



Adriana Barbosa Ribeiro

Filmes de Leni Riefenstahl: uma
Abordagem de Design na Análise
Semiótica da Imagem.

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Design do Departamento de Artes
& Design da PUC-Rio como parte dos requisitos
parciais para obtenção do título de Doutor em
Design.

Orientadora: Prof.^a Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima

Rio de Janeiro
Setembro de 2014



Adriana Barbosa Ribeiro

**Filmes de Leni Riefenstahl:
uma Abordagem de Design na Análise Semiótica da
Imagem**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima
Orientador
Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Danilo Marcondes de Souza Filho
Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Nilton Gonçalves Gamba Junior
Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Frederico Braidia Rodrigues de Paula
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de Setembro de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Adriana Barbosa Ribeiro

Graduou-se em design em 1991 atuando na área desde então. É Mestre em design pela Escola Superior de Desenho Industrial da Uerj onde atuou como pesquisadora voluntária no LabCult (Laboratório de design, cultura e filosofia). Participou de diversos congressos na área do design. É membro do Núcleo de Pesquisa em Design: Linguagens, Transversalidade na Contemporaneidade na PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Ribeiro, Adriana Barbosa

Filmes de Leni Riefenstahl: uma abordagem de design na análise semiótica da imagem / Adriana Barbosa Ribeiro ; orientadora: Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima. – 2014.

301 f. : il.(color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2014.

Inclui bibliografia

1. Artes e design – Teses. 2. Cultura. 3. Design. 4. Nazismo. 5. Semiótica. I. Nojima, Vera Lúcia Moreira dos Santos. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Agradecimentos

A Deus, qual seja sua representação.

À minha orientadora, Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima, cuja orientação atenta e dedicada serviu de esteio durante o caminho.

Aos professores Danilo Marcondes de Souza Filho, Frederico Braida Rodrigues de Paula, Lucy Carlinda da Rocha Niemeyer, Luiz Antonio Luzio Coelho, Nilton Gonçalves Gamba Junior e Sydney Fernandes de Freitas por, gentilmente, aceitarem compor a banca.

Aos funcionários do Arquivo Federal Alemão, o *Berlin-Wilmersdorf Bundesarchiv*. Ao mantenedor do acervo de Leni Riefenstahl, Horst Kettner. Ao diletos amigos Klauss Boek e Patricia Sunderhurst pela revisão do idioma alemão.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos e, especialmente, aos professores e funcionários do Departamento de Artes & Design, pelo ambiente acadêmico de cooperação e atenção dispensada aos alunos.

À minha família, pelo exemplo e dedicação à minha formação. Ao meu pai e à minha mãe, Antonio João Magioli Ribeiro e Hilma Barbosa Ribeiro, pela correção e gosto pela ética. Ao meu marido, Humberto Lobato. Às minhas irmãs Daniela Barbosa Ribeiro e Gisele Barbosa Ribeiro pela coragem e parceria. À minha filha, Maria Cecília Ribeiro Lobato, sempre a motivação de todas as minhas ações.

Aos meus amigos, companheiros doutorandos, pelo incentivo, e a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa.

Em especial, a todo e qualquer indivíduo, indistintamente, que em algum momento, ou por qualquer motivo, sofreu as injustiças e os horrores do fascismo.

