

CINEMA E POLÍTICA: A SÉTIMA ARTE A SERVIÇO DA PUBLICIDADE IDEOLÓGICA DO NACIONAL SOCIALISMO ALEMÃO EM *O TRIUNFO DA VONTADE*

Geovanna Arrais Lopes*

Orientadora: Dra. Glacy Queirós de Roure

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar os aspectos ideológicos e publicitários da propaganda nazista veiculada pelo documentário *O triunfo da vontade* produzido em 1935 pela cineasta Leni Riefenstahl contratada por Adolf Hitler para desenvolver um ambicioso projeto de absorção dos ideais nacional-socialistas pelas massas alemãs. Esta produção inspirou inúmeros outros filmes realizados no intuito de difamar os inimigos do regime, tais como: judeus, negros, homossexuais, ciganos, comunistas e inúmeros outros. Entre 1933 e 1945 mais de 1.300 filmes foram gravados pelo Terceiro Reich e exibidos nas salas de cinema diante de um público para o qual os grupos citados acima eram considerados desprezíveis e dignos de seu ódio alimentado cotidianamente pela distração típica dos momentos de entretenimento por meio dos quais são inculcadas e enraizadas as ideologias raciais e políticas.

Palavras-chave: Ideologia. Cinema. Nazismo. Publicidade. Propaganda.

1 Introdução

O Triunfo da Vontade revolucionou a técnica utilizada no cinema nos anos 30 mesmo direcionado à finalidade publicitária do partido nazista. As cenas panorâmicas, a trilha sonora de inspiração wagneriana, a iluminação como novo elemento em uma história cinematográfica alemã em que até então tinham predominado as sombras e a obscuridade, bem como a idealização de uma liderança captada em close, de baixo para cima, de modo a enfatizar o seu caráter divino representaram grandes inovações audaciosamente experimentadas neste documentário de caráter épico, cuja intenção era capturar o espectador através do apelo a recursos de grande impacto magistralmente arquitetados durante as gravações deste material.

* Mestranda em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2017/1). Artigo Científico elaborado como requisito avaliativo da disciplina Educação, Infância e Cinema ministrada pela professora Dra. Glacy Queirós de Roure.

Uma abordagem psicanalítica pode ser realizada com base na obra de Leni Riefenstahl devido à simbologia presente em cada uma das cenas intencionalmente dirigidas à possibilidade de internalização de conteúdos ideológicos pelo inconsciente da coletividade que após o contato com um material deste teor teria sua veneração pela figura do Führer alimentada a cada dia ao ser exposta às cenas diante das telas nas salas de cinema. O documentário aborda nas entrelinhas a força do impacto ideológico do qual a política sempre tirou grande proveito para além do uso declarado de armas ou ameaças contra seus adversários. As crianças e jovens captados por inúmeras cenas desta produção são também um registro contundente da acentuação dos efeitos das ideologias sobre a infância e a juventude consideradas pelo partido ainda mais vulneráveis e por isso capazes de se entregarem aos ideais nazistas com toda a vontade e dedicação, o que acabou por gerar graves danos à construção da personalidade e da individualidade destas pessoas sempre minadas pela ideia de rendição à força da unidade em detrimento do pensamento crítico. As imagens do filme falam por si só e levam o espectador a olhar de frente a magnitude do poder de persuasão do regime.

2 Arte, política, publicidade e alienação

A análise da obra de Leni Riefenstahl geralmente conduz a dois sentimentos paradoxais: a admiração e a repugnância. De um lado é possível ver esta atriz e cineasta consagrada em sua época como uma espécie de gênio obstinado e bastante singular em suas produções artísticas. No entanto, nunca demonstrou arrependimento em relação ao fato de ter colaborado com o roteiro deste documentário, cuja imagem estará sempre vinculada a uma das maiores atrocidades já cometidas em toda a história da humanidade. Em sua autobiografia, em relação a este episódio da história recente, alegou estar tão somente a serviço de sua arte: o universo cinematográfico. Ao separar a arte da ideologia a cineasta parece desejar se desvincular da atmosfera política, mas os críticos da sétima arte sabem bem que a publicidade, o poder e o cinema sempre se mostraram bastante familiarizados uns com os outros.

Produzir um documentário parece uma atitude ingênua diante de uma análise apressada, pois surge nesse contexto geralmente a defesa da ideia de que o diretor e os demais envolvidos na organização do roteiro devem assumir uma postura neutra e registrar, sem interferências, os acontecimentos exatamente como se passaram diante de

sua ótica. Contudo, mesmo a suposta ingenuidade guarda consigo certo risco. O *Triunfo da Vontade* (1935) além de ser um documentário publicitário, a favor da propaganda ideológica nazista, enaltece e mistifica tal regime e por essa razão já compromete sua roteirista como alguém que direta ou indiretamente pactua com as ideias de Hitler e do partido por aceitar se envolver nesta empreitada hoje considerada infame e funesta diante de seu teor discriminatório, no tocante às consequências mortais de todos os atos realizados após a propagação destas imagens no território alemão e mundo afora.

