

Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários *Triunfo da Vontade* e *Olympia*, de Leni Riefenstahl

Karoline Viana Teixeira

Mestre, Universidade Federal do Ceará - UFC

karolineteixeira@gmail.com

Resumo: Este artigo busca discutir a importância e o significado do gênero documental na construção da imagem da Alemanha hitlerista. Num regime em que a produção cinematográfica era totalmente controlada pelo Estado, busco aprofundar a análise sobre o estatuto do gênero documental e sua relação, nem sempre bem demarcada, com os demais modos de filmar; seu uso na propaganda nazista e a tentativa de se demarcar os limites em relação à produção fílmica de Leni Riefenstahl.

Palavras-chave: nazismo, propaganda, documental.

Resumen: En este artículo se discute la importancia del género documental en la construcción de la imagen de la Alemania de Hitler. En un sistema en que se controlaba la producción de películas totalmente por el Estado, mi intención es profundizar el análisis sobre la situación del género documental y su relación, no siempre bien delimitada, con otros modos de grabación en película, su uso en la propaganda Nazi y intento marcar los límites para la producción fílmica de Leni Riefenstahl.

Palabras claves: nazismo, propaganda, género documental.

Abstract: This article discusses the significance of the documentary genre in the construction of the image of Hitler's Germany. In a system in which film production was completely controlled by the state, I seek to deepen the analysis of the status of the documentary genre and its relationship, not always well demarcated, with other modes of film, its use in Nazi propaganda and I attempt to define the boundaries for Leni Riefenstahl's film production.

Keywords: Nazism, propaganda, documentary.

Résumé: Cet article traite de l'importance du genre documentaire dans la construction de l'image de l'Allemagne hitlérienne. Dans un régime dans lequel le film a été totalement contrôlé par l'Etat, j'ai l'intention d'approfondir l'analyse sur l'état du genre documentaire et de sa relation, pas toujours bien délimités, avec d'autres modes de films, son utilisation dans la propagande nazie et essayer de définir les limites de la production filmique de Leni Riefenstahl.

Mots-clés: nazisme, propagande, documentaire.

Uma das grandes revoluções ocorridas no século XIX — cujas implicações se fazem sentir até hoje — foi a invenção da imagem técnica. Imagem técnica são imagens produzidas por aparelhos, que, por sua vez, são produtos de uma técnica que consiste em capturar os raios emitidos pelo objeto através de processos óticos, químicos e mecânicos em uma superfície fotossensível, onde a imagem é formada. O fascínio — assim como o problema — em relação a esse tipo de imagem é que, por suas características, elas parecem manter uma relação de continuidade com o mundo.

“Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento.” (Flusser, 2002: 14).

Sabemos que toda imagem, mesmo a técnica, é produto da intervenção humana — ao posicionar o aparelho, escolher determinado ângulo, ajustar o foco etc. —, mas, na imagem técnica, isso fica menos evidente, já que o processo codificador dessa imagem não nos é tão facilmente acessível quanto na pintura, por exemplo. À medida que vai se desenvolvendo tecnicamente, o aparelho se torna uma *caixa-preta*, um mecanismo em que o operador não tem domínio sobre o processo, sendo permitido o acesso apenas ao produto final, que é a imagem técnica. Como se ela pudesse ter existência mesmo que não houvesse ninguém ali para apertar o botão. “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos.” (*Idem*: 14).

Quando os irmãos Lumière criam um aparelho capaz não apenas de fixar imagens do mundo, mas também de fazer isso em sequência, movimentando-as numa determinada velocidade a fim de reproduzir o movimento, não é de se estranhar que o que mais impressiona os espectadores presentes na exibição realizada no *Grand Café* de Paris seja a profusão de efeitos de realidade contida nessas imagens. Em lugar de sentir pavor e de se lançar à suposta fuga intempestiva ao se exhibir *A chegada de um trem à estação* — relato sobre o qual, segundo nos informa Aumont, não existe nenhum vestígio real —, o público foi tocado

por efeitos de realidade bem mais sutis, mas que agem de forma efetiva junto ao espectador.

“Insisto sobre a verdadeira força alucinatória desses efeitos: um vê, por exemplo, as barras de ferro “incandescerem” (em *Ferradores*), outro vê as cenas reproduzidas “com as cores da vida”; de todos os relatos que li, não há um sequer que lamente, ao contrário, só ter visto uma imagem cinza. Manifestamente, são esses efeitos que prevalecem.” (Aumont, 2004: 31).

Ainda que esses efeitos não tenham feito com que aqueles que assistiam às imagens do cinematógrafo Lumière achassem estar efetivamente diante de um trem a ponto de lhes atropelar, a “impressão de realidade” que as imagens suscitam sempre estará presente na experiência do olhar. As informações que o registro fílmico pode trazer sobre a vida e seus diversos aspectos dão à imagem um alto valor documental, mas isso não dá às imagens captadas *in loco* qualquer vantagem em relação aos outros tipos de imagem existentes, por mais “óbvias” que elas nos pareçam. A evidência de uma imagem não fornece, por si só, informações inquestionáveis. Tampouco a imagem, também por ela mesma, dá qualquer indicação a respeito de sua origem, sua identificação e sua referência concreta daquilo que nos mostra. Aquilo que faz da imagem uma manifestação única e fonte de tanto interesse possui, ao mesmo tempo, a capacidade de enganar o olhar, fazendo com que o que foi tacitamente engendrado seja mostrado como reflexo, duplo da experiência real: o poder de manipular. Isso se torna ainda mais problemático ao se estudar um gênero de filmes cuja condição de existência está ligada a algo que o senso comum costuma chamar de “a vida como ela é”, mas que, na verdade, carrega em si questões bem mais complexas. Estou falando do filme documentário.

Em princípio, por se tratar de um filme que utiliza imagens produzidas *in loco*, que registra as ações da natureza e da vida cotidiana cuja existência se encontra fora da imagem de forma verdadeira e autêntica, poderíamos dizer que o filme documentário é um documento, um vestígio audiovisual que dá a conhecer determinadas vivências do passado com um grande valor de evidência. Mas não é isso que acontece. Penafria (1999) nos diz que um filme documentário só pode ser considerado documento num sentido lato e flexível, isto é, esta fonte deverá

ser submetida a procedimentos de verificação de autenticidade para entender em que contexto e com que objetivos ela foi produzida.

O registro fílmico permite que se trabalhe com a imagem, mesmo a registrada *in loco*, de maneira criativa e variada, podendo a partir dela defender um ponto de vista, evidenciar uma visão de mundo, reviver tradições de épocas passadas — como em *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, EUA, 1922), de Robert Flaherty — ou mesmo ser um metadocumentário ao registrar um dia pulsante de uma grande metrópole — a exemplo de *O Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, URSS, 1929), de Dziga Vertov. O primeiro não só acompanha a vida cotidiana do personagem-título e sua família, mas também a tradição do povo inuit e o modo como certas atividades — como a pesca com o arpão ou a construção de *igloos*, que na época já não eram mais realizadas — permaneciam na memória deste povo. Já em *O Homem com uma Câmera*, Vertov tenta estabelecer uma linguagem própria ao aparato cinematográfico ao registrar um dia em Odessa, da maneira que ele considerava mais verdadeira do que a própria visão do olho humano. Em ambos, ainda que de maneiras distintas, percebe-se a possibilidade de intervenção criativa do autor na organização das imagens captadas *in loco*.

“Se com Flaherty e Vertov o documentário encontra a sua linha identificadora, definem-se, também, as bases, com o primeiro, para a descoberta de um mundo disponível para ser explorado e, com o segundo, para a descoberta de um mundo que a câmara nos oferece.” (Penafria, 1999: 44).

Mas ao analisar a produção fílmica realizada durante o regime nazista alemão, encontramos uma configuração singular. Cerne da manutenção do poder autoritário e da disseminação dos valores e aspirações do *Reich*, o sistema de propaganda política articulava o avanço tecnológico e o controle estatal dos meios de comunicação de massa na busca do controle total da opinião pública — voltada não apenas para a conquista de adesões políticas, mas para incutir um modo de estar no mundo, determinado pelas diretrizes ideológicas do nazismo.

No caso do cinema, considerado pelo ministro da Propaganda alemão Joseph Goebbels “um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas” através de seu “efeito penetrante e durável” (Lenharo, 2001: 52), podemos perceber os mecanismos e o alcance dessa propa-

ganda. Ainda que os efeitos da propaganda cinematográfica em relação à opinião pública sejam uma questão problemática,¹ o fato dos nazistas terem criado uma estrutura complexa e sem precedentes de administração, regulamentação, financiamento e censura dos filmes alemães mostra o quanto se acreditava no poder da imagem e atribuíam a ela a capacidade de transmitir sua mensagem de forma direta e didática — além de direcionar uma forte sugestão emocional a seus receptores.

Em doze anos de domínio nazista, estima-se que foram produzidos 1.350 filmes de longa-metragem, o que deixava a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos (Pereira, 2003: 111). Eram comédias românticas, musicais, operetas, filmes de guerra e outros gêneros que rivalizavam com a produção americana. Filmes que, mesmo com caráter comercial, serviam para promover os interesses políticos daquele país. Havia também produções de caráter educativo, cine-jornais e campanhas de saúde — que indiretamente promoviam os valores nazistas e demonizavam os inimigos e opositores da nova ordem. Das 62 mil escolas que funcionavam na Alemanha, 40 mil possuíam salas de projeção (Lenharo, 2001: 53).