Resumo

Ribeiro, Adriana Barbosa; Nojima, Vera Lúcia Moreira dos Santos (orientadora). **FILMES DE LENI RIEFENSTAHL: uma Abordagem de Design na Análise Semiótica da Imagem.** Rio de Janeiro, 2014. 301p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese ora apresentada traz a investigação sobre a representação imagética de conteúdo nos filmes de Leni Riefenstahl frente ao percurso das categorias sígnicas peirceanas. Por meio desta fundamentação semiótica de extração peirceana, investiga-se a questão sígnica, que serve de ponte entre a observação histórica e a premissa de que o conteúdo conceitual nazista está esteticamente representado nos filmes de Leni Riefenstahl. À identificação, na filmografia de Leni Riefenstahl, do filme que antecede sua colaboração com Hitler, e dos filmes que abrangem seu relacionamento, tanto com o partido Nacional Socialista quanto com figuras proeminentes do nazismo, segue-se a observação de cada um destes casos em particular. Visando a contextualização de seus filmes, procede-se à verificação da trajetória de Leni Riefenstahl em sua articulação com o contexto cinematográfico, cultural e político da Alemanha desde os anos que antecedem a era nazista, bem como o período nazista até o final da 2ª Guerra Mundial. Buscamos articular elementos próprios do campo do Design à áreas correlatas, como o cinema, que possam contribuir para uma nova perspectiva da pesquisa teórica neste campo. Os filmes de Riefenstahl nos proporcionam um conteúdo rico em possibilidades interpretativas ainda pouco exploradas pela teoria do Design ou à luz da semiótica peirceana. A filmografia em questão inaugura tendências que influenciaram a cultura imagética contemporânea e a produção cinematográfica ocidental do século XX.

Palavras-chave

Cultura; Cinema; Design; Nazismo; Semiótica.

Abstract

Ribeiro, Adriana Barbosa; Nojima, Vera Lúcia Moreira dos Santos (advisor). **LENI RIEFENSTAHL FILMS: a Design Approach at the Semiotic Analysis of the Image.** Rio de Janeiro, 2014. 301p. Doctoral thesis – Departamento de Artes & Design., Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis now presented brings the investigation about the imagery representation of content in the films of Leni Riefenstahl throughout the course of Peircean signical categories. Applying Semiotic from Peircean extraction, the sign issue was investigated, which serves as a bridge between the historical observation and the premise that nazistic conceptual content is represented aesthetically on films of Leni Riefenstahl. By identifying within the filmography by Leni Riefenstahl the film before her collaboration with Hitler, and of films from the period covered by her relationship with the National Socialist Party and with prominent figures of Nazism, follows the note of each one of these cases in particular. Seeking contextualization of her films, was verified the trajectory of Leni Riefenstahl in articulation with the film, cultural and political context of Germany from the years before the Nazi era and the Nazi period until the end of World War II. We seek to articulate elements within the field of Design with related areas, such as the cinema, that can contribute to a new perspective of theoretical research in this field. Riefenstahl's films give us content rich in interpretive possibilities still little explored by the theory of the Design or in the light of the Peircean semiotics. The Filmography in question inaugurates trends that influenced the contemporary imagery and culture to Western film production of the 20th century.

Keywords

Culture; Cinema; Design; Nazism; Semiotics.

Zusammenfassung

Ribeiro, Adriana Barbosa; Nojima, Vera Lucia Moreira Dos Santos (vertrauenslehrer). **LENI RIEFENSTAHL-FILME: eine Design-Ansatz in semiotische Analyse des Bildes.** Rio de Janeiro, 2014. 301p. Doktorarbeit – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Diese Doktorarbeit untersucht den Inhalt die Bilder-Darstellung in den Filmen von Leni Riefenstahl Nach der Peirces Zeichenkategorien. Durch diese Semiotik Peirceanischen Extraktion Grundlage untersuchen wir die Frage mit der Marke fungiert als Brücke zwischen der historischen Beobachtung und die Prämisse, die der konzeptionellen Inhalts Nazi in Filmen von Leni Riefenstahl ästhetisch dargestellt. Die Ermittlung, Leni Riefenstahl Filmographie, der Film, der seine Zusammenarbeit mit Hitler vorausgeht und die Filme, die sich über ihre Beziehung, sowohl die Nationalsozialistische Partei mit prominenten Persönlichkeiten des Nationalsozialismus, insbesondere die Beobachtung von jedem dieser Fälle folgt. Kontextualisierung von ihren Filmen suchen, prüfen wir die Flugbahn des Leni Riefenstahl in Artikulation mit den Film, kulturellen Kontext und Deutschland Politiker seit den Jahren vor der Zeit des Nationalsozialismus, als auch der NS-Zeit bis zum Ende des zweiten Weltkriegs. Wir versuchen, Elemente der Bereich Design in verwandten Bereichen, wie z. B. Kino, artikulieren, die zu einer neuen Perspektive der theoretischen Forschung auf diesem Gebiet beitragen können. Riefenstahl Filme geben uns einen Inhalt reich an interpretative Möglichkeiten durch die Theorie des Design oder im Lichte der semiotischen Peirceanischen noch wenig erforscht. Dem betreffenden Filmographie weiht die Trends, die zeitgenössische Bildsprache und Kultur zur westlichen Filmproduktion des 20. Jahrhunderts beeinflusst.