O presente artigo fará uma breve análise da importância histórica deste documentário, bem como da vida artística de Riefenstahl e do poder de influência da propaganda nazista sobre o povo alemão no período em que o cinema nazista produziu mais de mil roteiros, para difundir o conteúdo de sua política nacionalista e discriminatória, por meio da qual foi possível disseminar o ódio contra judeus, comunistas, homossexuais, negros e outros grupos considerados inimigos do regime, ao mesmo tempo que procuravam exaltar e divulgar as bases de um sistema defensor da unidade de pensamento, do patriotismo, do ideal da pureza e da superioridade racial alemã.

3 Breve biografia de Leni Riefenstahl

“A primeira vez que tive contato com o pronunciamento de Hitler me senti instantaneamente atingida por um raio.” (Leni Riefenstahl)

Leni Riefenstahl nasceu em 1902 em Berlim. Chegou a se dedicar ao estudo da pintura, mas sua carreira artística inicialmente deu alguns passos no mundo da dança, precocemente interrompida por um problema no joelho. Sua aparição nas telas se deu em 1925, aos 23 anos. Nesta ocasião estrelou *A montanha sagrada* dirigido por Arnold Fanck. Entre as décadas de 20 e 30 este gênero cinematográfico se tornou bastante conhecido do povo alemão como filmes de montanha. Retratavam o homem em sua luta pelo domínio da natureza, cuja representação se dava por meio da exibição da imagem de picos nevados, avalanches e geleiras. Estas produções tinham o intuito de levar à reflexão sobre a busca alemã por refúgio espiritual após a sua derrota no contexto da 1ª Guerra Mundial.

Riefenstahl não demorou para atrair o público com sua imagem heroica e sensual. Alcançou rapidamente o estrelato em filmes como: *Avalanche* (1930) e *A luz Azul* (1932). Este último dirigido e estrelado por ela emocionou plateias mundiais com o roteiro sobre a moça que alcançou uma misteriosa luz azul mesmo sofrendo com a rejeição e a marginalização de sua aldeia.

Para Lenharo (1993) o Nacional Socialismo assume o poder na Alemanha em 1933. Hitler demonstrou profunda admiração e encantamento pelo talento de Leni e se apressou em convidá-la para ser a cineasta de boa parte dos filmes que a partir daquele momento seriam produzidos como instrumento do engajamento ideológico do seu partido. A roteirista conferiu um toque de imenso talento ao documentário de cunho político. Segundo os seus próprios relatos a intenção era trazer para as cenas a imensidão silenciosa dos Alpes para o ambiente das colossais e barulhentas massas organizadas pelo partido em seus eventos e comícios.

As filmagens sempre posicionavam a câmera com certa elevação (visão panorâmica) e posteriormente diminuía o ângulo para o plano em que as multidões se reuniam mantendo o aspecto espetacular da grandiosidade presente na concentração simétrica e disciplinada das grandes plateias. Neste momento se firmava definitivamente a ideia do surgimento da sociedade do espetáculo através da publicidade alemã.

4 Os princípios da propaganda nazista

Hitler considerava cada detalhe na construção da atmosfera propícia às filmagens que deveriam transmitir certo ar de tragédia heroica e romântica próprias da mitologia guerreira nórdica, de modo a concentrar todas as atenções em si mesmo como figura mítica que passou a representar para o seu povo. Tal procedimento recebeu abertamente o nome de propaganda e em nenhum momento o alto comando nazista teve a intenção de transparecer ao público que pudesse ser alguma outra coisa. Em Weimar, no ano de 1933, logo após ascender ao poder Hitler imediatamente instituiu o Ministério da Propaganda dirigido pelo doutor Joseph Goebbels.

Em um regime totalitário tanto a mídia impressa, quanto qualquer outro meio de comunicação de massa veiculava as mensagens, slogans, símbolos do partido nazista e a imagem de seu líder. Em todos os lugares, ruas, edifícios, estádios, prédios públicos,

fábricas, escolas, estações de trem, praças, salas de cinema ou qualquer outro espaço, marcava presença a ideologia política nazista de forma incisiva.

A palavra propaganda deriva de outros termos: propagação, multiplicação, reprodução, proliferação de ideias, conhecimentos ou informações nem sempre condizentes com a verdade. A propaganda, idealizada por Leni no longa-metragem encomendado por Hitler, permitiu de forma ímpar que o povo alemão cultuasse seu comandante como um ser divino. Daí surgiu a ideia do Führer aclamado pelas massas sempre sedentas pelo cumprimento de suas ordens. O documentário retrata isso ao exhibir multidões formadas por jovens, camponeses e tropas reunidas ansiosas à espera de discursos que alimentavam a crença na importância da vontade coletiva dirigida por uma liderança firme capaz de conduzi-la à construção de um futuro promissor para a Alemanha.