A questão do estatuto da imagem neste contexto particular fica ainda mais complexa quando nos debruçamos nos documentários da diretora

¹ Furhammar e Isaksson caracterizam a propaganda nazista pela falta de originalidade e de imaginação, algo que não poderia combinar com a filosofia autoritária e conservadora do nacional-socialismo. A propaganda destinada à exportação era idêntica à produzida para consumo interno, sendo por isso ineficiente e mal vista pelo público estrangeiro, principalmente quando carregava as tintas no anti-semitismo. Quanto à recepção desses filmes — principalmente se for levado em conta o fato de que o anti-semitismo e outros valores nazistas ferem ideias consideradas fundamentais já naquele período, como a igualdade e a dignidade humana —, os autores fazem duas ponderações. Primeiro, que dificilmente esses filmes poderiam trazer tais mensagens se estas não se identificassem com valores profundamente enraizados na nação alemã. Segundo, que uma técnica muito utilizada nestes filmes era fazer com que os opositores fossem apresentados com características animais, não sendo possível identificá-los como humanos. Assim, era possível propagar tais ideias sem ferir a dignidade humana, alegando-se inclusive que a dignidade humana estava sendo defendida ali. “Apesar dos estudos de atitude sugerirem que valores profundamente enraizados dificilmente mudam, a propaganda pode manipular ideias e, assim, indiretamente, atitudes. Sem ameaçar abertamente quaisquer valores fundamentais, podem encontrar substitutos para ideias indesejáveis” (Furhammar; Isaksson, 1976, p. 227)

alemã Leni Riefenstahl, feitos sob encomenda para Adolf Hitler. Produções como *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, ALE, 1935), sobre o Congresso do Partido Nazista Alemão em Nuremberg, e *Olympia* (*Olympia*, ALE, 1938), que retrata os Jogos Olímpicos de Berlim, obtiveram seu lugar diferenciado não apenas por serem as obras cinematográficas mais conhecidas da era nazista, mas também dois dos principais documentários da história do cinema. Documentários que, além de terem conquistado reconhecimento internacional² mesmo em plena vigência do regime nazista, mudaram o modo de transmitir esportes e eventos de grandes proporções e ainda hoje influenciam diversos diretores. Tais atributos, no entanto, não foram suficientes para evitar que a diretora e suas obras fossem duramente execrados com a derrota dos nazistas na Segunda Guerra Mundial e a descoberta do extermínio em massa promovido nos campos de concentração, a ponto de Leni Riefenstahl nunca mais ter conseguido dirigir outro filme.

Por muito tempo, a principal crítica aos documentários de Riefenstahl é que a diretora — por meio de suas imagens perfidamente sedutoras, a despeito do grande apuro técnico e estético —, teria deliberadamente falseado a realidade ao mostrar o mundo hitlerista como uma comunidade harmônica, solidária e feliz. Por mais que estivesse filmando eventos que realmente ocorreram, o fato é que estes eram meticulosamente ensaiados, organizados com a pretensão de oferecer uma imagem totalizante da Alemanha. Para os críticos, se isso foi feito utilizando recursos capazes de potencializar o efeito emocional desse registro, isso ou apenas é mero detalhe ou mesmo um motivo a mais para reforçar as intenções perversas da cineasta e de seus contratantes, fazendo dessas imagens alucinações destinadas a entorpecer aqueles que as assistiam. A situação fica ainda mais complicada quando a cineasta, em depoimentos concedidos após a guerra e a destruição de sua imagem pública, diz em defesa própria que não fez nada além de filmar, de forma neutra e objetiva, o que estava acontecendo. Que seus documentários não poderiam ter conotação política nem ser filme de propaganda, porque não havia nenhum comentário, nenhuma voz

²*Triunfo da Vontade* ganhou a Medalha de Ouro de melhor filme documentário no Festival de Veneza em 1935 e, dois anos depois, o Grand Prix no Festival de Paris. Já *Olympia* ganhou o prêmio de Melhor Filme Alemão e outro prêmio de melhor filme no Festival de Veneza, em 1938.

em *off* a conduzir o entendimento que o público deveria ter daqueles documentários.

Apesar de não ser o enfoque principal do presente artigo, é possível dizer que, de certa maneira, esse tipo de justificativa se voltou contra quem a proferiu, garantindo a munção necessária para as críticas feitas dali em diante e reforçando ainda mais o argumento da periculosidade e da necessidade de se deixar de lado tais documentários. Afinal, em última análise, o documentarista é o responsável não só pelo registro de imagens e sons do mundo — seja pela captação de imagens *in loco*, seja pelo uso de imagens de arquivo ou, até mesmo, pela reconstrução³ de fatos que ocorreram ou habitualmente ocorrem —, mas também pelo encadeamento e organização dessas imagens, o que o obriga a intervir, a fazer escolhas, a imprimir um determinado ponto de vista em relação ao tema em causa.

“O documentarista é a figura central do universo documental. Quando pretende fazer um documentário delimita um terreno de acção, ainda que as fronteiras desse terreno não estejam definidas. É pelo fato de seleccionar e exercer o seu ponto de vista sobre determinado tema que o resultado final de seu trabalho não é uma mera reprodução do mundo. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, sobretudo, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos mas que nunca vimos. O documentário, através do documentarista mostramos ou, aliás, revela-nos o mundo em que vivemos, faz-nos pensar sobre esse mundo.” (Penafria, 1999: 109).

E que mundo Riefenstahl revela em seus documentários? Certamente não se pode aceitar seu argumento de que as imagens transmitem a experiência pura, objetiva e isenta dos eventos filmados — possibilidade que, aliás, não existe no cinema e em nenhum outro suporte —, mas adotar a concepção de “realidade bastarda” sobre essas imagens é igualmente impreciso e perigoso. O valor documental desses documentários não está em quão próximos eles chegaram do que foi a experiência nazista alemã. Tampouco não é o que Riefenstahl tenha escondido

³ Para Grierson, expoente do documentarismo britânico dos anos 30, as reconstruções são aceitas desde que aquilo que foi reconstituído tenha realmente ocorrido ou acontecesse habitualmente. Afinal, nenhum documentário é constituído totalmente por reconstruções.

ou relegado daquela complexa realidade. A questão é que esses documentários mostravam a parte que diz respeito à visão de mundo da ideologia nacional-socialista. Assim, eram exibidos como a imagem total e legítima da experiência nazista na Alemanha, ainda que muitos não tivessem consciência dessa impossibilidade ou simplesmente não pudessem se expressar por medo de represálias.

Mas na medida em que a produção de documentários sobre tais eventos são o registro de uma determinada prática, de uma experiência social e política que realmente aconteceu — ainda que nos seja tão difícil admitir —, eles se tornam documentos no sentido lato. Claro, um documento pode ser mais importante que o outro, embora nenhum documento é mais documento que o outro. Produzir imagens é uma das formas que o homem possui de criar aquilo que chamamos de real a partir de experiências, identidades, ideias etc. Devido a isso, os documentários de Riefenstahl podem e devem ser estudados, problematizados. Porque eles nos revelam uma experiência contraditória, difícil por transpor os limites do que até então era aceitável, mas que é preciso ser entendida a partir daquilo que nos foi deixado, a despeito das intenções de quem deixou tal vestígio. É o que se pretende fazer neste artigo a partir da compreensão do gênero documentário e seu uso na propaganda de tipo totalitário.

O estatuto do filme documentário

O que significa documentar? Que tipo de experiência se pode depreender de seu tipo de imagem? Onde está a especificidade e onde se encontram os pontos de contato deste gênero com as diversas formas de fazer filmes? O fato de fazer registros *in loco* não dá qualquer exclusividade ou privilégio ao filme documentário como documento visual e histórico. Nem mesmo em relação aos filmes de ficção, que tantos consideram o sinônimo de ilusório e o lugar do imaginativo (como se isso pudesse depreciar o valor de tal gênero). Dentro da sua forma de atuar sobre o mundo, o filme de ficção é de igual modo um vestígio de algo, de alguém, de um tempo, de um lugar. Contém a marca da época em que foi realizado e traduz algo de historicamente verdadeiro

dessa época (*Ibidem*: 21). Assim, é possível ver aspectos documentais mesmo em “histórias inventadas”, da mesma forma que muitos realizadores utilizam elementos da ficção para produzir seus documentários. Isso se dá, porque, tanto num caso quanto no outro, as imagens são produzidas a partir dos embates, dos valores, das formas de identificação e dos códigos compartilhados e vividos por um grupo em determinado período — mesmo quando a intenção é subverter ou criticar tal “estado de coisas”, só é possível agir em relação àquilo que foi estabelecido, sob pena de dar ao público algo totalmente incompreensível. Não seria possível, por exemplo, entender a recorrência de temáticas, situações e mesmo determinadas escolhas no percurso da produção nos filmes produzidos pela escola neo-realista italiana — como filmar ao ar livre e utilizar linguagem mais simples, com pessoas comuns atuando como atores — se não conhecêssemos o período em que foram filmados. Filmes nascem de uma posição em relação ao mundo, que acaba se expressando, vazando em seus elementos constitutivos: na linguagem, no modo de filmar, na temperatura da cor, no tipo de filme e sendo, por tudo isso, capaz de nos atingir tão diretamente.