Schlüsselwörter

Kultur; Kino; Entwerfen; Nazismus; Semiotik.

Sumário

1. Introdução	
1.1 Esclarecimentos e afirmações introdutivas	20
1.2 Direcionamento investigativo	25
2. Métodos e abordagem teórica	
2.1 Apresentação do corte epistemológico	29
2.2 Apresentação do referencial teórico	30
2.3 Apresentação do método semiótico peirceano	35
2.4 Modos de inferência na obra peirceana: dedução, indução, abdução	38
3. Contextualização sociopolítica e cultural do objeto	
3.1 Panorama da política e sociedade alemãs	41
3.2 Considerações sobre a ideologia nazista	47
3.3 Panorama do cinema alemão durante o período abordado	61
3.4 Considerações sobre a trajetória da autora Leni Riefenstahl	71
4. Análise semiótica de <i>A Luz Azul (Das Blaue Licht)</i>	
4.1 Contextualização do filme <i>A Luz Azul</i>	87
4.2 Análise do filme <i>A Luz Azul - Letreiros</i>	90
4.2.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	91
4.2.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	92
4.2.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	93
4.2.4 Aspectos Icônicos do Objeto	93
4.2.5 Aspectos Indiciais do Objeto	94
4.2.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	95
4.2.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	96
4.2.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	96
4.2.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	97
4.3 Análise do filme <i>A Luz Azul - Junta/Cristais</i>	98
4.3.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	100

4.3.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	101
4.3.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	102
4.3.4 Aspectos Icônicos do Objeto	102
4.3.5 Aspectos Indiciais do Objeto	105
4.3.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	105
4.3.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	105
4.3.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	106
4.3.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	106
4.4 Análise do filme <i>A Luz Azul</i> - Moradores da aldeia	107
4.4.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	110
4.4.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	110
4.4.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	111
4.4.4 Aspectos Icônicos do Objeto	111
4.4.5 Aspectos Indiciais do Objeto	112
4.4.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	112
4.4.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	113
4.4.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	113
4.4.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	114
4.5 Análise do filme <i>A Luz Azul</i> - Montanha e morte	115
4.5.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	119
4.5.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	119
4.5.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	121
4.5.4 Aspectos Icônicos do Objeto	121
4.5.5 Aspectos Indiciais do Objeto	122
4.5.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	122
4.5.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	122
4.5.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	123
4.5.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	123
4.6 Discussão de resultados para o filme <i>A Luz Azul</i>	124
5. Análise semiótica de <i>Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)</i>	
5.1 Algumas palavras sobre a <i>Trilogia de Nuremberg</i>	126
5.2 Contextualização do filme <i>Triunfo da Vontade</i>	127
5.3 Análise do filme <i>Triunfo da Vontade</i> - Letreiros	130
5.3.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	134