[...] embora em meio a uma massa geometricamente definida, a pergunta arremessada ao ar ‘de onde você vem, camarada’, não apenas traz forte apelo e acento cênico, como também são ambas, pergunta e resposta, dadas por uma fisionomia que está distinta do todo, numa demonstração de que a cineasta filma, ali, uma multidão que tem rosto, voz e, portanto, é identificável. Justamente por esses homens serem individualizados é que servem como matéria para formar ‘uma só nação’. (ROVAI, 2005, p. 149)

Segundo Elias (1997) um amplo sistema de comunicação sustentado por uma retórica bastante eficaz circundava a figura de um ditador ao mesmo tempo contundente e carismático. A propaganda presente no documentário se baseou ao mesmo tempo na racionalidade, por fazer uso do raciocínio e da persuasão (jornais, rádio, cinema, reuniões e debates), bem como na emoção (discursos calorosos, grandes bandeiras hasteadas, símbolos monumentais espalhados por todo o ambiente) capaz de promover o delírio das massas sempre gerado por uma publicidade amplamente populista e engajada.

A bandeira é um dos símbolos que apreendem a nação, assim como o hino. E não é por acaso, o mar e a floresta são dois dos mais importantes símbolos de massa, pois são compostos por pequenas unidades que, sozinhas, pouco significam, mas reunidas às suas semelhanças, formam massas gigantescas. Mergulhe a mão na água, erga-se a mão novamente e contemple-se as gotas escorrendo isoladas e débeis por ela. A compaixão que se sente é como se elas fossem pessoas desesperadamente sós. As gotas só contam quando não mais se pode contá-las, quando se dissolvem totalmente no todo. (CANETTI, 1995, p. 258)

Em síntese, a publicidade nazista lançou mão de dois elementos até hoje essenciais ao êxito de qualquer propaganda: certo embasamento teórico revestido de

“credibilidade – forjada pela convicção própria dos discursos inflamados proferidos por Hitler, filmado sempre de baixo para cima, com nuvens ao seu redor e close em sua postura segura e rígida – misturado à fantasia criada no âmbito dos desejos e das emoções humanas sempre dispostas a se renderem aos ícones fabricados pela mídia, cujo principal intuito é tocar as pessoas com o ideal da raça ariana dotada de uma superioridade que a permitia reivindicar o topo do mundo como o seu lugar por excelência.

5 O Triunfo da Vontade Coletiva

O filme de Leni Riefenstahl documentou o 6º Congresso promovido pelo Partido Nacional Socialista de 4 a 10 de setembro de 1934 em Nuremberg. A cineasta participou de modo ativo e entusiasmado do planejamento do comício concebido desde o princípio no formato de espetáculo cinematográfico, comprovado pela simetria presente na organização das multidões disciplinarmente enfileiradas e captadas por câmeras panorâmicas que possibilitam traduzir o evento em cenas monumentais nos moldes das análises de Guy Debord (1992).

Segundo Lacerda (2012) logo na primeira cena Hitler parece descer dos céus como uma divindade, os membros do partido estão ordenados em uma impactante demonstração de unidade, disciplina e servidão, os jovens ocupam acampamentos especialmente montados para acompanhar a ilustre presença do Führer, as crianças se encontram enfileiradas e as mulheres solícitamente acenam de suas janelas. O espetáculo se dá também em cenas em que uma grande banda de música toca na fachada do hotel em que Hitler estava hospedado e fogos de artifício são atirados. Os membros do partido discursam nas salas de reunião, são apresentados como verdadeiras celebridades no momento de sua entrada no palco e ovacionados pela euforia da plateia.

Riefenstahl supervisionou pessoalmente quatro meses antes da realização do Congresso a construção de torres, pontes e pistas para as câmeras. Hitler visitou Nuremberg em agosto para verificar os detalhes e dar as últimas instruções aos envolvidos na construção do projeto.

A obra *A vontade de potência* de Nietzsche foi a grande inspiração para dar nome ao documentário. Hitler fez esta escolha pessoalmente e para tanto se baseou na

afirmação filosófica do efeito da força de vontade e da busca que homens determinados fazem em direção à conquista do poder. As imagens captadas pela câmera de Leni eram simultaneamente surpreendentes e obscuras. Militantes advindos de inúmeras regiões do território alemão trajavam uniformes alinhados da SA e da SS, empunhavam bandeiras, exibiam insígnias sempre enfileirados como autômatos, marchando ao som de clarins e do rufar dos tambores prestando homenagens ao homem-deus que desfilava enigmaticamente entre mais de 200 mil partidários até a chegada à tribuna imperial de um estádio, como um messias salvador de seu povo para a anunciação de palavras sagradas que instituíam leis que governariam o Terceiro Reich.

Conforme Lacerda (2012) as tomadas de Leni registravam tudo: após o close nos rostos dos membros das milícias a câmera sobe para a cruz suástica fixada nas imensas bandeiras dependuradas pelo estádio. A caminhada do Führer no meio do povo sempre fardado e disciplinado foi enfatizada como o momento alto do épico nacional-socialista que consagrava a tomada do poder pela massa e seu líder em um espetáculo patriótico fanático filmado com requintes de coreografia megalomaniaca de Richard Wagner.

6 O cinema ideológico nazista

Leni Riefenstahl utilizou a linguagem cinematográfica para traduzir duas vertentes ocultas na figura do Führer bastante valorizadas pelo público alemão. A primeira deriva da tradição cristã e deposita grande expectativa na chegada de um salvador: o messias, inspirada nos Evangelhos e o Livro do Apocalipse. Hitler deveria ser apresentado assim na visão da produtora do filme. A primeira cena mostra seu aeroplano vindo de uma espécie de reino celestial.

