete: Pink Floyd. UK: Harvest Records, 1983.

² KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 121.

É desta forma que alguns países escandinavos, como a Noruega e Suécia, seguiram normalmente com os procedimentos de esterilização forçada até meados da década de 1970³. Na mesma época, no Brasil, se tomou conhecimento das milhares de mortes e negligências para com pacientes do hospital psiquiátrico Colônia, na cidade de Barbacena, que vinham acontecendo há anos, no episódio que ficou conhecido como o “Holocausto brasileiro”. Suas vítimas foram doentes mentais, negros, homossexuais, prostitutas e demais “não desejados” pela sociedade.

Fortalecida pelo pensamento eugenista desde o século XIX, essa mentalidade de que há vidas que valem mais que outras, infelizmente, parece estar longe de ser extinguida. Não por acaso, em pleno 2021, uma famosa apresentadora brasileira não viu problemas em defender, publicamente, que presidiários fossem utilizados como cobaias em testes de vacinas – para que, assim, suas vidas “se fizessem úteis”. E não por acaso, também, ela foi aplaudida por muitos.

Deste modo, as obras de Leni Riefenstahl, pautadas em um discurso eugenista e transbordando representações nazistas, podem nos auxiliar a enxergar as nuances de uma estética e uma linguagem que são, irrevogavelmente, fascistas, mas que parecem passar “despercebidas” pela sociedade.

O que buscamos apresentar desde a introdução deste trabalho, é que se faz urgente superar as dificuldades que apresentamos, como sociedade, em compreendermos essas nuances, em não conseguir olhar através de políticas de violência que se escondem atrás de uma máscara de “embelezamento” da sociedade. Em não enxergar que, afinal, o genocídio muitas vezes se lê nas entrelinhas: na ênfase de um ideal de beleza, força e saúde racistas nos trabalhos de Leni; na política municipal que agride dependentes químicos e pessoas em situação de rua; e na defesa de “segurança pública” que impulsiona uma necropolítica e encontra repouso nas balas “perdidas” – que quase sempre encontram corpos negros.

Assim, este trabalho procurou se estabelecer como uma proposta para pensarmos como se apresentam a sobrevivência desses valores eugênicos e nazistas neste, longo, pós-guerra que ainda vivemos, e quais roupagens eles podem assumir. Por fim, talvez não nos tenha sobrado, de fato, muito otimismo ao escrever sobre eugenia e nazismo vivendo um momento político conturbado em plena crise pandêmica de 2020 e 2021. Mas deixamos, em trecho de *Fahrenheit*

³DIWAN, Pietra. Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007, p. 71-76.

451, uma pequena chama de esperança para que busquemos compreender nossos passados e construir melhores futuros:

Nos tempos antes de Cristo, havia uma ave estúpida chamada Fênix que, a cada cem anos, construía uma pira e se consumia em suas chamas. Deve ter sido prima-irmã do homem. Mas, toda vez que se queimava, ressurgia das cinzas e novamente renascia. E parece que estivemos fazendo e refazendo inúmeras vezes a mesma coisa, só que com uma vantagem que a Fênix nunca teve. Nós sabemos a estupidez que acabamos de cometer. Conhecemos todas as coisas estúpidas que estivemos fazendo nos últimos mil anos. Desde que não nos esqueçamos disso, que sempre tenhamos algo para nos lembrar disso, algum dia deixaremos de construir as malditas piras funerárias e de saltar dentro delas.⁴

⁴ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Biblioteca azul, 2012, p. 197.

Fontes documentais

Autobiografia

RIEFENSTAHL, Leni. *Memoiren: 1902-1945*. Frankfurt: Zeitgeschichte, 1987.

RIEFENSTAHL, Leni. *A memoir*. New York: Picador USA, 1992.

Interrogatório

RIEFENSTAHL, Leni. Interrogatório feito pelo Seventh Army Interrogation Center. Nuremberg, 30 mai. 1945.

Documentários

MÜLLER, Ray. *A deusa imperfeita*. Alemanha, colorido, 1993, 188 min. [título original: Die Macht der Bilder]

PANITZ, Hans-Jürgen. *Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl*. Alemanha, colorido, 2002, 59 min.

Entrevistas

RIEFENSTAHL, Leni. Leni Riefenstahl in her own words. [Entrevista concedida a] Charles Wasserman para o Programa de Televisão Other Voices. CBC, Munique, 11 mai. 1965.

RIEFENSTAHL, Leni. Realität interessiert mich nicht. [Entrevista concedida a] Mathias Schreiber e Susanne Weingarten. Der Spiegel, Hamburg, 18 ago. 1997

RIEFENSTAHL, Leni. Zum 100. mein neuer Film. [Entrevista concedida a] Hilmar Hoffman. Die Welt, Berlim, 7 jan. 2002.