Para tentar definir o que é um filme documentário, talvez seja necessário começar demarcando aquilo que distingue o documentário dos demais modos de filmar. Devido ao maior destaque obtido pelos filmes de ficção e a uma tentativa de definir melhor os contornos para a discussão dos gêneros como práticas diferenciadas, construiu-se uma imagem do filme documentário como sinônimo de não-ficção, que, em consequência, faria do documentário o oposto da ficção. No entanto, embora esteja inserido no conjunto de filmes chamados de não-ficção, nem todo filme assim classificado pode ser chamado de documentário. A não-ficção inclui não apenas os diversos tipos de documentários — o científico, o etnográfico, o histórico etc. —, mas também formas como a reportagem televisiva, o anúncio publicitário, entre outras.

Por consequência desse equívoco, muitas vezes o documentário é visto como uma reportagem de duração maior, ou mesmo uma reportagem estilizada — definição muitas vezes atribuída aos documentários de Leni Riefenstahl. Mas o fato de trabalharem com o mesmo tipo de material não significa que o modo como trabalham com essas imagens e escolhem as temáticas e os princípios que regem a produção sejam coincidentes. Na reportagem, o objetivo é transmitir informações

sobre um determinado acontecimento considerado de valor jornalístico. É claro que, nessa tarefa, existe espaço para experimentações e usos criativos da imagem, mas a prioridade é reportar, fazer com que o espectador tenha uma ideia geral e todas as informações possíveis sobre o fato de maneira clara, objetiva e direta. Por isso, a organização do material é feita em torno de um texto, que tenta dar conta de todas as instâncias do acontecimento: o que, quem, quando, onde, como e por que. No mais das vezes, a imagem e os depoimentos exercem uma função mais ilustrativa, servindo para confirmar o que é dito pelo roteiro da reportagem, que explica e descreve o que se vê.

Já o documentário não obedece a critérios de noticiabilidade e atualidade. Não tem a obrigação de dar conta de todas as nuances de um acontecimento. Os elementos do documentário serão organizados a partir de um ponto de vista ou leitura pessoal do realizador sobre determinado acontecimento ou tema. Ao contrário da reportagem, a imagem é o elemento mais importante no documentário, ao qual os demais devem se submeter. Nem mesmo é obrigatório haver um roteiro ou uma narração em *off*. Dessa forma, permite-se que a imagem alcance um valor conotativo e criativo com as diversas formas de combinação de seus diversos elementos.

É essa possibilidade criativa, comum ao documentário e ao filme de ficção, que faz com que se tenha desenvolvido diversas formas de se fazer documentário. No percurso da história do cinema, o desenvolvimento de novas tecnologias e novas formas de pensar a imagem permitiu a abertura de possibilidades que os pioneiros jamais poderiam entrever. Isso faz com que muitas vezes a oposição entre documentário e ficção seja difícil de delimitar, quando não muitos teóricos cheguem a afirmar que essas diferenças estão assentadas em meras convenções sempre sujeitas a mudanças no decorrer do tempo, e que, por isso, esses gêneros deveriam ser vistos como uma única e indistinta prática.

No entanto, acredito que há um limite entre as práticas do documentário e as do filme de ficção, embora poroso, que permite uma partilha de convenções entre os dois gêneros. O fato de se utilizarem imagens de arquivo numa ficção que pretende, por exemplo, reconstruir um determinado acontecimento passado não faz dele um documentário. Continua sendo uma encenação ainda que o uso dessas imagens de arquivo dê um certo caráter de autenticidade — demonstrando que o

filme “é baseado numa história real”, mas para o qual foi construído um *mundo* para recriar essa história. Por outro lado, a utilização de recursos característicos da ficção no documentário permite potencializar os efeitos simbólicos da imagem, contribuindo para a renovação do gênero sem que, com isso, perca sua identidade.

Segundo Ramos (2000), o pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário trabalha com dois conceitos centrais: o de “proposição assertiva” e o de “indexação”. No primeiro, a partir de elementos e informações constitutivos da narrativa fílmica — depoimentos, narração etc. —, o discurso é carregado de asserções, ou seja, afirmações e saberes sobre aquela realidade que o documentário tematiza. O estatuto discursivo do documentário trabalha com proposições assertivas sobre aquilo que foi filmado e que tem o compromisso de ser verdadeiro e confirmável, não incorrendo em logro para o espectador.

“O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados do mundo, caracterizados como asserções. Estas asserções, por sua vez, podem ser analisadas como proposições, a partir de procedimentos que possuem a estrutura da lógica formal, no horizonte.” (Ramos, 2000: 198).

O fato de Robert Flaherty, em seu documentário *Nanook, o Esquimó* (1922), ter registrado atividades que, na época, já não eram mais realizadas pelo povo *inuit* — como a pesca com arpões e a construção de *igloos* — não invalida o valor desta obra, já que nela estava em causa dar vida ao cotidiano tradicional dos *inuits*, que ainda estava presente na memória dos mais velhos e na cultura daquele povo. É claro que, diante do poder de evidência da imagem, ela poderia levar a imprecisões e erros de contextualização histórica com o passar do tempo. É por isso que se faz necessária a análise das imagens e do momento em que elas foram produzidas, a fim de determinar suas condições de existência.

O segundo conceito, chamado indexação, trabalha com a dimensão receptiva do documentário. “A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional” (*Ibidem*: 199). Em outras palavras, existe uma espécie de acordo entre o realizador e o espectador no qual, dentro de uma série de convenções estabelecidas social e

culturalmente, é possível determinar a que tipo de narrativa o espectador está tendo acesso. É claro que há casos em que realizador, propositalmente, pode aproveitar-se da ambiguidade do estatuto da narrativa cinematográfica para tentar confundir o espectador, seja para parodiar as “revistas cinematográficas” dos anos 30 — como em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941) e *Zelig* (*Zelig*, EUA, 1983) — seja para usá-la como atrativo na estratégia de divulgação do filme e meio de diferenciação com relação aos demais filmes de um gênero — como foi o caso de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, EUA, 1999). Mas, mesmo nesses casos, são trabalhados elementos que são de domínio do espectador. E mesmo para causar “confusão”, isto deve estar acordado entre as partes — sabe-se que nem Kane nem Zelig existiram de fato e que a imprensa da época divulgou amplamente que as notícias que corriam na internet sobre o suposto desaparecimento de um grupo de documentaristas numa floresta assombrada por uma lenda local foi uma estratégia criativa dos realizadores de *A Bruxa de Blair* para divulgar o filme, de baixo orçamento. “Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme.” (*Ibidem*: 199).

O que um filme documentário mostra? De início, podemos ver nesse registro um ato de memória, de preservação de certas vivências, rituais ou episódios que deveriam ser relegados às gerações futuras quando essas experiências já não contassem nem mesmo com a lembrança dos que ficaram. Ele, no entanto, pode também refletir sobre um determinado acontecimento, desempenhar ações educativas, debater um conflito, permitir a intervenção do autor na ação filmada, reconstituir um momento histórico ou mesmo revelar o processo através do qual um filme é produzido.

Para John Grierson — que nos anos 30 foi responsável tanto pela produção quanto pelos primeiros passos no desenvolvimento teórico do documentário enquanto gênero —, existem três fatores que determinam a identidade do documentário. Em primeiro lugar, o documentário deve ter uma estreita ligação com a “realidade”, registrando a vida e as histórias das pessoas. Por isso — ainda que Grierson aceite a possibilidade de reconstruções — o material de que o documentário é constituído deve ser recolhido *in loco*. Segundo, esse registro deve ser

organizado a partir de um ponto de vista, de modo a oferecer uma visão profunda sobre o tema — o que não significa poder abarcá-lo em sua totalidade. É a intervenção direta do autor que vai diferenciar um filme documentário de uma obra que se pretenda “espelho da realidade”, um mero registro do que acontece em frente à câmera. Por último, o material recolhido deve ser trabalhado pelo documentarista de forma criativa, interpretando o tema, travando combinações e recombinações de forma a oferecer um relato profundo e dramático.

“O documentário sempre foi um “ponto de vista”, uma atitude perante o objecto, sempre nos ensinou a ver desta ou daquela maneira, sempre nos revelou ou nos surpreendeu com as imagens e sons do mundo, sempre foi versátil e aberto a diferentes práticas e formas de cinema, não necessária e obrigatoriamente sério, objectivo, pesado ou socialmente útil. Esta última é apenas uma das opções de produção. A valorização do documentário exige que se ultrapasse ideias e concepções estereotipadas dentro desse tipo de filme, promovendo-lhe um estatuto que até agora se encontrava ignorado por muitos, o de uma reflexão muito particular sobre a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo, podendo cativar o grande público. Por oferecer uma reflexão aprofundada sobre determinado tema desencadeia um envolvimento crítico sobre o mesmo e contribui, enquanto espaço de formas e conteúdos inesgotáveis, para uma melhor compreensão do mundo em que vivemos, indo ao encontro das exigências no que respeita ao tratamento aprofundado de determinado tema.” (Penafria, 1999: 78).