O avião sobrevoa o estádio e anuncia o encontro do povo alemão com o enviado de Deus. A entrada de Hitler em meio a uma multidão estimada em 200 mil milicianos das mais variadas regiões da Alemanha, dispostos em duas alas imensas evoca a lembrança de Moisés cortando as águas do Mar Vermelho para libertar seu povo da tirania estrangeira, rumo à Terra Prometida ou ao Nacional-Socialismo, no caso de Hitler.

[...] se há pouco tempo atrás, tínhamos na tela os homens trabalhadores-soldados louvando a purificação pelo trabalho, agora, como a estabelecer uma passagem: essa imagem nos remete a observação de Goebbels, que dizia

que a massa, convertida em ornamento, aguardava por horas as aparições de Hitler, que entrava através de um canal aberto entre a turba, a “via triumphalis”. Nazário ainda completa, dizendo que esse ritual nazista não era alheio à imagem de uma possessão sexual: “como se Hitler penetrasse na massa por um órgão sexual e a levasse ao orgasmo”. Em marcha, no centro da imagem, estão Heinrich Himmler - comandante da SS e Chefe da Polícia Alemã -, Hitler e Viktor Lutze - comandante de equipe. Os oficiais representavam um modelo de comportamento disciplinado pela repressão das paixões: o homem que foi educado pela dor na juventude hitlerista e, depois, aprendeu a marchar e segurar pás, exhibe, agora, a sua vitória sobre a natureza dentro de si e fora de si. (ROVAI, 2005, p. 67).

O roteiro do documentário se baseia em Siegfried, herói da mitologia teutônica, o lendário guerreiro que após aventuras e feitos extraordinários, extermina o dragão às margens do Rio Reno e resgata seu povo de suas ameaças. Assim Hitler é alocado como a ressurreição do destemido cavaleiro que combate as forças malignas – o comunismo, o liberalismo, o judaísmo – na tentativa de preservar e legar à posteridade o ideal da integridade moral, ideológica e racial dos arianos. Hitler é a simbiose das duas metáforas: a do messias e do herói. Sua edificação o fazia emergir na tela do documentário como o divisor de águas da Alemanha moderna.

Ele encarna a ideia do determinado comandante disposto a livrar seu povo das humilhações vinculadas à punição representada pelo Tratado de Versalhes, para descortinar um futuro glorioso, luminoso, pleno de realizações e façanhas extraordinárias perseguidas pelo triunfo da vontade de um povo unido, capaz de abdicar de sua individualidade e colocar seu destino nas mãos de seu grandioso líder, com suas promessas de superação e vitória.

Hitler era o próprio partido nazista, era também a Alemanha, o Estado e sua tarefa consistia em preparar os alemães para conquistar e dirigir o mundo inteiro em um Reich com duração de mil anos. Somente ele estava pronto para ser indivíduo, com iniciativa e pensamento próprios, todos os outros se dissolviam em uma imensa massa pronta para servi-lo.

Em diversas cenas do documentário é possível identificar esta servidão quando a população se aglomera nos estúdios de prontidão para ouvi-lo e atender aos seus apelos com entusiasmo, atenta a cada palavra, como o marinheiro que se deixa enfeitiçar pelo canto da sereia. Os demais membros do partido antes de anunciar Hitler não se cansavam de repetir que todos se encontravam ali para acatar com disciplina e obediência todas as suas ordens.

7 Abordagem técnica do documentário

O filme está dividido em 12 cenas que exaltam a raça, a unidade, a ordem e a disciplina com ênfase na figura de Hitler sempre captado em close, protagonista de praticamente todo o enredo da obra, com duração de aproximadamente duas horas. O pano de fundo são os temas wagnerianos mesclados com canções folclóricas, hinos e marchas nazistas que formavam uma trilha sonora que insere o movimento nazista na condição de promotor da sublime missão de reunir toda a Alemanha em torno do ideal da pureza de uma raça, cuja missão era a de fazer valer o seu direito, como raça superior, de conquistar territórios antes habitados por povos bárbaros, indignos de se apropriarem de terras que deveriam ser resgatadas e civilizadas pelo espírito alemão com sua imensa sede pelo extermínio de todos aqueles que não fossem compatíveis com a ideia de raça escolhida para comandar o mundo.

A opção por ambientes externos, tomadas feitas ao ar livre, tudo isso, se mostra bastante significativo devido à impressão de grandiosidade captada pelas câmeras de visão panorâmica que percorriam estádios gigantescos repletos de pessoas organizadas em colunas imensas a perder de vista. O cinema alemão com sua estética neopagã - close nos corpos perfeitos dos jovens arianos - traduz o desejo da cineasta de sepultar definitivamente o expressionismo que dominava os filmes alemães até os anos 20. A mesma dinâmica pode ser conferida no filme *Olympia* que cobriu os jogos de 1936.