RIEFENSTAHL, Leni. Man will, dass ich mich schuldig fühle – man will, dass ich tot bin. [Entrevista concedida a] André Müller. Die Weltwoche, Pöcking, 15 ago. 2002.

Obras de Leni Riefenstahl

RIEFENSTAHL, Leni. *A vitória da fé*. Alemanha, preto & branco, 1933, 64 min. [título original: Der Sieg des Glaubens].

RIEFENSTAHL, Leni. *Triunfo da Vontade*. Alemanha, preto & branco, 1935, 114 min. [título original: *Triumph des Willens*].

RIEFENSTAHL, Leni. *Dia da liberdade*. Alemanha, preto & branco, 1935, 28 min. [título original: Tag der Freiheit – Unser Wehrmacht].

RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia* – Parte 1: Festa dos povos. Alemanha, preto & branco, 1938, 126 min. [título original: Olympia 1. Teil – Fest der Völker].

RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia* – Parte 2: Festa da beleza. Alemanha, preto & branco, 1938, 100 min. [título original: Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit].

RIEFENSTAHL, Leni. *Tiefland*. Alemanha, preto & branco, 1954, 98 min.

RIEFENSTAHL, Leni. *Die Nuba von Kau*: fotos, text und layout von Leni Riefenstahl. München: List, 1977.

Referências audiovisuais

Filmes

ALLERS, Roger. *Rei Leão*. EUA, colorido (animação), 1994, 89 min. [título original: The Lion King]

BRILL, Steven. *Little Nicky – Um diabo diferente*. EUA, colorido, 2000, 90 min. [título original: Little Nicky]

CHAPLIN, Charles. *O grande ditador*. EUA, preto & branco, 1940, 124 min. [título original: The Great Dictator]

COHEN, Peter. *Arquitetura da destruição*. Suécia, preto & branco; colorido, 1989, 123 min. [título original: Undergångens arkitektur] <Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IBqGThx2Mas> >

_____. *Homo Sapien 1900*. Suécia, preto & branco, 1998, 88 min.

EDMONDS, Don. *Ilsa, she Wolf of the SS*. Canadá, colorido, 1975, 96 min.

FEHSE, Marc. *Sky Sharks*. Alemanha, colorido, 2021, 110 min.

GERONIMI, Clyde. *Education for death*. EUA, colorido (animação), 1943, 10 min.

HARLAN, Veit. *Jud Süß*. Alemanha, preto & branco, 1940, 98 min.

HIPPLER, Fritz. *O eterno judeu*. Alemanha, preto & branco, 1940, 65 min. [título original: Der ewige Jude]

JOHNSTON, Joe. *Capitão América*. EUA, colorido, 2011, 124 min. [título original: Captain America: The first Avenger]

LUCAS, George. *Star Wars: Episódio IV - Uma nova esperança*. EUA, colorido, 1977, 121 min. [título original: Star Wars: Episode IV – A New Hope]

MARSHALL, Neil. *Hellboy*. EUA, colorido, 2019, 121 min.

MURNAU, F.W. *Nosferatu*. Alemanha, preto & branco, 1922, 94 min. [título original: Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens]

PARKER, Alan. *Pink Floyd – The Wall*. Reino Unido, colorido, 1982, 95 min.

PRAGER, Wilhelm. *Wege zu Kraft und Schönheit*. Alemanha, 1925, 104 min. < Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jaZwJIYMriA>>

RESNAIS, Alain. *Noite e Neblina*. França, preto & branco, 1955, 32 min. [título original: Nuit et brouillard]

RUSSO, Anthony e Joe. *Capitão América: guerra civil*. EUA, colorido, 2016, 147 min. [título original Captain America: Civil War]

_____. *Capitão América: Soldado Invernal*. EUA, colorido, 2014, 136 min. [título original: Captain America: The Winter Soldier]

_____. *Vingadores: Guerra Infinita*. EUA, colorido, 2018, 149 min. [título original: Avengers: Infinity War]

_____. *Vingadores: Ultimato*. EUA, 2019, 181 min. [título original: Avengers: Endgame]

SCHAFFNER, Franklin J. *Os meninos do Brasil*. EUA, colorido, 1978, 125 min. [título original: The boys from Brazil]

SPIELBERG, Steven. *A lista de Schindler*. EUA, preto & branco, 1993, 195 min. [título original: Schindler's List]

_____. *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida*. EUA, colorido, 1981, 115 min. [título original: Raiders of the Lost Ark]

TARANTINO, Quentin. *Bastardos inglórios*. EUA, colorido, 2009, 153 min. [título original: Inglourious Basterds]

TONOLLI, Frédéric. *Kill Hitler! The luck of the devil*. França, preto & branco; colorido, 2015, 52 min. [título original: Tuez Hitler! La Chance du Diable]

VUORENSOLA, Timo. *Deu a louca nos nazis*. Alemanha, colorido, 2012, 93 min. [título original: Iron Sky]

WAITITI, Taika. *Jojo Rabbit*. EUA, colorido, 2019, 108 min.