Delimitando assim a identidade, as possibilidades de atuação, as diferenças e os pontos de contato com as demais práticas fílmicas, gostaria de iniciar a análise de *Triunfo da Vontade* e *Olympia* enquanto prática documentária fugindo das duas posições extremas que vêm definindo as discussões sobre o tema, detalhadas no início deste artigo.

Quando se diz que essas obras falseiam a realidade, que se trata de ficções travestidas de documentários e fabricadas para embotar o senso crítico de quem assistia a elas, parece que a crítica está a exigir dessas imagens um abarcamento total da realidade — algo que o documentário não se propõe como meta — e que essa realidade seja constituída por uma verdade absoluta sobre o que aconteceu. De fato, o que esses documentários mostram é uma visão positivada do nazismo através de suas

manifestações festivas. Serviam para propagar determinados conceitos sobre o regime de Hitler que partiam da esfera dirigente. Mas a despeito de que muitos, talvez inclusive a própria documentarista, soubessem e até aceitassem o que se escondia por trás da máscara de harmonia e perfeição, o documentário tem a obrigação de nos mostrar um registro verdadeiro, não a verdade em si. O nazismo é uma experiência política e social que se diferencia por ter penetrado em todas as instâncias e formas de atuação social, colocando em ação “um capital mínimo de ideias e valores com capacidade para integrar as diferenças ou, pelo menos, de ligá-las através dos fios de um simbolismo amplamente reconhecido pelos indivíduos-cidadãos” (Catroga, 2005: 78). Nada poderia ser feito fora do que era estabelecido, sob pena de ser sumariamente eliminado. E naquele momento e para aquelas pessoas, aquela era a verdade do que viviam, independente de apoiarem ou não o regime.

Na outra ponta da discussão, encontra-se o argumento do registro puro e objetivo alegado pela cineasta. Mas se a imagem, por si mesma, não mantém uma relação de continuidade com o mundo, o que dizer de uma prática caracterizada por uma reflexão particularizada sobre as pessoas e os acontecimentos do mundo? O fato de partir de um ponto de vista não quer dizer necessariamente que este seja falso ou enganador, ou mesmo que não caiba um posicionamento crítico na busca da origem e da referência dessas imagens. O não uso da criatividade com o trabalho da imagem não significa uma garantia de um registro verdadeiro, crível — o que, diante dos recursos disponíveis, não era o caso de Riefenstahl. Trabalhar com a imagem é uma forma de o indivíduo atuar sobre o mundo, mas ele jamais fará isso fora ou, pelo menos, sem considerar os códigos, as expectativas, as relações com o mundo e os demais indivíduos.

Nas origens do cinema, as imagens em movimento eram utilizadas tanto para experimentações científicas quanto para o entretenimento através de seus efeitos de ilusão. Enquanto, no primeiro caso, o objetivo era a decomposição do movimento ou registros astronômicos, no segundo, os mestres da diversão procuravam trazer uma nova forma de espetáculo através da “ilusão verdadeira”. “Ils savent par tradition que la puissance d’illusion est à proportion de son effet de réel, de sa

vraisemblance et de sa ressemblance extraordinaire avec la vie ⁴(Niney, 2002 : 25). Méliès também vai trabalhar esses efeitos “mais verdadeiros que o natural” tanto na recriação de histórias fantásticas para o *écran* quanto na produção de “les actualités reconstitués”, falsos curtas que trabalhavam eventos de forma sensacionalista.

Os documentários de Riefenstahl, tanto por seu estatuto quanto pelo trabalho criativo da cineasta, tornaram-se uma questão problemática exatamente por conseguir explorar os efeitos do real e da ilusão para criar algo que não é possível negar nem admitir. Uma ilusão que, no entanto, não pode ser confundida com ficção, devido às características de seu registro. Mas é preciso lembrar que, mesmo tendo servido a ideologias tão diferentes, o uso do documentário como instrumento de propaganda na Alemanha terá o perverso diferencial de fazer de sua mensagem algo que se pretende único, para além de escolhas, possibilidades, contradições. Enquanto as experiências de vanguarda no cinema, ainda que partindo de um ponto de vista engajado, apresentam novas formas de confrontar o real, a propaganda totalitária se reveste de um ideal de verdade objetiva e faz da imagem uma evidência em si da “verdade”, tudo para mostrar algo tendencioso, irreal por se fazer absoluto.

“Ainsi par une inversion délirante, aux yeux de la propagande totalitaire le réel n’est pas l’aléa — ce qui résiste et nous échappe et qui reste toujours à comprendre — mais la vision grandiose, bien arrêtée au sommet, de ce que doit être et sera conformément au principe, même contre tout évidence actuelle.” ⁵ (*Ibidem*: 25).

Talvez tenha sido a partir dessa “inversão delirante” que Riefenstahl, em seu depoimento para *A Deusa Imperfeita*, tenha concluído que a mensagem que *Triunfo da Vontade* transmitia era de paz, de estabilidade e de trabalho para o povo alemão. Uma visão bastante difícil de corroborar não apenas pelo que sabemos que o nazismo provocou, mas

⁴“ Eles sabem pela tradição que o poder da ilusão é proporcional a seu efeito da realidade, de sua probabilidade e de sua semelhança extraordinária com a vida.” [tradução livre]

⁵ “Assim, por uma inversão delirante, aos olhos da propaganda totalitária, o real não é o risco – o que resiste e nos escapa e o que permanece sempre por compreender –, mas a visão imponente, parada bem na parte superior, do que deve ser e será de acordo com o Princípio, mesmo contra toda evidência atual.” [tradução livre]

também porque se faz necessário uma postura mínima de desconfiança diante daquilo que se coloca sem contradições.

O poder da ilusão pelo efeito do real: propaganda e documentário no regime nazista

Ao falar sobre o que faz de Louis Lumière o inventor do cinema — ou pelo menos “o mais inventor do cinema”, Jacques Aumont (2004: 30) diz que Lumière “é aquele que mais se aproxima da conjunção ideal dos três momentos maiores dessa invenção: imaginar uma técnica, conceber o dispositivo no qual ela será eficaz, perceber o objetivo em vista do qual essa eficácia se exerce.” É o encontro desses três momentos que irá permitir os desenvolvimentos e transformações que o cinema sofrerá ao longo do século XX. Isso ocorre, por exemplo, com o advento dos filmes de ficção. Produtos com maior tempo de duração, utilizando novas técnicas de montagem — incluindo o uso de cenários e atores para contar uma história previamente concebida —, a interação desses filmes com peças de teatro ou mesmo a construção de espaços próprios para sua exibição, além da possibilidade de criar momentos de tensão, tornam esses filmes cada vez mais populares. Isso faz, por um lado, com que o público deixe de lado as imagens produzidas pelos pioneiros — chamadas pelas mais diversas designações: *documentaires*,⁶ *actualités*, *topicals*, *interest films*, *educationals*, *expedition films*, *travel films* e, após 1907, *travelogues* (Barnouw *apud* Penafria, 1999: 37) —, mas,

⁶ Apesar da coincidência de nomes, a produção de *documentaires*, termo utilizado para designar os primeiros filmes, não coincide com a produção de filmes do gênero documentário. “[Nas imagens dos pioneiros] O objetivo da filmagem era apenas o de registrar diversas actividades, quer humanas, quer animais. O encanto e fascínio por essa capacidade mimética condicionou o olhar de seus autores para a mera reprodução. Nesta altura, questionar essa reprodução e definir uma prática de documentário era ainda prematuro. Não existe a definição de uma prática; o que existe é um contributo para a mesma” (Penafria, 1999, p. 38). No Brasil, esses filmes eram chamados de vistas ou filmes naturais [*naturaes*], em oposição aos filmes de enredo ou posados. “Todas as filmagens brasileiras realizadas [de 1898] até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor a fita de enredo, o ‘filme posado’, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908.” (Gomes, 1996, p.24)

por outro, faz com que os contornos da identidade do documentário como prática fílmica comecem a ser delineados.

Diante disso, podemos concluir que um filme ou um conjunto de filmes — seja documentário, ficção, filme comercial, institucional ou de propaganda etc. — só conseguirá se tornar um marco significativo na construção de formas de filmar quando da conjunção desses três momentos. Mas isso pode ser dito mesmo quando o objetivo for utilizar esses filmes como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública? A despeito de hoje questionarmos a qualidade e até abominarmos o conteúdo dos documentários produzidos na Alemanha durante o período nazista, é impossível negar que neles vemos o encontro de uma técnica, exercida dentro de um determinado dispositivo e com objetivos bem delimitados.

“Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. (...) O cinema não foi *apenas um instrumento de propaganda para os nazistas*. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. (...) Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem.” (Ferro, 1992: 72-73, grifo meu)

Segundo Furhammar e Isaksson (1976), a produção cinematográfica nazista dava grande ênfase à produção de documentários. Alguns deles, de curta duração, foram produzidos antes mesmo da chegada dos nazistas ao poder e veiculados nos cine-jornais da UFA⁷. Em 1927, apesar de o Governo de Weimar manter a UFA e um terço de suas ações, o controle da empresa passa para Alfred Hugenberg, futuro ministro da Economia no III *Reich*, que então financiava secretamente partidos nacionalistas, entre eles, os nazistas. Nos anos 20 e 30, dirigentes

⁷ Em 1917, é fundada na Alemanha a *Universum Film Aktien Gesellschaft* (UFA), que será o maior polo do cinema alemão dos anos 20 e 30. De início, os filmes produzidos pela UFA eram utilizados pelo exército alemão (*Reichswehr*) como forma de combater a propaganda da Tríplice Aliança durante a Primeira Guerra. Nos anos 20, os estúdios da UFA irão abrigar a produção dos principais marcos do cinema expressionista daquele país, além de obras inspiradas no realismo soviético. Com a ascensão de Hitler, em 1933, as experimentações e a discussão de temas sociais são suprimidas pela ditadura totalitária, que passa a ter controle total sobre a UFA e faz dela o polo produtor dos filmes de propaganda nazista.

políticos de lugares e ideologias os mais variados verão no documentário um instrumento único de educação, de formação ideológica e de persuasão das massas.⁸ Mas por que o gênero documentário tinha essa importância? E de que forma podemos ver nos documentários produzidos nesse período a conjunção dos três elementos que tornam essa experiência única?

Para tentar responder a essas questões, gostaria de analisar alguns trechos do documentário *O Eterno Judeu* (*Der Ewige Jude*, ALE, 1940), dirigido por Fritz Hippler.⁹ Quando a Polônia foi invadida pelos nazistas, Goebbels designou uma equipe de cinegrafistas chefiada por Hippler para registrar imagens dos judeus que passaram a viver nos guetos daquele país. O filme mostra o judeu como um elemento estranho e daninho, que deve ser exterminado com a mesma veemência com que se elimina uma praga capaz de transmitir doenças contagiosas. Assim, não é coincidência o fato de esse filme ter sido lançado na mesma época em que a Solução Final e as pesquisas para a utilização de Zyklon-B (um pesticida) nas câmaras de gás haviam sido instauradas na Alemanha.

Na abertura do filme, os letreiros mostram o título do filme e a formação de uma estrela de Davi na tela. Nos quadros seguintes, são

⁸ Durante o Estado Novo (1937-1945), o Governo Vargas criou, em 1939, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). O órgão era responsável por coordenar a propaganda oficial do Governo e por censurar os meios de comunicação. Tal modelo foi inspirado pelas experiências de propaganda em ditaduras de outros países, em que se sobressai o culto à personalidade e a disseminação da propaganda nas diversas manifestações culturais.

⁹ Existe uma grande dificuldade para se encontrar os filmes de propaganda do regime nazista no Brasil, mesmo em arquivos de cinema. Para se ter uma ideia, a versão em DVD de *Olympia* foi lançada aqui no segundo semestre de 2006. Já *Vitória da Fé*, (1933) o primeiro documentário realizado por Riefenstahl sob encomenda de Hitler, encontra-se disponível no site de vídeos YouTube (www.youtube.com). Os trechos de *O Eterno Judeu* a que se faz referência neste trabalho estão inseridos no documentário *Arquitetura da Destruição* (*Architektur des Untergangs*, SUE, 1992), dirigido por Peter Cohen. Apesar dessa deficiência, esses trechos já são de grande valia para a proposta de análise que se coloca.

apresentados a “natureza”¹⁰ do filme (*Ein docūmentarischerfilm*) e os nomes dos responsáveis pela direção, música e filmagem, respectivamente. Por fim, uma espécie de “nota de esclarecimento” sobre o filme, que diz:

“Os judeus civilizados que vemos na Alemanha representam apenas uma parte do seu caráter racial. Este filme nos mostra, em cenas autênticas, feitas nos guetos poloneses, como os judeus são, antes de se encobrirem sob a máscara do europeu civilizado.”

É importante notar nesse texto como o fato de se tratarem de “cenas autênticas” parece querer não só legitimar o ponto de vista das imagens que virão a seguir, como ser uma prova irrefutável dessa natureza judaica ainda em descoberto na Polônia. Esse tipo de associação é possível, porque o filme tem o poder de mobilizar, no espectador, mecanismos mentais como lembranças, sentimentos e sensações. E o faz exatamente por possuir estruturas que teóricos do cinema do início do século XX, como Hugo Munsterberg, considera análogas à memória e imaginação humanas. O espectador lida com um tipo de imagem que reproduz a profundidade e o movimento contínuo e usa suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo. Munsterberg acaba por concluir que a recepção dessas imagens se configura em uma mistura de fato e símbolo, referindo-se “à condição do espectador que aceita a aparência de profundidade e, ao mesmo tempo, sabe que essa profundidade não é real; envolve-se no ‘como se’ da ficção e guarda consciência de que há uma convenção que permite o jogo.” (Xavier, 2005: 19 e 20)

Há também a relação entre texto e imagem, que, em *O Eterno Judeu*, conduz o entendimento e os sentimentos em relação às pessoas e situações que serão mostradas, revelando ao espectador uma “verdade” até então encoberta. Algo semelhante pode ser encontrado no documentário *O Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929, dirigido por Dziga Vertov), mas com objetivos bem distintos. Para estabelecer uma linguagem própria ao cinema, separada da linguagem

¹⁰ Segundo o conceito de indexação, esta é uma forma de estabelecer um acordo entre o realizador do filme e aquele que o vê. A partir de então, o espectador vai encarar as imagens que se seguem como uma narrativa documental, cujos efeitos no público serão bem mais intensos do que os de uma narrativa ficcional. (Ramos, 2000, p. 198 a 201).

do Teatro e da Literatura, Vertov acreditava que o olho mecânico da câmera seria capaz de nos mostrar a “verdade nua” através de seus efeitos, fazendo da imagem fílmica algo melhor do que aquilo que se vê pelo olho humano, por natureza imperfeito. Sem utilizar o artifício da narração, suas imagens retratam o dia-a-dia do povo soviético e explora os efeitos da montagem de todas as formas possíveis. Percebe-se que, em seus filmes, o diretor utiliza a montagem como forma de organizar o olhar do espectador, evidenciando uma determinada visão de mundo. Vertov também defendia o abandono da ficção, que considerava uma influência corruptora do proletariado.

As legendas que dão início ao documentário preparam o espectador para estar diante de um filme experimental, rodado na URSS, com o objetivo de reproduzir as imagens da vida sem utilizar títulos, narração, cenários e atores. Membros do alto escalão do *Reich* admiravam o modo de filmar soviético, com suas qualidades artísticas e seu forte poder de convencimento (mas sem levar em conta os pressupostos teóricos para a produção desse tipo de imagem). Goebbels chegou a recomendar o trabalho feito por Eisenstein em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, URSS, 1925) como exemplo a ser seguido pelos realizadores alemães, pois, para ele, esse filme seria capaz de tornar bolchevique alguém que não tivesse uma ideologia firme.

Mas enquanto Vertov, impressionado com as potencialidades que iam sendo descobertas no trabalho com a imagem, pretendia, com isso, defender o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica capaz de uma percepção nova e melhor do mundo sem utilizar artifícios do Teatro e da Literatura, o princípio de autenticidade da imagem era utilizado pelos realizadores nazistas para fazer do ponto de vista uma visão objetiva, neutra e, sobretudo, verdadeira. Em nenhum momento a legenda do filme de Vertov afirma que vai trazer a experiência real, e sim uma visão a partir de um trabalho experimental e da tentativa de um contato mais direto com a vida a ser captada. É uma proposta, uma maneira de ver entre tantas outras possíveis. Em *O Eterno Judeu*, a impressão de realidade é deliberadamente transformada em realidade.

Conduzida por uma música sinistra, as imagens mostram judeus sujos, maltrapilhos, com aparência doentia e feições desconfiadas, acompanhadas pela seguinte narração:

“Em todo lugar que uma mácula surge no corpo do povo, eles se fixam, alimentando-se do organismo em decomposição. Eles lucram com a doença do povo. Empenham-se em perpetuar toda condição patológica. Assim é na Polônia e assim foi na Alemanha. Assim os judeus se comportam através da História.”

Em seguida, aparecem cenas de ratos, milhares deles, correndo pelos becos, andando por meio de alimentos, infectando tudo em sua volta. Imagem e texto comparam os judeus a esses seres perniciosos, que conseguem contaminar a mentalidade dos alemães tanto quanto os ratos conseguem espalhar Tifo, Peste ou Cólera.

Em outro momento, o filme contrapõe imagens assépticas de estátuas gregas e pinturas renascentistas embaladas pela abertura de *O Fantasma da Ópera* a imagens de pinturas expressionistas num fundo musical que mais lembra risadas de chacota ou a reação de alguém em estado de delírio. Associam assim as “deformidades” destas obras com um alegado caráter degenerado de seus apreciadores, os judeus, enquanto os alemães seriam aqueles que cultivam uma arte de formas puras e belas.

Quanto o que diz respeito à narração, o cinema se torna sonoro no final dos anos 20 — apesar de o som direto só ter sido realmente possível em 1959, com a invenção de um aparelho de captação portátil em um ambiente fora de estúdio. Enquanto os filmes se tornam falados, as imagens mudas do documentário passam a ser comentadas, explicadas por uma voz *off*. O comentário, no documentário de propaganda, não é mostrado como *um* ponto de vista em relação à interpretação das imagens, mas como *o* ponto de vista, visão única e justa dos fatos.