Leni abandonou as sombras e os espelhos convexos das alegorias místicas, bem como os delírios, pesadelos e traumas psicológicos que assombravam o homem comum para adotar um estilo que procurara superar os bastidores tortuosos, barrocos, com abordagem carregada de metáforas ambientadas em uma escuridão tenebrosa. O desejo de inovação permitiu implantar no cinema a cultura fáustica defendida por Oswald Spengler como cultura da vontade e de sua ascensão ao poder.

Neste contexto os discursos de Hitler são captados sempre em uma atmosfera luminosa: feixes de luz caem sobre seu rosto e as nuvens podem ser vistas ao seu redor em vários momentos de close como prova de sua familiaridade com o divino em sua tarefa de iluminador do caminho que conduziria a Alemanha à salvação.

No documentário é possível perceber o que pode ser denominado como fascínio fílmico, ou seja, as gravações eram absolutamente intencionais e o desejo de reunir uma militância coreografada em cada detalhe procurava elevar a propaganda política ao nível

de uma verdade incontestável, de modo que em nenhum momento pudesse pairar no ar a suspeita de que não se estivesse diante de imagens que reproduziam a vontade de um povo conjugada com a de seu líder, completamente entregue aos seus desígnios. Para Benjamin (1985) esta técnica captura o olhar do espectador, levando-o ao êxtase catártico e à sedução que a arte é capaz de provocar.

O *Triunfo da Vontade* resgata o que Lacan (2003) chamava de estado do espelho: a identificação dos indivíduos com uma realidade imposta, que não cede espaço à dúvida, ao questionamento, à dubiedade. O que se vê a partir daí é a presença de um líder narcisista, cuja imagem refletida nos olhos de seu público, aprisiona pela distração do cinema que leva a crer que a sequência que seu olhar acompanha na trama se confunde com o real ao ponto de ser tomado como a realidade em sua inteireza.

Hitler parece estar sempre falando aos seus súditos do topo do mundo – iluminado por uma luz enfática em todas as cenas - e o contraste do Sol e do Céu o reveste como a encarnação do ideal da superação do povo alemão na direção da afirmação da raça superior com toda a sua imponência. A trilha sonora também foi escolhida para ambientar a magnitude do projeto da audaciosa Odisseia nazista. Na cena em que Hitler chega a Nuremberg uma banda marcial de música o homenageia no estágio para o qual ele se dirigia para ser recepcionado pela população e as apresentações seguem noite a dentro regadas a fogos de artifício e de uma atmosfera de empolgação incansável da parte do aglomerado de pessoas dispostas a uma interminável vigília que acompanhava seu líder por todos os lugares por ele visitados.

A transparência do roteiro de Riefenstahl remete diretamente às imagens carregadas de significação em cada uma das tomadas realizadas. Simultaneamente é possível observar a presença de um espelho que não pode ser interpretado simplesmente enquanto mero reflexo de uma ideia que se intenciona que as massas absorvam. A imagem produzida se encontra aquém do espelho e este, neste contexto, mergulha o espectador em um discurso que insere imagem e realidade no mesmo plano. Assim, o Führer passa a ocupar o espaço icônico do proclamador de todas as verdades, o anunciador do que deve ser feito sem hesitação para que o objetivo do partido pudesse ser atingido.

Os meios de comunicação de massa, neste caso específico o cinema, são o grande instrumento de propagação de uma mensagem ao mesmo tempo política e publicitária traduzida de forma naturalizada pelas lentes de Leni, a fim de ter o efeito que as ideologias desejam produzir nas grandes massas já incapazes de distinguir o

artificial do natural, a ficção da realidade, tamanho o seu comprometimento com a sedução que a arte exerce sobre quem a vê e é visto por ela como a Medusa mitológica que enfeitiçava para depois petrificar quem não resistisse à curiosidade de encará-la face a face.

8 Infância e Juventude no Terceiro Reich

Desde os anos 20 o partido Nazista direcionou o alvo da sua propaganda aos jovens alemães, cuja faixa etária foi fixada entre os 10 e os 18 anos. Assim, as atividades do partido se mostravam dinâmicas e resistentes em sintonia com o espírito da juventude voltado para o futuro nutrido pela esperança. As salas de aula assumiram a missão de transmitir desde à infância à milhares de pessoas a mensagem do valor positivo do nazismo. A Juventude Hitlerista contava com mais de dois milhões de membros no final do ano de 1933. Em 1936 este número chegou a 5,4 milhões e em 1939 a participação se tornou compulsória.

Muitos desses meninos e meninas se juntam às nossas organizações aos 10 anos de idade, pela primeira vez na vida recebem um pouco de ar puro; depois de quatro anos [inseridos na organização denominada Povo Jovem]. Eles se unem à Juventude Hitlerista, onde permanecem por mais quatro anos. Se ainda assim, eles não tenham se tornado nacional-socialistas por completo, eles entram para o Serviço de mão-de-obra, e ali são lapidados por seis ou sete meses. E se ainda sobrar dentro deles alguma consciência de classe ou status social, as forças armadas alemãs cuidarão disto. (Adolf Hitler, 1938).