WHARTON, Leopold e Theodore. *The Black Stork*. EUA, preto & branco, 1916, 90 min.

<Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9rWkGCsEuxY>>

WHEDON, Joss *Vingadores: Era de Ultron*. EUA, colorido, 2015, 141 min. [título original: Avengers: Age of Ultron]

_____. *Os Vingadores – The Avengers*. EUA, colorido, 2012, 143 min. [título original: The Avengers]

WIEDERHORN, Ken. *Shock Waves*. EUA, colorido, 1977, 86 min.

WIRKOLA, Tommy. *Zumbis na neve*. Noruega, colorido, 2009, 92 min. [título original: Død snø]

YARBROUGH, Jean. *King of the Zombies*. EUA, preto & branco, 1941, 67 min.

ZILBERMAN, Yaron. *Watermarks*. Israel, preto & branco; colorido, 2004, 80 min.

Séries

BOUZEREAU, Laurent. *Five came back*. EUA, Netflix, preto & branco; colorido, 2017.

Músicas

WATERS, Roger. The post war dream. In: *The final cut*. Intérprete: Pink Floyd. UK: Harvest Records, 1983.

_____. The trial. In: *The Wall*. Intérprete: Pink Floyd. UK: Harvest Records, 1979.

_____. Waiting for the worms. In: *The wall*. Intérprete: Pink Floyd. UK: Harvest Records, 1979.

Vídeos

RAMMSTEIN. *Stripped*. 1998. (3m55s). Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=10JDA8SvwX8>>

Jogos de videogame

MachineGames. (2015). *Wolfenstein: The old blood*. PlayStation 4. Rockville: Bethesda Softworks LLC.

Rebellion Developments. (2012). *Sniper Elite V2*. PlayStation 3. Oxford: Rebellion Developments Ltd.

Rebellion Developments. (2020). *Zombie Army: 4 Dead War*. PlayStation 4. Oxford: Rebellion Developments Ltd.

Sledgehammer Games. (2017). *Call of Duty: WWII*. PlayStation 4. Santa Mônica: Activision.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Maria Eneida de. A gênese da eugenia e algumas reflexões contemporâneas. IN: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP, v.12, n.1, jan./jun. 2019, p. 183-197.

ALVES, Elis Regina Fernandes; BONNICI, Thomas. Estratégias de outremização em The Narrative of Jacobus Coetzee. Acta Scientiarum (UEM) , Maringá PR, v. 27, n.1, p. 7-14, 2005.

AMOSSY, Ruth. Imagens de si no discurso – a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Homens em tempos sombrios. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ARNAUT, Luiz. Tomando o não-dito pelo dito: declarações explícitas expressividade implícita. IN: MOREIRA, Renata; ARNAUT, Luiz (orgs.). História e Linguagem: múltiplos olhares. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013, p.18-30.

ATWOOD, Margaret. O conto da aia. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BACH, Steven. Leni: a vida e obra de Leni Riefenstahl, Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007.

BAMBA, Mahomed. O filme cult: seus modos de recepção e seus públicos. IN: ENCONTRO SOCINE, n. 14, Pernambuco, 2010. Anais..., 2010, p. 144-155.

BATISTELLA, Carlos Eduardo Colpo. Abordagens contemporâneas do conceito de saúde. In: FONSECA, Angélica Ferreira; CORBO, Ana Maria D'Andrea (Org.). O território e o processo saúde-doença. Rio de Janeiro: EPSJV/FIOCRUZ, 2007. p. 51-86. (Coleção Educação Profissional e Docência em saúde: a formação e o trabalho do agente comunitário de saúde, 1).

BAUER, Elvira. Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Nuremberg: Stürmer Verlag, 1936.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e Holocausto. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo “científico”: sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras. Educar, Curitiba, n. 12, 1996, p. 153-165.

BRADBURY, Ray. Fahrenheit 451. São Paulo: Biblioteca azul, 2012.

BRAUER, Wiebke. Riefenstahl-Vermarktung: Leni Sells! Der Spiegel, Alemanha, dez/2000. Disponível em <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/riefenstahl-vermarktung-leni-sells-a-106469.html>>

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

BUTTER, Michael. The Epitome of Evil: Hitler in American Fiction, 1939 – 2002. United States: Palgrave Macmillan, 2009.

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

_____. O Nazismo e a Produção da Guerra. *Revista USP*, (26), 1995, p. 82-93.

CARDOSO, Rodrigo Octávio. A questão do primitivismo e a representação dos povos Indígenas em Antonio Candido. *Criação & Crítica*, n.26, jun.2020, p.55-70.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002.