“Si l’usage du commentaire omnipotent a vite dominé (...) c’est qu’au tournant des années 30, la forme documentaire s’institutionnalise: elle cède toujours plus de terrain en tant que recherche artistique d’avant-garde, aventure de la perception et de la conception, au profit d’une instrumentalisation socio-politique comme média de masse, “pré-vision du monde.”¹¹

¹¹“Se o uso do comentário onipotente o dominou rapidamente (...) é porque com o início dos anos 30, a forma documentário se institucionaliza: ele cede sempre mais terreno de uma pesquisa artística da vanguarda, aventura da percepção e da concepção, em benefício de uma instrumentalização sócio-política como *media* de massa, ‘previsão do mundo.’ ” [tradução livre](Niney, 2002: 70).

Com relação à forma, ainda que passando longe do mesmo resultado, as imagens descritas acima são claramente inspiradas nos filmes realistas soviéticos — em que um apurado trabalho de montagem e edição conseguia depreender da imagem um grande poder de mobilização dos sentidos. Mas o que é interessante notar é a maneira simples, didática e direta com que este documentário define os vilões e os mocinhos, não deixando dúvidas para qual lado se deve pender.

Sabemos (e se sabia à época) que as imagens de *O Eterno Judeu* foram rodadas na Polônia ocupada — somos cientes também do tipo de tratamento que um invasor, em especial o invasor nazista, costuma dar às populações dos territórios ocupados e aos seus inimigos declarados. A própria Riefenstahl teve a oportunidade de testemunhar esses fatos quando foi incumbida de trabalhar como fotógrafa junto às tropas alemãs. Mas ao assistirmos a essas imagens, a impressão que se tem não é a de se estar diante de uma determinada comunidade judaica, mas sim do próprio arquétipo do judeu, incapaz de mudar por ser incapaz de se adequar. Apesar disso, não é possível achar que, devido ao que se mostrava, os espectadores acreditavam que os judeus assim viviam, porque gostavam — ou seja, que o documentário seria capaz de direcionar tão diretamente uma opinião ou embotar o senso crítico de quem o visse. A questão é que, quando os nazistas assumiram o poder, encontraram uma sociedade já imbuída de noções antissemitas e com perspectivas eliminacionistas prontas para serem mobilizadas a extremos até então inimagináveis. E não se está falando de pessoas que ignoravam o que estava acontecendo ou que não tivessem autonomia para não se tornarem, de alguma forma, perpetradores do Holocausto.¹² Segundo pesquisas de opinião pública feitas na Alemanha pela própria SS entre 1939 e 1944, os alemães estavam bem informados, por exemplo, sobre os campos de concentração e a preparação para a invasão da Rússia, violando o Pacto de Não-Agressão estabelecido entre os dois países. (Arendt, 1998: 339).

“O objetivo político pode muito bem ser repulsivo, mas se se considera só o que ocorre e o que é dito e feito no *filme* tem-se que, como membro da platéia, escolher o lado certo. Os filmes de propaganda

¹² Para saber mais sobre o papel do povo alemão no genocídio de judeus durante a era nazista, ver GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os carrascos Voluntários de Hitler* — o povo alemão e o Holocausto. 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos claramente desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas reações que são provocadas. (...) Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem tudo que podem para provocar emoções, para que mais facilmente possam conduzi-las à sua meta política.” (Furhammar; Isaksson, 1976: 148).

Ainda que a propaganda nazista nos pareça hoje carecer de originalidade e imaginação — ainda que seja inegável que tenham cumprido seu papel na mobilização dos afetos do povo alemão — é preciso lembrar que esses filmes contavam com uma forte estrutura que controlava desde a censura dos roteiros até a exibição desses filmes dentro e fora da Alemanha. O projeto de propaganda dos nazistas — com sua arquitetura e monumentos grandiloquentes, suas festas, seus uniformes, seus atos de expurgo daquilo que era considerado fora dos altos padrões culturais do Nacional-Socialismo, seu forte apelo emocional e dramático — combinava arte e política a fim de se colocar acima da realidade, eliminando qualquer referência do passado ou de experiências contemporâneas e se colocar como algo eterno e atemporal. Nada podia ser produzido ou veiculado fora dos rígidos parâmetros estabelecidos pelo Ministério da Propaganda.

Já foi dito que as obras de Leni Riefenstahl são um diferencial, um caso à parte na produção cinematográfica alemã durante a vigência do III *Reich*. Enquanto as demais produções cinematográficas realizadas no período se dividiam entre a visão de Hitler — em que as mensagens da propaganda deveriam se resumir a poucos pontos, repetidos incessantemente e sem muita sofisticação na linguagem, já que “as grandes massas (...) têm uma capacidade de recepção muito limitada, uma inteligência modesta, uma memória fraca” (Hitler *apud* Lenharo, 2001: 47) — e a do ministro de Propaganda, Joseph Goebbels — em que, para conquistar o coração do povo e mantê-lo, o filme de propaganda deveria utilizar comparações sutis e apelar para as emoções simples do povo com o objetivo de reforçar preconceitos e valores da própria sociedade através do entretenimento, a cineasta consegue impor um estilo próprio, com um trabalho de imagem de forte conotação simbólica

e emotiva, fazendo de seus documentários as obras fílmicas mais expressivas da era nazista.

“Ainda que filmes como *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß* sejam esclarecedores no entendimento das teorias de propaganda do *Führer* e de seu principal Ministro, a Europa dos anos 30 reconheceria a força da nova e grande Alemanha através de outro tipo de cinematografia — que, diga-se, jamais sujou as mãos com a abordagem mais ou menos explícita da questão judaica. (...) Entraria em cena a beleza altamente técnica das imagens de Leni Riefenstahl.” (Kurtz, 2000: 155 e 156).

Ao retratar o congresso de Nuremberg, Riefenstahl realiza a sacração definitiva de Hitler junto ao povo alemão, que se coloca, em júbilo, ao seu serviço. O documentário tem início com os seguintes letreiros:

“Em 5 de setembro de 1934. Vinte anos após o início da Primeira Guerra Mundial. Dezesesseis anos após o início do nosso sofrimento. Dezenove meses após o início do Renascimento alemão. Adolf Hitler voa para Nuremberg de novo para rever as colunas de seus fiéis seguidores.”

A primeira frase é mostrada com um vigoroso retumbar de tambores. As duas frases seguintes, que falam sobre a Primeira Guerra e prejuízos que ela trouxe para a Alemanha, trazem uma música forte e ameaçadora. Logo depois, o “temor” é anulado por um som suave e conciliador, enquanto a tela mostra o tempo passado desde o início do “Renascimento alemão”. Por fim, uma música forte, mas agora encorajadora, anuncia junto com o letreiro o retorno de Hitler a Nuremberg.

Sejam celebrações, desfiles, discursos, sejam momentos formais e informais, Riefenstahl tenta tirar de cada imagem e som captados o máximo de expressão e dramaticidade. O documentário mescla as atividades oficiais — em que se traçam as novas diretrizes do NSDAP e da Alemanha com o expurgo das dissidências dentro e fora do partido — com momentos “cotidianos”, em que se pode ver os bons resultados da cultura nazista junto ao povo sorridente, solidário, encarando o futuro sem deixar de lado a tradição. Em *Triunfo da Vontade*, acontecimentos aparentemente banais, pessoas do cotidiano, a arquitetura bucólica de uma cidade, homens e jovens de uniforme se tornam partes de um organismo auto-fundante e quase biológico, cuja harmonia é garantida pela figura de Hitler. Através do trabalho de câmera e da edição, com

travellings, panorâmicas e grandes planos em câmera baixa das massas de uniforme; câmera alta e planos mais aproximados de Hitler isolado contra o céu; cortes que dão vida a prédios e monumentos, agilidade às ações e composições emocionais que contrapõem Hitler e seus seguidores, o congresso se torna uma grande epopeia e ganha, assim, uma nova conotação, emotiva e empolgante, em que as trevas e as incertezas de um passado miserável dão lugar a um espetáculo fascinante de paz, beleza, equilíbrio e fraternidade.

Essa ideia fica bastante clara na cena do acampamento da Juventude Hitlerista, instalada nos arredores de Nuremberg durante o congresso. Com uma música alegre ao fundo, vemos meninos e rapazes bem apessoados e nutridos, sempre com um sorriso no rosto. Começam o dia tomando banho, fazendo a barba, preparando o café da manhã. Tudo de forma ordeira e planejada. As tarefas são bem divididas e todos procuram se ajudar mutuamente, principalmente os mais velhos em relação aos mais jovens. Algumas tomadas destacam meninos dando prazerosas gargalhadas, contrapondo outras cenas de jogos praticados em grupo. Até mesmo as lutas são feitas em clima festivo, numa grande e inocente brincadeira.