O documentário *Triunfo da Vontade* retrata este episódio do História ao focalizar jovens em acampamentos sendo cumprimentados pessoalmente pelo Führer com apertos de mão. Outras cenas revelam a presença massiva de crianças na plateia durante os desfiles militares. As mães faziam questão que Hitler desse sua bênção aos filhos. Jovens de diversas regiões da Alemanha, como já foi frisado neste artigo, também se prontificavam às ordens de seu comandante. Todas estas imagens enfatizam a influência nazista sobre a formação de crianças e jovens no período da ocupação.

Para Bauman (1998) a educação doutrinava nesta época os jovens com a visão utópica de um mundo governado pelo Nacional-Socialismo. Os povos nórdicos eram reverenciados pelos educadores como raça ariana dotada de grande superioridade. As demais raças, entre elas os judeus, negros e povos considerados inferiores de modo geral, eram consideradas parasitas, raças bastardas incompatíveis com o ideal da criação

de uma cultura de fato civilizada e evoluída. As crianças desde a mais tenra idade eram conduzidas à reprodução desta ideologia.

Vários professores a partir de 1933 foram expulsos das escolas públicas por serem considerados opositores do regime ou por sua origem judia. Para permanecerem em seus postos os educadores deveriam se filiar à Liga dos Professores Nacional-Socialistas e jamais poderiam apoiar seus antigos colegas. Em 1939 certa de 300.000 professores estavam vinculados à Liga e era a categoria profissional que contava com o maior número de membros filiados ao partido Nazista.

Nas salas de aula eram desenvolvidas atividades de preparação para a produção de alemães racistas e obedientes capazes de sacrificar a sua individualidade até a morte pela nação e lealdade a Hitler. A devoção ao seu líder era um componente essencial do processo de doutrinação dos jovens. O aniversário de Hitler era comemorado no dia 20 de abril pela liga de jovens e considerado feriado nacional no intuito de atrair mais adeptos para a Associação. A lealdade ao Führer deveria ser jurada e todos se comprometiam a servi-lo no futuro como soldados no momento de suas convocações.

As escolas eram consideradas um dos principais aparelhos ideológicos de disseminação dos ideais do Nazismo. Livros tradicionais eram proibidos nas salas de aula pelos censores e cabia aos educadores a inserção de novos textos que ensinavam o amor a Hitler, a obediência ao Estado como autoridade, o militarismo, o racismo e o ódio aos judeus. O culto a Adolf Hitler era inculcado desde muito cedo nas crianças no ambiente escolar, por meio da entoação de hinos, contato com livros didáticos que o exaltavam como líder vitorioso e a disseminação de retratos seus pelas paredes das salas de aula. Os textos escolares descreviam inclusive a emoção vivenciada por uma criança ao vê-lo pela primeira vez. A propaganda racial de ódio era disseminada inclusive por meio de jogos de tabuleiro e brinquedos utilizados com a finalidade de promover a aceitação da doutrina militarista.

Para Llosa (2013) as principais entidades responsáveis pela formulação das crenças nazistas que dirigiam o comportamento e as ações de crianças e jovens foram: a Juventude Hitlerista e a Liga das Meninas Alemãs. Atividades em grupo eram utilizadas pelo líderes juvenis para ensinar a desenvolver eventos propagandísticos tais como, comícios de massa com seus rituais e espetáculos capazes de criar a ilusão de uma

comunidade nacional-socialista forte o suficiente para ultrapassar todas as fronteiras de classe que constituíam a Alemanha antes de 1933.

O principal objetivo da Juventude Hitlerista era treinar os jovens para o ingresso nas Tropas de Choque (as SA). Uma formação militar criada para coibir os oponentes do regime. Alguns jovens eram também preparados para servirem às forças armadas ou posteriormente como membros da SS.

Jovens entre 10 e 17 anos após 1936 eram compulsoriamente convocados a integrar a associação. As reuniões geralmente ocorriam após as aulas. Acampamentos e viagens eram organizados aos finais de semana e faziam parte do programa de treinamento dos futuros membros fiéis do partido e líderes do nacional-socialismo que ocupariam postos militares ou cargos burocráticos em organizações de ocupação alemã em territórios estrangeiros.

Esportes e atividades ao ar livre também faziam parte do programa da Juventude Hitlerista como doutrinação ideológica. O atletismo em equipe e a ginástica rítmica eram priorizados pela Liga das Meninas Alemãs e recomendados por profissionais alemães de saúde como mais apropriados para o corpo feminino a fim de prepará-lo para a maternidade. Neste momento da História meninos e meninas eram encorajados a assumirem objetivos da coletividade ariana em detrimento de sua individualidade por meio da exibição pública de valores nazistas.

Jovens do sexo masculino eram obrigados a se apresentar às forças armadas ou ao Serviço de Mão-de-obra-do-Reich aos 18 anos de idade. Mesmo após as derrotas sofridas pela Alemanha já perto do final da Segunda Guerra Mundial o material de propaganda da Juventude Hitlerista incitava uma devoção ainda mais extrema que beirava o fanatismo. Quando o exército dos países Aliados invadiu as fronteiras alemãs em setembro de 1944 o regime nazista convocou jovens abaixo de 16 anos e idosos acima dos 60 para defenderem o Terceiro Reich nas unidades militares chamadas: Tormenta Popular.