_____. O mundo como representação. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 5, n. 11, abr/1991, p.173-191.

COHN, Samuel K. The Black Death and the Burning of Jews. *Past & Present*, no. 196, 2007, pp. 3–36.

CORNELSEN, Elcio. O lazer sob o jugo totalitário. IN: *Coletânea I Congresso brasileiro de Estudos do Lazer, XV Seminário*, Belo Horizonte: Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG, 2014, p. 270-273.

_____. Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim. *Clássica*, São Paulo, 19.2, 2006, p. 196-223.

CORREIA, Carlos Joao. *A Identidade Narrativa e o Problema Da Identidade Pessoal*. Tradução Comentada De L'Identité Narrative de Paul Ricoeur. *Sentimento de Si e Identidade Pessoal*. Lisboa: Centro de Filosofia Univ. Lisboa, 2012, p. 107-120.

CULBERT, David; LOIPERDINGER, Martin. Leni Riefenstahl's "Tag der Freiheit:" the 1935 Nazi Party Rally film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, VoL 12, No. 1, 1992.

DASSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. IN: *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 4, n. 1, jan/jun. 2012, p. 5-22.

DEUERLEIN, Ernst. *Der Aufstieg der NSDAP in Augenzeugenberichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974, p. 108-112. Disponível em < http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/docpage.cfm?docpage_id=4811&language=german>.

DIWAN, Pietra. Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

DOMARUS, Max. Hitler - Reden und Proklamationen 1932-1945: Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Leonberg: Pamminger & Partner Verlagsgesellschaft mbH, 1988.

EAGLETON, Terry. Ideologia. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

EAKIN, Paul John. Vivendo autobiograficamente – A Construção de nossa identidade narrativa. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

EVANS, Richard J. O Terceiro Reich em guerra. São Paulo: Planeta, 2012.

_____. O Terceiro Reich no poder. São Paulo: Planeta, 2011.

_____. German women and the Triumph of Hitler. The Journal of Modern History, vol. 48, n. 1, mar/1976, p. 123-175.

FALLERSLEBEN, Hoffman von. Das Lied der Deutschen. Hamburg: Hoffman und Campe, 1841. Disponível em <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/nn000107_text>

FEITSCHER, Georg. Körperlichkeit. IN: ASCH, Ronald G.; AURNHAMMER, Achim; FEITSCHER, Georg; SCHREURS-MORÉT, Anna (orgs). Compendium heroicum: Das Online-Lexikon des Sonderforschungsbereichs 948, Freiburg: Universität Freiburg, ago/2019.

FERNANDES, Sabrina. Sintomas mórbidos – A encruzilhada da esquerda brasileira. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIDELIS, Fernanda Alves Fernandes. Skinhead: incursões no movimento estético. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2008.

FISCHER, Eugen; GÜNTHER, Hans F. K. Deutsche Köpfe nordischer Rasse. München: J.F. Lehmann Verlag, 1927.

FORSBACH, Ralf. Das Gesundheitsideal des Nationalsozialismus. IN: GRÖNEMEYER, Dietrich; KOBUSCH, Theo; SCHOTT, Heinz. Gesundheit im Spiegel der Disziplinen, Epochen, Kulturen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008, p.131-148.

FREUD, Sigmund. *A negação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. FREUD, Sigmund. *A negação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. Fetichismo. IN: *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 92-98.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GALLE, Helmut. Entre vítima e perpetrador: a identidade problemática da segunda geração pós-Shoá na Alemanha e a proposta do romance *O leitor*, de Bernhard Schlink. *Universidade de Brasília: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 29, 2007, pp. 153-164.

GEARY, Patrick J. *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*. São Paulo: Conrad Livros, 2005.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GROYS, Boris. O corpo do herói: a teoria de arte de Adolf Hitler. IN: *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.165-175.

GUERRA, Andréa. Do Holocausto nazista à nova eugenia do século XXI. IN: *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 58, n. 1, jan./mar. 2006, p. 4-5.

GUIMARÃES, Márcio Renato. O Termo Ariano e a Narrativa Indo-Europeia. *Revista Línguas & Letras*. Unioeste, Cascavel, v. 19, n. 12. 2018, p. 40-58.

GUPTA, Charu. Politics of gender: women in Nazi Germany. IN: *Economic and Political Weekly*, n. 26, abr/1991, p.40-48.

HAESE, Michael. *Vor 175 Jahren: Hoffmann von Fallersleben dichtet das „Lied der Deutschen“ am 26. August 1841*. Berlin: Deutscher Bundestag, 2016. Disponível em <<https://www.bundestag.de/resource/blob/437490/c0137d8287dbf884a99e122e04f10620/Lied-der-Deutschen-data.pdf>>

HALL, Stuart. Notes on Deconstructing 'The Popular'. IN: DUNCOMBE, Stephen (org.). *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002, p.185-192.