5.3.2	Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	135
5.3.3	Aspectos Legissígnicos do Representâmen	135
5.3.4	Aspectos Icônicos do Objeto	135
5.3.5	Aspectos Indiciais do Objeto	136
5.3.6	Aspectos Simbólicos do Objeto	137
5.3.7	Aspectos Remáticos do Interpretante	137
5.3.8	Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	138
5.3.9	Aspectos Argumentativos do Interpretante	139
5.4	Análise do filme <i>Triunfo da Vontade</i> - Alvorada e desfile camponês	140
5.4.1	Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	144
5.4.2	Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	144
5.4.3	Aspectos Legissígnicos do Representâmen	144
5.4.4	Aspectos Icônicos do Objeto	145
5.4.5	Aspectos Indiciais do Objeto	146
5.4.6	Aspectos Simbólicos do Objeto	146
5.4.7	Aspectos Remáticos do Interpretante	146
5.4.8	Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	147
5.4.9	Aspectos Argumentativos do Interpretante	147
5.5	Análise do filme <i>Triunfo da Vontade</i> - Mar de bandeiras	148
5.5.1	Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	154
5.5.2	Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	156
5.5.3	Aspectos Legissígnicos do Representâmen	156
5.5.4	Aspectos Icônicos do Objeto	156
5.5.5	Aspectos Indiciais do Objeto	156
5.5.6	Aspectos Simbólicos do Objeto	157
5.5.7	Aspectos Remáticos do Interpretante	159
5.5.8	Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	159
5.5.9	Aspectos Argumentativos do Interpretante	159
5.6	Análise do filme <i>Triunfo da Vontade</i> - Encerramento	161
5.6.1	Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	165
5.6.2	Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	165
5.6.3	Aspectos Legissígnicos do Representâmen	165
5.6.4	Aspectos Icônicos do Objeto	166
5.6.5	Aspectos Indiciais do Objeto	166
5.6.6	Aspectos Simbólicos do Objeto	167

5.6.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	167
5.6.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	167
5.6.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	167
5.7 Discussão de resultados para o filme <i>Triunfo da Vontade</i>	168
6. Análise semiótica do filme <i>Olympia</i>	
6.1 Contextualização do filme <i>Olympia</i>	169
6.2 Análise do filme <i>Olympia (Parte I / Festival das Nações)</i> - Prólogo	171
6.2.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	176
6.2.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	177
6.2.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	178
6.2.4 Aspectos Icônicos do Objeto	179
6.2.5 Aspectos Indiciais do Objeto	180
6.2.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	180
6.2.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	181
6.2.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	181
6.2.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	182
6.3 Análise do filme <i>Olympia - (Parte I / Festival das Nações)</i> - Jesse Owens	183
6.3.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	190
6.3.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	190
6.3.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	191
6.3.4 Aspectos Icônicos do Objeto	191
6.3.5 Aspectos Indiciais do Objeto	191
6.3.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	192
6.3.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	192
6.3.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	192
6.3.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	192
6.4 Análise do filme <i>Olympia - (Parte I / Festival das Nações)</i> - Maratona	194
6.4.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	199
6.4.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	200
6.4.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	200
6.4.4 Aspectos Icônicos do Objeto	200
6.4.5 Aspectos Indiciais do Objeto	201
6.4.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	201

6.4.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	202
6.4.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	203
6.4.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	203
6.5 Análise do filme <i>Olympia - (Parte II / Festival da Beleza)</i> - Letreiros	204
6.5.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	205
6.5.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	205
6.5.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	205
6.5.4 Aspectos Icônicos do Objeto	206
6.5.5 Aspectos Indiciais do Objeto	206
6.5.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	206
6.5.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	206
6.5.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	207
6.5.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	207
6.6 Análise do filme <i>Olympia - (Parte II / Festival da Beleza)</i> - Esgrima	208
6.6.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	210
6.6.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	211
6.6.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	211
6.6.4 Aspectos Icônicos do Objeto	211
6.6.5 Aspectos Indiciais do Objeto	212
6.6.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	212
6.6.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	212
6.6.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	213
6.6.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	213
6.7 Análise do filme <i>Olympia - (Parte II / Festival da Beleza)</i> - Saltos Ornamentais	214
6.7.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	220
6.7.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	220
6.7.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	220
6.7.4 Aspectos Icônicos do Objeto	221
6.7.5 Aspectos Indiciais do Objeto	221
6.7.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	222
6.7.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	222
6.7.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	222
6.7.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	223
6.8 Análise do filme <i>Olympia - (Parte II / Festival da Beleza)</i> - Encerramento	224