Já *Olympia* é dividido em duas partes, *Festa do Povo* (*Fest der Volker*) e *Festa da Beleza* (*Fest der Schönheit*). Riefenstahl abre seu documentário com tomadas realizadas na Grécia, onde foram realizados os Jogos Olímpicos antigos. A câmera explora ruínas de templos antigos e suas colunas imperiosas, ainda que carcomidas pelo tempo. Seguem-se imagens de brancas estátuas de homens e mulheres de olhos vazados, cultuadas pela estética nazi como símbolo de pureza e perfeição — apesar de se saber hoje que essas estátuas eram pintadas, tendo perdido a cor e os traços no decorrer dos séculos —, até chegar à famosa estátua do Discóbolo de Myron¹³

que “transforma-se” em um ser humano a realizar o arremesso de disco. E assim vai aparecendo o atleta arremessando um dardo, ou belas moças esguias fazendo movimentos suaves e ritmados, realizando o sonho moderno de Pigmalião. Fusão do antigo e do moderno, este

¹³Datada de 450 a.C., a estátua retrata um atleta helênico iniciando o arremesso de disco, uma das provas realizadas nos Jogos Olímpicos na Grécia antiga e que se manteve nos Jogos da Era Moderna.

último sendo encontrado ao final do percurso da tocha olímpica na bela Alemanha hitlerista.

Em *close* ou em grandes planos, com câmeras baixa e alta — chegando ao extremo de cavar buracos na área de competição e usar balões para realizar tomadas aéreas —, em velocidade lenta ou rápida, o corpo em *Olympia* é captado, fragmentado e alienado nos movimentos, nos músculos retesados, na respiração ofegante, nas expressões de dor e alegria dos atletas. De uma prova de longa duração — cuja edição foi pensada de forma a não deixá-la monótona e entediante —, Riefenstahl faz da maratona uma verdadeira luta de contornos épicos. Luta contra o adversário, contra as agruras dos 42 quilômetros do percurso, contra o corpo que vai ficando mais extenuado e que só se mantém em movimento pela vontade de chegar ao estádio.

É importante ressaltar que o esporte, tal como o conhecemos, foi um movimento que se desenvolveu dentro de condições históricas bem particulares. O esporte, entendido como competições físicas, com regras estabelecidas, entre indivíduos ou equipes, vai se desenvolver entre 1870 e 1914, acompanhando o desenvolvimento industrial e o crescimento das cidades. O movimento olímpico, fundado pelo Barão de Coubertin em 1898, tinha objetivos fundamentalmente sociais e políticos: melhorar as qualidades físicas dos cidadãos e deslocar os conflitos entre nações para um campo mais “neutro”. Nos anos 20, após o fim da Primeira Guerra, o esporte se torna um grande fenômeno social e cultural, passando a fazer parte do debate político. Em 1936, na época dos Jogos Olímpicos de Berlim, o esporte já figurava em quase todos os projetos de sociedade do mundo ocidental.

“Le bienfait moral de la discipline collective dans le sport de compétition, si ardemment défendu par les pédagogues des meilleures écoles britanniques, ne fut pas communément accepté avant le début du vingtième siècle. Mais, une fois répandue, cette idée somme toute assez bizarre devint partie intégrante de toutes les idéologies autoritaires: aussi bien en Russie soviétique qu’en Allemagne nazie, le sport fut considéré et utilisé comme un moyen de fabriquer des “hommes nou-

veaux” dans le moule héroïque et discipliné que ces deux idéologies exigeaient.”¹⁴ (Bellos, 2002: 90).

Mais do que uma competição entre nações, o filme retrata a supremacia do melhor e do mais forte, em que somente aqueles de determinada raça ou compleição física serão dignos de pertencer ao Olimpo da humanidade — da mesma forma que somente a raça ariana poderia fazer parte do regime nazista e da nova Alemanha. Tanto em *Triunfo da Vontade* quanto em *Olympia*, percebe-se um apurado domínio da câmera e das possibilidades da montagem para a constituição do “belo técnico”. Tendo uma inegável identificação com os ideais estéticos do nazismo — ainda que Riefenstahl tente, em suas justificativas de defesa, fazer disso uma concepção unívoca da beleza, da harmonia e da perfeição —, a cineasta, em sua busca incansável por um ideal, faz ignorar solenemente as contradições da realidade por ela filmada, construindo assim um mundo que se forma a partir de uma exigência ditatorial pela beleza. “O propagandístico, na obra de Leni, é inseparável de sua própria natureza compulsivamente perfeita (...). A imagem de Riefenstahl já é em si, a sua própria propaganda: ela se vende pelas suas qualidades inerentes.” (Kurtz, 2000: 157).

Quando os crimes cometidos pelo regime de Hitler foram descobertos, a cineasta passou a ser identificada com o regime para o qual trabalhou. O que foi agravado ainda mais depois que Riefenstahl alegou, em sua defesa, desconhecer as práticas de extermínio dos nazistas e nunca ter sido filiada ao NSDAP — para ela, não se poderia, portanto, ver em seus filmes qualquer conotação política. Tais argumentos foram amplamente discutidos nas últimas décadas, podendo se chegar a duas conclusões sobre eles: na primeira, eles não passam de uma versão cínica, proferida por alguém que, não satisfeita de ter escapado de uma condenação mais severa, ousa ter algum mérito por obras que exaltaram um regime que provocou tanto sofrimento. A segunda conclusão que se pode tirar é que estamos diante de uma tentativa desesperada

¹⁴“O benefício moral da disciplina coletiva no esporte competitivo, defendido tão ardentemente pelos pedagogos das melhores escolas britânicas, não foi amplamente aceito antes do começo do século XX. Mas, uma vez propagada, esta ideia um tanto bizarra transformou-se em parte integrante de todas as ideologias autoritárias: desde a Rússia soviética até a Alemanha nazista, o esporte era considerado e usado como meio de fabricação dos ‘homens novos’ no molde heroico e disciplinado que estas duas ideologia exigiam.” [tradução livre]

de se redimir de uma condenação individual por uma culpa que é coletiva, em uma situação social e política cuja possibilidade ainda hoje difícil de compreender. Um momento em que, ironicamente, o agrupamento político mais radical a governar na Europa deixou de lado a tática golpista e chegou ao poder através de uma surpreendente escalada eleitoral, apesar de suas ideias abertamente anti-semitas, anti-bolchevistas, revanchistas e militaristas. (Goldhagen, 2002: 97).

Não quero aqui discutir o mérito em torno dos julgamentos dos filmes de Riefenstahl no pós-guerra, mas gostaria de colocar essa discussão em outros termos, focando a maneira como a cineasta define seus próprios documentários nos depoimentos deixados por ela no documentário *A Deusa Imperfeita* (*Die Macht der Bilder Leni Riefenstahl*, ALE, BEL, ING, 1993), dirigido por Ray Müller. O diretor reconstrói a trajetória biográfica de Leni Riefenstahl desde o início de sua carreira como bailarina até o início dos anos 90, em que a diretora se dedica a realizar imagens do fundo do mar. O eixo principal do documentário são os depoimentos da própria Riefenstahl, que mesmo com mais de 90 anos percorre os locais onde viveu os principais momentos de sua carreira — os Alpes, os estúdios da UFA, o local onde ocorreu o congresso de Nuremberg, o *Olympiastadion* de Berlim — e as próprias lembranças com uma impressionante lucidez. Isso significa, inclusive, momentos de embate entre Riefenstahl e Müller — responsável também por entrevistá-la —, em que a cineasta revela seu gênio forte e dominador mesmo sobre um trabalho que ela não está dirigindo. A despeito de dizer que não se importa mais com o que passou, o documentário revela também o desconforto de Riefenstahl em relação a diversos momentos de sua atuação junto ao regime nazista, como o documentário *Vitória da Fé* (que ela renega) e seu relacionamento com Goebbels e Hitler. É interessante notar, em *A Deusa Imperfeita*, que a noção de documentário trabalhada por Müller consegue desconstruir a noção de documentário defendida por Riefenstahl, na medida em que contrapõe argumentos e informações conflitantes sem, no entanto, tentar chegar a um “veredicto” sobre sua personagem ou dar uma imagem única e imutável.

Pretendo, com isso, não chegar à real natureza desses filmes ou às intenções de Leni Riefenstahl ao filmá-los, mas perceber como ela constrói, ao longo dos anos, as diferenças entre seus filmes — definidos e

reafirmados por ela como documentários — e os de propaganda nazista do período. Pelas possibilidades que permite e pelas dificuldades de se estabelecerem delimitações precisas tanto com relação aos demais modos de filmar quanto entre as várias possibilidades dentro do gênero, é difícil oferecer uma definição unânime sobre o documentário. E é exatamente com isso que Riefenstahl vai basear sua defesa.

Ao falar sobre *Triunfo da Vontade*, ela conta que os noticiários da época eram estáticos, sem movimento. E que, por isso, decidiu realizar tomadas móveis para tornar o produto mais interessante. Além disso, acreditava que a montagem deveria seguir uma sequência que se assemelhasse a uma dança, uma música, conectando as imagens pelo fio da sensibilidade. Quando Ray Müller pergunta se seria essa qualidade artística a causadora das críticas do pós-guerra, ela responde:

“Pode-se fazer um noticiário [sobre um evento] — e, na verdade, eles foram feitos — ou se pode tentar transformar o material em um filme que seja interessante e sem tomadas de poses. O senhor notou que neste filme não há comentário no sentido comum da palavra? Não há nenhum comentário que tenha de explicar nada. Esse é um aspecto que distingue um documentário de um filme de propaganda. Se fosse propaganda, como muitos dizem, haveria um comentarista para explicar o verdadeiro significado e o valor da ocasião. Esse não foi o caso.” (Depoimento de Leni Riefenstahl em *A Deusa Imperfeita*).