HANCOCK, Ian. *We are the Romani people*. Hertfordshire: University Of Hertfordshire Press, 2002.

HIEMER, Ernst. Der Giftpilz. Nuremberg: Der Stürmer, 1938.

HITLER, Adolf. Adolf Hitlers Reden. München: Deutscher Volksverlag Dr. Ernst Boepple, 1933.

_____. Eröffnungsrede für das Haus der Deutschen Kunst in München, Munique, 18 jul.1937. Disponível em http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/docpage.cfm?docpage_id=2374&language=german

_____. Mein Kampf. München: Zentralverlag der NSDAP, 1943.

HOBSON, Amanda. Plague, Shadows, and Antisemitism: Re-thinking the Place of Nosferatu in the Classroom. H-Net Reviews, H-German, 2014. Resenha de: MURNAU, F.W. Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922.

HOOKS, bell. The Feminazi Mystique. IN: Transition, Bloomington, No. 73, 1997, p. 156-162.

HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANZ JR., Dones Cláudio. O valor da eugenia: eugenia e higienismo no discurso médico curitibano no início do século XX. IN: Revista Cordis. São Paulo, n.7, jul./dez. 2011, p. 87-120.

JASPERS, Karl. A questão da culpa: a Alemanha e o nazismo. São Paulo: Todavia, 2018.

JUDT, Tony. Postwar: a history of Europe since 1945. New York: The Penguin Press, 2005.

KEHL, Renato. Boletim de Eugenia e “Medicamenta”. Boletim de Eugenia. Rio de Janeiro: ano 2, n 13, jan. 1930.

KLEMPERER, Victor. LTI – A linguagem do Terceiro Reich. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

_____. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. IN: Estudos Históricos: Teoria e História. v.5, n.10, 1992, p. 134-146.

KRAKAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. O mito nazista. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. O que é imaginário. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LENHARO, Alcir. Nazismo: “O triunfo da vontade”. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- LOCHER, Eva. Spuren der Lebensreformbewegung bis in die Gegenwart. IN: Begleitpublikation zur Ausstellung «Lebe besser! Auf der Suche nach dem idealen Leben» im Bernischen Historischen Museum. Bern: Bernischen Historischen Museum, 2020, p.9-12.
- LOWER, Wendy. As mulheres do nazismo. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MACKENZIE, Michael. From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl’s Olympia. *Critical Inquiry* 29, no. 2: 2003. p. 302-336.
- MAGALHÃES, Célia Maria. Os monstros e a questão racial na narrativa pós-colonial brasileira. Tese (Tese de Doutorado em Letras) – UFMG. Belo Horizonte, 1997.
- MAGILOW, Daniel H.; BRIDGES, Elizabeth; LUGT, Kristin T. Vander (org.). *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: Continuum, 2012.
- MARQUES, Danilo Araújo. (Sobre)vivendo em tempos não contemporâneos: Ernst Bloch e a ascensão do partido nazista. In: VIII ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA, 13 a 17 de maio de 2019, UFMG, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2019, p. 860-866.
- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MAUAD, Ana Maria. A questão indígena e o direito à memória na fotografia de Claudia Andujar. IN: *Alteridades Em Tempos de (In)Certeza: Escutas Sensíveis*. Hermeto, Miriam; Amato, Gabriel; Dellamore, Carolina (orgs.). São Paulo: Letra e voz, 2019, p. 13-26.
- MAZOWER, Mark. O império de Hitler: A Europa sob o domínio nazista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MEIU, George. Riefenstahl on Safari Embodied Contemplation in East Africa. In: *Anthropology Today*, Vol. 24, No. 2, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Apr., 2008, p. 18-22.

MELO, Victor. De Olímpia (776 a.C.) a Atenas (1896) a Atenas (2004): problematizando a presença da Antiguidade Clássica nos discursos contemporâneos sobre o esporte. *Phoenix*, Rio de Janeiro, 13, 2007, p. 350-376.

MICHAUD, Éric. *La estética nazi: un arte de la eternidade*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

MODENESSI, Alfredo Michel. Disney's "War efforts": The Lion King and Education for death, or Shakespeare made easy for your apocalyptic convenience. *Universidad Nacional Autónoma de México*, 2005.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-MG, X, Mariana, 1996. *Anais...*, 1996. p. 83-91.

MUELLER, Hannah. The censorship of German video games: the effects of national sensitivity to violence on entertainment content. 2015. Tese (Bacharelado em Fine Arts) – Clark Honors College, Portland, 2015.

MUSOLFF, Andreas. *Metaphor, Nation and the Holocaust: the concept of the Body Politic*. New York: Routledge, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p.235-289.