6.8.1 Aspectos Qualissígnicos do Representâmen	225
6.8.2 Aspectos Sinsígnicos do Representâmen	226
6.8.3 Aspectos Legissígnicos do Representâmen	226
6.8.4 Aspectos Icônicos do Objeto	226
6.8.5 Aspectos Indiciais do Objeto	227
6.8.6 Aspectos Simbólicos do Objeto	227
6.8.7 Aspectos Remáticos do Interpretante	227
6.8.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante	227
6.8.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante	228
6.9 Discussão de resultados para o filme <i>Olympia</i>	228
7. Novos entendimentos: Perspectivas e contribuições ao campo	230
8. Conclusões e desdobramentos	253
9. Referência Bibliográfica	255
10. Glossário	265
11. Anexo I - diálogos de <i>A Luz Azul</i>	268
12. Anexo II - roteiro de <i>Triunfo da Vontade</i>	273

Lista de Ilustrações

Figura 1	- Mapa do crescimento do império alemão de 1500-1750.	41
Figura 2	- Mapa da unificação alemã em 1871.	42
Figura 3	- Anúncio buscando negro fugido.	50
Figura 4	- Adolf Hitler e Ernst Röhm, em Agosto de 1933, Bundesarchiv.	53
Figura 5	- Mecanismo de Genebra.	61
Figura 6	- UFA, <i>Universum Film AG</i> .	63
Figura 7	- Foto promocional de <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> .	64
Figura 8	- Capa da revista <i>Der Film</i> , com o filme <i>Madame Du Barry</i> , 1919.	65
Figura 9	- “ <i>Gläserne Filmatelier</i> ” ou “Studio de Vidro” de Babelsberg.	66
Figura 10	- LR aos oito meses de idade.	71
Figura 11	- LR e seu irmão, então com 10 e 7 anos respectivamente.	71
Figura 12	- Bertha e Alfred Riefenstahl.	71
Figura 13	- LR adolescente, aos 16 anos.	72
Figura 14	- Anita Berber por Otto Dix.	76
Figura 15	- Leni estudante de ballet.	77
Figura 16	- Leni como dançarina.	77
Figura 17	- Em <i>Olympia</i> , Leni com o <i>cameraman</i> Walter Frentz.	81
Figura 18	- Leni em sua moviola Lytax.	81
Figura 19	- Jesse Owens.	81
Figura 20	- Foto de 12 de setembro de 1939, em Końskie, Polônia.	82
Figura 21	- 5 de outubro de 1939, Riefenstahl em Varsóvia, Polônia.	83
Figura 22	- Cerimônia de casamento com o major Peter Jacob, em 1944.	84
Figura 23	- Leni com os Nuba.	84
Figura 24	- Um Nuba carrega a câmera de Leni aos 45°C. no Sudão.	84
Figura 25	- Queda de helicóptero em fevereiro de 2000.	85
Figura 26	- Após a queda de helicóptero no hospital de El Obeid.	85
Figura 27	- <i>A Luz Azul</i> – Letreiros de abertura (fotogramas 1-4).	90