Para Riefenstahl, a presença de imagens estáticas, posadas, em que a montagem das cenas segue as demandas de um texto lido em *off*, que por sua vez vai conduzir o entendimento que o público deve ter daquilo que está vendo, são características que definem o noticiário e os filmes de propaganda. Já um filme documentário, gênero em que a cineasta inclui as suas obras, possuiria características bem distintas: suas imagens possuem movimento; registram as ações das pessoas e os acontecimentos de forma natural, da forma que ocorreram. Além disso, a montagem privilegia o efeito emocional e simbólico das imagens, e não a informação pura e simples do que está acontecendo. E o mais importante: falta um comentário que conduza o entendimento das imagens. Se eles não existem, não se pode dizer que as imagens defendem um ponto de vista. O entendimento a ser tirado dessas imagens vai depender de uma ideia individual de cada espectador.

Ao colocar os argumentos dessa maneira, Riefenstahl está utilizando, nos dias de hoje, uma definição da época sobre noticiário e propaganda para dizer o que seus filmes *não são*, pretendendo com isso neutralizar as reações da crítica. Em verdade, as obras de arte têm a característica de guardar algo de seu tempo, mas também são dotadas de uma força de incidência imediata para a cultura do nosso tempo. Algo do passado, mas que ocorre no presente ainda que seus conteúdos culturais não nos sejam decifráveis, devido à distância temporal, portadora de uma essência não mais metafísica, a obra de arte é considerada como ação humana, sendo matéria de pesquisa e de interpretação histórica. Assim, o valor de uma obra não pode ser considerado absoluto e perene, mas algo capaz de se repropor continuamente e em termos sempre diversos. “Estético ou moral, o juízo é sempre um juízo histórico, porque não é pronunciado com base em uma verdade científica, mas em relação com uma determinada situação humana.” (Argan, 1993: 18).

Senão, vejamos. No documentário de Müller, em um determinado momento — mas ainda na discussão sobre *Triunfo da Vontade* —, o diretor comenta a presença forte de dois elementos em contraste: Hitler e o povo. Ao perguntar se essa era uma técnica consciente, Riefenstahl despista. “Não havia mais nada. Havia somente Hitler e o povo.” Ora, a provocação de Müller era exatamente em torno da forma como Riefenstahl *mostrava* Hitler e o povo. Existem inúmeras possibilidades para se mostrar isso, mesmo quando se está filmando eventos não-posados.¹⁵ E Riefenstahl escolheu filmar Hitler em câmera alta, dando uma ideia de engrandecimento de sua figura. Nos discursos, enquadrava o rosto do *Führer* em primeiro plano, montando essas tomadas com outras em que se vê os rostos dos membros do Serviço de Trabalho do *Reich* ou dos jovens da Juventude Hitlerista, como se estivessem a travar um diálogo íntimo. Riefenstahl comenta que, com o uso de um determinado tipo de lente, conseguiu fazer com que os soldados com ban-

¹⁵ Tanto em *Triunfo da Vontade* como em *Olympia*, é possível perceber — pelo tipo de montagem, pelos rostos *em close* obtidos, entre outras coisas — sequências que seria impossível que tivessem sido filmadas no momento em que aconteceram. Mas o que encenam são fatos verídicos — como nas provas de vela e remo de *Olympia*, em que não seria possível filmar (ou pelo menos fazer as tomadas pretendidas por Riefenstahl) sem atrapalhar os competidores. Muitas foram filmadas antecipadamente, para depois serem inseridas no contexto. Como já foi explicado em nota anterior, o uso de reconstruções foi legitimado pela escola griersoniana, contemporânea de Riefenstahl.

deiras se tornassem um mar de suásticas, que parecem movimentar-se por si mesmas e não porque alguém as está segurando. Em diversas sequências, podemos ver Hitler mostrado contra as nuvens, individual, isolado, a contemplar os milhares de participantes do evento. E pelas mãos de Riefenstahl, estes aparecem como grandes blocos, indistintos, desumanizados. A documentarista tenta, sem sucesso, parecer que não tem consciência da historicidade intrínseca da arte e que ignora a profunda ligação entre a ação artística e a ação histórica.



Figura 1

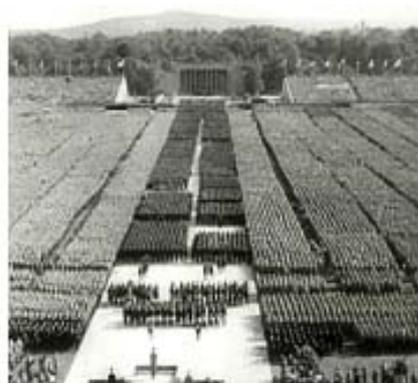


Figura 2



Figura 3

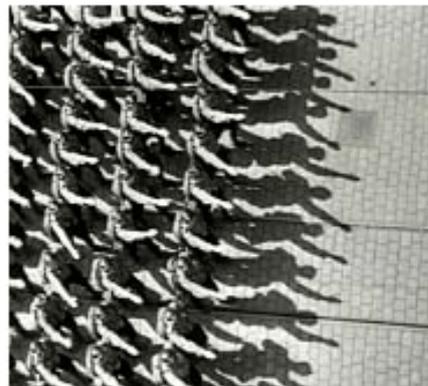


Figura 4

“O discurso evidenciaria sentidos em seu funcionamento, ele é produtor de sentidos em seu funcionamento, seu deslizamento, solicitando,

sempre, pontos de articulação, deslocamentos, falhas. Assim, libera-se o discurso do constrangimento lógico de uma anterioridade absoluta, e abre-se a possibilidade de introduzir o *registro social*, de refletir sua inscrição num *processo* eminentemente *social*, o que implicaria pressupor certos desdobramentos: conflitos, reconhecimentos de relações de poder, representações instituídas, constituições de identidades, imaginário social, etc.” (Mattos, 2000: 289, os grifos são da autora)

Naquele período, entre as diversas maneiras de aproximação entre o indivíduo e o real através da imagem, Riefenstahl conseguiu criar novos parâmetros capazes de provocar emoção e envolvimento com o que é visto. Em seus depoimentos concedidos no pós-guerra, quando dá a definição sobre suas obras, mostra um grande domínio dos códigos, dos discursos em torno do que era considerado propaganda política à época — ainda que alegasse ser uma pessoa alheia à política —, e usa isso para “provar” que seus documentários não tinham um caráter político.

Independente de quão antiga seja, a obra de arte é algo que ocorre no presente. Apesar de pertencer ao passado, sua materialidade ocupa uma porção do espaço e do tempo reais. Para Argan (1993), diante de um acontecimento que se produz não é possível omitir-se ou pronunciar juízos serenos ou distantes. O que se pode fazer sobre uma obra de arte, sejam eles positivos ou não, são posicionamentos, atos de escolha. É a partir destes que se escolhe a aceitação ou a recusa da coexistência com essa obra. Ainda que seja difícil ou mesmo contraditório, é impossível deixar de atribuir valor às obras de Riefenstahl: não só pela importância que tinham dentro de um sistema cultural específico, mas por serem ainda hoje, um dado de nossa existência.

Mentira bem arquitetada, defesa instintiva, ou a visão de alguém “que não fazia ideia” do que acontecia, como ela própria dizia? É possível, mesmo de uma versão trabalhada e construída, tirar certa parcela de verdade. Quando a diretora diz que Hitler não queria um filme político, talvez seja mais próprio entender que Hitler não queria um filme que utilizasse os mesmos códigos, discursos e convenções daqueles que estavam sendo produzidos e exibidos. Ele queria um filme artístico, feito por alguém que pudesse dar o toque de Midas e produzir a imagem do nazismo em todo o seu pretendido esplendor. Riefenstahl

só não tinha ideia de que acabaria isolada em meio a suas obras de ouro.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BELLOS, David. Jacques Tati. *Sa vie et son art*. Paris : Du Seuil, 2002.

CATROGA, Fernando. *Nação, Mito e Rito — religião civil e comemoracionismo (EUA, França e Portugal)*. Fortaleza: Nudoc/Museu do Ceará, 2005.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta, ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002.

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

GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os Carrascos Voluntários de Hitler, o povo alemão e o Holocausto*. 2. ed., São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema : Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2. ed., São Paulo : Paz e Terra, 1996.

KURTZ, Adriana Schryver. Três Receitas para um cinema anti-semita. In : RAMOS, Fernão Pessoa *et al.* (Org.). *Estudos de Cinema 2000 — SOCINE*. Porto Alegre : Sulina, 2000.

LENHARO, Alcir. *Nazismo, "O triunfo da vontade"*. 6. ed., São Paulo : Ática, 2001.

NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à L'Écran, essai sur le principe de réalité documentaire*. 2. ed., Bruxelas : De Boeck, 2002.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário — história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História, questões e debates*. Imagem em movimento: o cinema na história. Curitiba: UFPR, v. 20, n. 38, jan./jun. de 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa *et al.* (Org.). Estudos de Cinema 2000 — SOCINE. Porto Alegre: Sulina, 2000.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 3. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2005.