NAZARIO, Luiz. O Discurso Ideológico de Olympia. In: *Aletria*, n. 2, v. 22, 2012. p. 137-149.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, D.S.R. *O Cinema Trash: de Ed Wood à Sam Raimi*. Monografia (Monografia em História) – UFG. Catalão, 2018, p. 6.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. [Constituição (1946)]. *Constituição da Organização Mundial da Saúde (OMS/WHO)*. Nova Iorque: Conferência Internacional da Saúde, 1946.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

OTT, Chris. *O livro do Disco: Unknown pleasures – Joy Division*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

- PAXTON, Robert O. A anatomia do fascismo. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- PEREIRA, Sayonara Souza. Rastros do Tanztheater no processo criativo de Es-boço. Tese (doutorado em Artes) – UNICAMP. Campinas, 2007.
- PERROT, Michelle. Os excluídos da História – Operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2017.
- PLEINES, Jürgen-Eckardt. Friedrich Hegel. Recife: Editora Massangana, 2010.
- POLIAKOV, Léon. O mito ariano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.
- PRZYREMBEL, Alexandra. Transfixed by an Image: Ilse Koch, the 'Kommandeuse of Buchenwald'. German History, Volume 19, Issue 3, Julho de 2001, p.369–399.
- REHEM, David Costa. O Antissemitismo (ou A necessidade de se discutir formas de opressões baseadas no preceito racial). IN: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, Natal, 2013. Anais eletrônicos, 2013.
- REICHEL, Peter. "Onkel Hitler und Familie Speer" - die NS-Führungprivat. In: Dossier Geschichte und Erinnerung. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, 2011, p. 92-101.
- RENTSCHELER, Eric. Fatal Attractions: Leni Riefenstahl's "The Blue Light". Cambridge: The MIT Press, October, Vol. 48 (Spring, 1989), p.46-68.
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, L.F.C. A guerra relâmpago (Blitzkrieg) alemã: da teoria à capacitação estratégica, tática e tecnológica bélica e militar ao êxito nos campos de batalha (1939-1940). Monografia (Trabalho de conclusão em bacharelado em História) – UFU. Uberlândia, 2015
- ROSENBERG, Alfred. Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München: Hoheneichen-Verlag München, 1934.
- SAID, Edward W. Culture and Imperialism. New York: Vintage Books, 1994.
- SANTOS, Vitor Hugo dos. De volta às grindhouses: as influências do cinema Exploitation na filmografia de Quentin Tarantino. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em

Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015SCHIRACH, Baldur von: Hitler, wie ihn keiner kennt. München: Baldur von Schirach, 1942.

SCHIRACH, Baldur von: Hitler, wie ihn keiner kennt. München: Baldur von Schirach, 1942.

SCHULMAN, Gabriel. Esterilização Forçada, Incapacidade Civil e o Caso Janaína: “não é segurando nas asas que se ajuda um pássaro a voar”. IN: Revista Eletrônica Direito e Sociedade. Canoas, v.6, n.2, 2018, p.107-123.

SCHWARZER, Alice. Propagandistin oder Künstlerin? IN: EMMA, Colônia, n.1, p. 32-47, jan/fev, 1999.

SILVA, A.L.S. A perfeição expressa na carne: a educação física no projeto eugênico de Renato Kehl – 1917^a 1929. Dissertação (Dissertação em Ciências do Movimento Humano) – UFRGS. Porto Alegre, 2008.

SISKEL, Gene. Two 'shlockers' a waste of time. *Chicago Tribune*: 1975, p. 32. Disponível em: < <https://www.newspapers.com/clip/37541383/gene-siskel-movie-reviewsilsa-she/>>

SISKEL, Gene. Two 'shlockers' a waste of time. *Chicago Tribune*: 1975, p. 32. Disponível em: < <https://www.newspapers.com/clip/37541383/gene-siskel-movie-reviewsilsa-she/>>

SONTAG, Susan. Art and Consciousness. [Entrevista concedida a] Bonnie Marranta e Gautam Dasgupta. *A Journal of Performance and Art*, Vol. 27, No. 2, mai/2005, p. 1-9.

_____. Fascinante fascismo. IN: Sob o signo de saturno. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 59-83.

_____. *Illness as a Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

SÜß, Winfried. Der „Volkskörper“ im Krieg: Gesundheitspolitik, Gesundheitsverhältnisse und Krankenmord im nationalsozialistischen Deutschland (1939-1945). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2003

TEGEL, Susan. Leni Riefenstahl's Gypsy question revisited: the Gypsy extras in Tiefland. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, No. 1, Mar/2006, p. 21–43.

THOMPSON, Larry V. Lebensborn and the Eugenics Policy of the Reichsführer-SS. IN: *Central European History*, vol. 4, n. 1, mar/1971, Cambridge University Press, p. 54-77.