Uma forma de guerrilha chamada Lobisomens continuou lutando após a rendição incondicional das forças armadas alemãs em maio de 1945. As autoridades da ocupação dos países Aliados em 1946 exigiram que os jovens alemãs fossem submetidos a um processo de “desnazificação” e treinamento para a democracia no

intuito de combater os efeitos de doze anos de exposição deste público aos ideais propagandísticos nazistas.

9 Walter Benjamin e a estetização da política nazista

De volta à análise do fascínio cinematográfico fascista sobre o público alemão, Walter Benjamin (1987) nutria a esperança de que as futuras gerações enxergassem a guerra não apenas como um episódio do campo do extraordinário, mas acima de tudo como uma imagem do cotidiano. Tal descoberta permitiria superar a utopia pacifista da última guerra tanto quanto a guerra “eterna” como feitiço sinistro proclamada pelos alemães fascistas. Contudo, esta tese defendida por Benjamin na obra *Teorias do fascismo alemão* de 1930 não se mostrou bem sucedida diante da crescente apologia da guerra presente na sociedade germânica. Esta tendência levaria a uma guerra de alcance mundial, bem como ao apoio a um regime totalitário com um projeto de extermínio em massa conhecido como o Holocausto Judeu.

No livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de 1936 Benjamin revela sua percepção da natureza estetizante da política fascista, ou seja, a alienação imposta a si mesma pela Alemanha hitlerista a conduziu à completa destruição como um prazer estético de primeira ordem e isto para o autor representa a estetização da política. Dessa forma é possível notar que a política acabou sendo afetada pela mudança na forma de exposição gerada pelas técnicas da reprodução. O século XX foi o tempo dos astros ditadores que se dirigiam ao povo alemão por meio do cinema, enquanto meio de comunicação de massa, como verdadeiros vencedores.

Para o autor todos os esforços para estetizar a política conduzem fatalmente à guerra. A mobilização dos meios técnicos disponíveis no século XX tornaram a Segunda Guerra Mundial a oportunidade de oferecer um direcionamento aos movimentos de massa. O cinema floresceu entre os dois conflitos mundiais. Assim, o cinema deve boa parte de seu amadurecimento técnico às lições deixadas pelo uso da máquina de guerra.

O cinema criou neste contexto a percepção de que é necessário cativar o público e não simplesmente capturá-lo, o que lembra muito o discurso de Goebbels no Congresso do Partido em Nuremberg em 1934 imortalizado no filme *O triunfo da*

vontade de 1935. A sétima arte entra para a categoria das armas através da mistificação psicológica dos déspotas da era das batalhas sofisticadas tanto pelo teor do armamento químico quanto em relação ao poder da técnica dos meios de comunicação sobre a população.

Nem mesmo o Holocausto judeu prescindiu das imagens em movimento. O preconceito contra este povo ganhou as telas em: *O eterno judeu e o Judeu Siis* (1940) que difundiam a ideia da natureza pervertida e avarenta do povo judeu e preparava o público para a aceitação ou, pelo menos, omissão em relação à sua deportação, confinamento e extermínio. Documentários tais como *O Führer doa uma cidade aos judeus* (1944) procurava desviar a opinião pública do foco do genocídio e *Vítimas do passado* (1937) reproduzia um darwinismo rasteiro que justificasse medidas que pudessem impedir a propagação de raças inferiores. Esta estratégia só poderia funcionar se a voz dos judeus fosse calada com a sua segregação e posterior matança, dado que a linguagem é um elemento humanizador, conforme Roure (2015). Se eles fossem dela destituídos, separados do diálogo com o povo alemão, então este mesmo povo não mais enxergaria a sua humanidade, não compreenderia seu apelo e o deixaria sucumbir sem culpa ou qualquer tipo de piedade.

Em 1945, no final da Segunda Guerra Mundial diante do Terceiro Reich já em franca decadência e Berlim ardendo em chamas foi exibido para um seletivo grupo de funcionários do ministério, o espetáculo cinematográfico *Kolberg* – um drama histórico que retratava a resistência dos bravos soldados alemães diante do exército de Napoleão. Goebbels ao final da projeção tomado por grande entusiasmo afirmou que dentro de 100 anos um novo *Kolberg* seria produzido para celebrar os feitos do Nacional-Socialismo e indagou a plateia sobre quem gostaria de fazer parte desta empreitada cinematográfica. Para tanto era necessário resistir bravamente à rendição ao exército inimigo até o fim. Mesmo diante da fatídica derrota militar alemã o Ministro da Propaganda desejava fazer deste filme a epopeia Nacional-Socialista capaz de ultrapassar as mais sofisticadas produções cinematográficas norte-americanas.

Contra todos os intentos de Walter Benjamin como evidenciado pela História, a técnica do cinema foi manejada como um fetiche do Holocausto. Também as pretensões de Goebbels se mostraram falaciosas. Para as gerações do pós-guerra e o documentário *Shoah* (1985) a História seria narrada pela ótica dos vencedores e testemunhada –

temporalmente distanciada dos fatos ocorridos - pelas lentes da indústria do cinema – como acontecimentos do século dos astros ditadores. Por esta razão, a arte cinematográfica do invisível que nos olha e do impensável (ficção) que permite pensar a condição humana, jamais deve ser enxergada como mero espetáculo propiciador do entretenimento quando a serviço do sistema político, mas sempre como aparelho ideológico controlador das massas desde o período entre guerras à atualidade.