TRACHSEL, Ronny. Fitness und Körperkult. Entwicklungen des Körperbewusstseins im 20. Jahrhundert. IN: SCHWAB, Andreas; TRACHSEL, Ronny. *Fitness. Schönheit kommt von außen*. Bern: Palma-3-Verlag, 2003, p.13-17.

TRIMBORN, Jürgen. Leni Riefenstahl: a life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008

VIRILIO, Paul. Guerra e cinema. São Paulo: Página Aberta, 1993.

WEBER, Markus. Die Nazis und der Krebs. *Ars Medici*, 2, jan/2006, p.54-58

WECKEL, Ulrike. The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception. *History & Memory*. Indiana University Press, v. 15, n. 2, 2003, p. 64-93.

WEINDLING, Paul. The 'Sonderweg' of German Eugenics: Nationalism and Scientific Internationalism. *The British Journal for the History of Science*, Vol. 22, No. 3, Genetics, Eugenics and Evolution: A Special Issue in Commemoration of Bernard Norton (1945-1984) (Sep., 1989), p.321-333.

Anexo: Imagens

Imagem 01: Pôster do filme Ilsa, a guardiã perversa da SS, 1975.



Fonte: Ilsa – She Wolf of the SS, Don Edmonds, 1975. Disponível em <<https://www.amazon.fr/Ilsa-She-Wolf-SS/dp/B000IIIHNS>>.

Imagem 02: Cena do filme “Sky Sharks”, 2021.



Fonte: Sky Sharks, Marc Fehse, 2021.

Imagem 03: Cena do filme Deu a louca nos Nazis, 2012.



Fonte: Deu a louca nos nazis, Timo Vuorensola, 2012.

Imagem 04: Clone de Adolf Hitler no filme Os meninos do Brasil, 1978.



Fonte: Os meninos do Brasil, Franklin K. Schaffner, 1978.

Imagem 05: Cena do filme Zumbis na neve, 2009.



Fonte: Zumbis na neve, Tommy Wirkola, 2009.

Imagem 06: Capa do compacto “An ideal for living”, Joy Division, 1978.



Fonte: An ideal for living, Joy Division, 1978. Disponível em: <<https://picclick.co.uk/Joy-Division-Closer-Classic-Album-85cm-x-60cm-171011644915.html>>

Imagem 07: Sid Vicious usando camiseta com suástica, década de 1970.



Fonte: Autoria não identificada, c.a. 1977. Disponível em: <<https://www.thesun.ie/tvandshowbiz/6924297/louis-partridge-sid-vicious-new-sex-pistols-drama/>>

Imagem 08: David Bowie fazendo saudação nazista, 1978.



Fonte: Chalkie Davie, NME, 1978. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/chalkie-davies-stunning-rock-photographs-clash-springsteen-bowie-and-more-9190205.html>>

Imagem 09: Nadadoras do time Hakoah Vienna em Watermarks, 2004.



Fonte: Watermarks, Yaron Zilberman, 2004

Imagem 10: Obras expostas na exposição Arte degenerada, 1937.



Fonte: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz. Disponível em: < https://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2081 >

Imagem 11: Efeito Kouleshov, 1920.



Fonte: Lev Kouleshov, 1920. Disponível em: < <https://www.studiobinder.com/blog/kuleshov-effect-examples/> >

Imagem 12: Carice van Houten interpretando Leni Riefenstahl em Race.



Fonte: Race, 2016. Disponível em: < <https://www.telegraph.co.uk/films/2016/06/03/leni-riefenstahl-was-hitlers-favourite-film-maker-really-this-ny/> >

Imagem 13: Placa “Proibido judeus – Alemanha acima de tudo”.



Fonte: München, 1939, *The Museum of World War II*, Boston. Disponível em:
<<https://artssummary.com/2016/04/08/anti-semitism-1919-1939-at-new-york-historical-society-museum-library-april-12-july-31-2016/>>

Imagem 14: Mãe alemã usando sua Cruz de Ouro ao lado de marido e oito filhos, 1940.



Fonte: Autoria não identificada, 1940, *Lebendiges Museum Online*. Disponível em:
<<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/mutterkreuz.html>>

Imagem 15: Aula de culinária na Escola para Noivas e Mães do Reich.



Fonte: Liselotte Purper, 1938. Disponível em:
<https://germanhistorydocs.ghdc.org/sub_image.cfm?image_id=2052>

Imagem 16: Capa da revista feminista Emma, 1999.