Considerações Finais

“Maldito povo alemão: tão brilhante individualmente, tão estúpido coletivamente” – Goethe

Muitos são os questionamentos em torno da obra de Leni Riefenstahl, bem como no tocante à arte de modo geral. A arte pode ser considerada propaganda? Possui vínculo com a política? A propaganda política tem um lado artístico? Tudo isso é suscitado porque o trabalho desta cineasta não pode ser definido com exatidão. Se for levantada a hipótese de que a arte não está comprometida com a política, Leni como artista poderia fugir à culpa, de ser estigmatizada enquanto colaboradora dos nazistas, devido a uma espécie de irresponsabilidade tipicamente artística, pelo fato de a arte ser percebida por muitos como produção de cunho leviano meramente estético, sem pretensões ideológicas ou teóricas.

Ela também poderia se safar por ser uma documentarista simplesmente interessada em cumprir seu ofício de registrar o encontro do partido e as Olimpíadas de 1936. No entanto, as técnicas de filmagem utilizadas descaracterizaram completamente o teor dos documentários e o resultado cria ângulos, conceitos e signos articulados para seguirem o apelo ao estereótipo da afirmação da autoridade por meio do recurso da repetição.

Os filmes de Leni assumem cunho propagandístico por lançarem mão da persuasão decorrente da ferramenta da manipulação imagética, ou seja, a beleza estética a serviço da informação política jamais poderia ser interpretada como alienada e despreziosa.

A sociedade alemã da época se deixou enredar pela retórica nazista tamanha foi a sua passividade e ingenuidade diante do desprezo da possibilidade de pensar para

além dos ideais do respeito ao dever e da obediência disciplinar. O espírito alemão tão admirado pelo seu brilhantismo nos termos da produção de conhecimento filosófico e científico falhou coletivamente na tarefa de fazer a razão se sobrepor ao sentimento de vingança alimentado pela humilhação sofrida pelo país no contexto dos fracassos relacionados à Primeira Guerra Mundial.

No Nazismo, temos um fenômeno difícil de submeter-se à análise racional. Sob um líder que falava em um tom apocalíptico de poder ou destruição mundiais, e um regime fundado numa ideologia absolutamente repulsiva de ódio racial, um dos países mais cultural e economicamente avançados da Europa planejou a guerra, lançou uma conflagração mundial que matou cerca de 50 milhões de pessoas, e perpetrou atrocidades – culminando no assassinato mecanizado em massa de milhões de judeus – de uma natureza e escala que desafiam a imaginação. Diante de Auschwitz, os poderes de explicação do historiador parecem deveras insignificantes. (KERSHAW, 1993, p. 124).

Mas Riefenstahl poderia ser julgada e condenada por uma atitude tomada pela população como um todo? Sua parcela de culpa deve ser assumida independente dos rótulos por ela incorporados como documentarista, artista, propagandista ou qualquer outra coisa, uma vez que contribuiu para estimular esta passividade alienada ao traduzir um sentimento coletivo acrítico através de recursos cinematográficos direcionados a esta finalidade. A verdade instaurada pelo Terceiro Reich foi transmitida por suas lentes. Cada detalhe de direção e filmagem se mostrou minuciosamente planejado para que este intento obtivesse todo o êxito possível, com a magnitude de roteiro de superprodução cinematográfica capaz de fascinar uma plateia sedenta por seguir as ordens de um líder e suas promessas de vingança, superação e subjugação dos inimigos que se encontravam no caminho da supremacia alemã.

Abstract: This article aims to analyze the ideological and advertising aspects of Nazi propaganda conveyed by the documentary *The triumph of will* produced in 1935 by the filmmaker Leni Riefenstahl hired by Adolf Hitler to develop an ambitious project of absorption of national socialist ideals by the German masses. This production inspired numerous other films made in order to defame the enemies of the regime, such as: Jews, Blacks, Homosexuals, Gypsies, Communists and countless others. Between 1933 and 1945 more than 1,300 films were recorded by the Third Reich and screened in theaters before an audience for which the above-mentioned groups were considered despicable and worthy of their hatred fed daily by the typical distraction of entertainment moments through the Which racial and political ideologies are ingrained and ingrained.

Keywords: Ideology. Movie theater. Nazism. Advertising. Advertising.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 165-196.
- _____. **Obras escolhidas**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1937.
- CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1992.
- ELIAS, Norbert. **Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- KERSHAW, Ian. **Hitler, um perfil do poder**. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LACERDA, Gabriel. **Nazismo, cinema e direito**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.
- LENHARO, Alcir. **Nazismo: O Triunfo da Vontade**. São Paulo: Ática, 1990.
- LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- ROURE, Glacy. **Infância na retina**. Pontifícia Universidade Católica de Goiás/GEPEIAP/CNPq, 2015.
- ROVAI, Mauro Luiz. Imagem, tempo e movimento. **Os afetos “alegres” no filme “O Triunfo da Vontade” de Leni Riefenstahl**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.