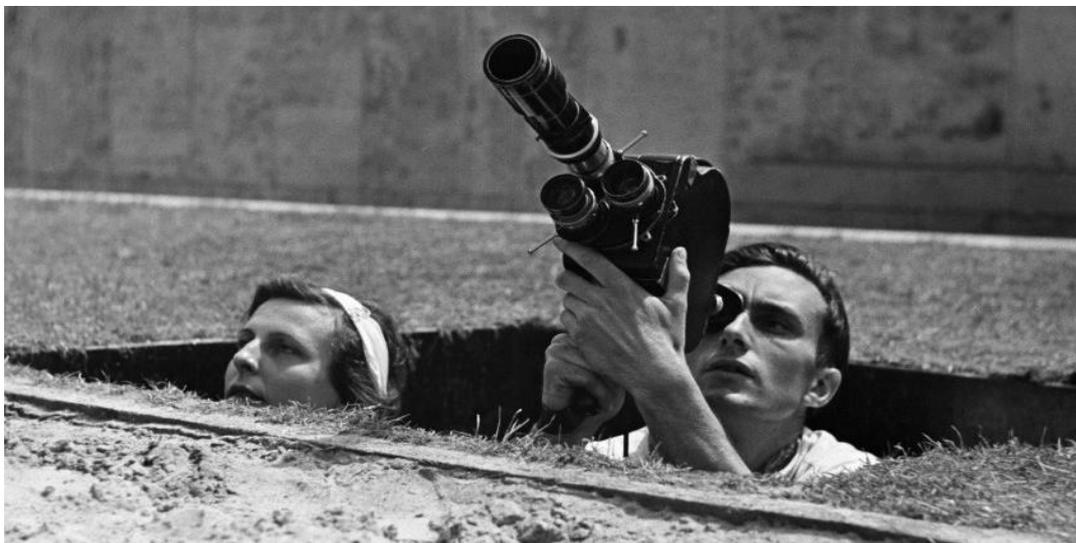
Fonte: Emma, 1999. Disponível em: <<https://www.emma.de/lesesaal/45365>>

Imagem 17: Atleta ao lado de uma das esculturas do Reichsportfeld, 1937.



Fonte: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz. Disponível em: <https://germanhistorydocs.gwdg.org/sub_image.cfm?image_id=2076>

Imagem 18: Leni e um cinegrafista filmando Olympia de um fosso no estádio.



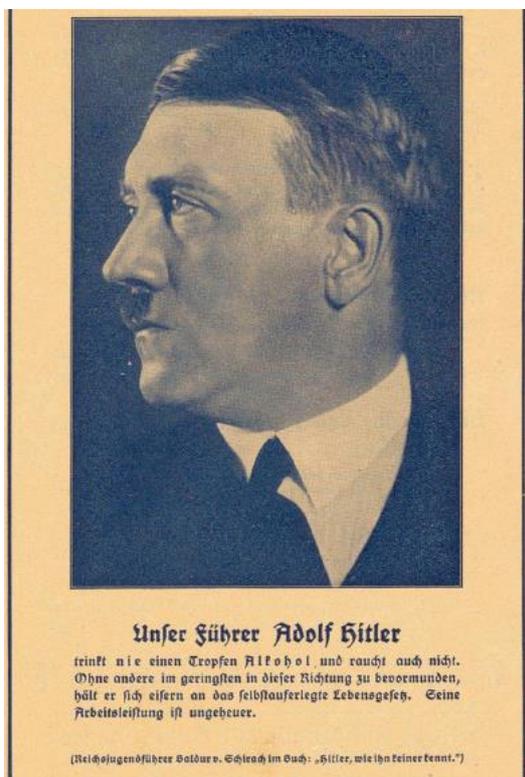
Fonte: Ullstein-Verlag, 1936. Disponível em: <<https://www.spiegel.de/fotostrecke/olympische-spiele-1936-propagandaschlacht-im-stadion-fotostrecke-139668.html>>

Imagem 19: Capa do livro Leviatã, 1651.



Fonte: 1651, Thomas Hobbes, 1651. Disponível em: < <https://medium.com/rca-service-design/social-contracts-in-designing-state-money-76e4704bf6a> >

Imagem 20: Propaganda voltada à Juventude Hitlerista dizendo que Hitler não bebe álcool ou fuma, servindo de modelo de saúde para os jovens.



Fonte: Propaganda voltada à Juventude Hitlerista dizendo que Hitler não bebe álcool ou fuma, servindo de modelo de saúde para os jovens. Imagem do livro “Hitler wie ihn keiner kennt” (“Hitler como ninguém nunca o viu”) de Baldur von Schirach, München, 1942. Disponível em: BEDDIE, Thomas. „Du hast die Pflicht gesund zu sein.“ Der Gesundheitsdienst der Hitler-Jugend 1933-1945. Berlin: Charité – Universitätsmedizin Berlin, 2009, p.148.

Imagem 21: Fotografia de Claudia Andujar de uma criança Yanomami.



Fonte: Claudia Andujar, 1971. Disponível em:
<https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/27/album/1448634065_877497.html#foto_gal_1>