Figura 28 - <i>A Luz Azul</i> – Letreiros de abertura (fotogramas 7-10).	91
Figura 29 - Detalhe da cartela de abertura do filme <i>A Luz Azul</i> .	92
Figura 30 - <i>A Luz Azul</i> – Fade de cristais. (fotogramas 1-6)	98
Figura 31 - <i>A Luz Azul</i> – Fade de cristais. (fotogramas 7-12)	99
Figura 32 - Menina do vilarejo oferece a foto de Junta como souvenir.	101
Figura 33 - Greta Garbo em <i>Mata Hari</i> , 1931.	102
Figura 34 - Marlene Dietrich em <i>Desonrada</i> , 1931.	102
Figura 35 - Leni Riefenstahl.	102
Figura 36 - Hitler e Paul von Hindenburg.	103
Figura 37 - DRUSA - Aglomerado de cristais brancos.	104
Figura 38 - <i>A Luz Azul</i> – Moradores de Santa Maria. (fotogramas 1-6)	107
Figura 39 - <i>A Luz Azul</i> – Moradores de Santa Maria. (fotogramas 7-12)	108
Figura 40 - <i>A Luz Azul</i> - Moradores de Santa Maria. (fotogramas 13-18)	109
Figura 41 - <i>A Luz Azul</i> - sintetização gráfica.	110
Figura 42 - Aldeã - fotograma 8	112
Figura 43 - Aldeã - fotograma 9	112
Figura 44 - Urubu preto, <i>Coragyps atratus</i> .	112
Figura 45 - Funeral do rabino Menachem Porush, em Jerusalém.	114
Figura 46 - <i>A Luz Azul</i> - Morte de Junta (fotogramas 1-6).	115
Figura 47 - <i>A Luz Azul</i> - Morte de Junta (fotogramas 6-12).	116
Figura 48 - <i>A Luz Azul</i> - Morte de Junta (fotogramas 12-18).	117
Figura 49 - <i>A Luz Azul</i> - Morte de Junta (fotogramas 18-24).	118
Figura 50 - <i>A Luz Azul</i> - Fotograma 7.	120
Figura 51 - Exemplo de manobra chaminé.	120
Figura 52 - <i>A Luz Azul</i> - Fotograma 4.	120
Figura 53 - Monte Cristallo em 2013.	122
Figura 54 - Lançamento de Triunfo da Vontade.	127
Figura 55 - Riefenstahl e Hitler em agosto de 1934	128
Figura 56 - Programa diagramado para o lançamento de Triunfo da Vontade.	129
Figura 57 - Triunfo da Vontade – letreiros (fotogramas 1-6).	130

Figura 58 - Triunfo da Vontade – letreiros (fotogramas 6-12).	131
Figura 59 - Triunfo da Vontade – letreiros (fotogramas 13-18).	132
Figura 60 - Triunfo da Vontade – letreiros (fotogramas 19-24).	133
Figura 61 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 1-6).	140
Figura 62 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 7-12).	141
Figura 63 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 13-18).	142
Figura 64 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 19-24).	143
Figura 65 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 1-6).	148
Figura 66 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 7-12).	149
Figura 67 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 13-18).	150
Figura 68 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 19-24).	151
Figura 69 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 25-30).	152
Figura 70 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 31-36).	153
Figura 71 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 37-40).	154
Figura 72 - Triunfo da Vontade – sintetização gráfica.	155
Figura 73 - Ilustração de Norma Bar para a revista inglesa <i>Esquire UK</i> .	158
Figura 74 - Peça promocional para a fábrica alemã de chapéus “Hut Weber”.	158
Figura 75 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 1-6)	161
Figura 76 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 7-12).	162
Figura 77 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 13-18).	163
Figura 78 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 19-24).	164
Figura 79 - Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 1-15).	171
Figura 80 - Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 16-30).	172
Figura 81 - Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 31-45).	173
Figura 82 - Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 46-60).	174
Figura 83 - Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 61-75).	175
Figura 84 - Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 76-84).	176
Figura 85 - Detalhe do torso da estatua Fauno Barberini.	178
Figura 86 - Comparativo do título com as fontes Goudy Old Style e Trajan Pro.	179
Figura 87 - Detalhe das inscrições na base da coluna de Trajano	180

Figura 88 - Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 1-12).	183
Figura 89 - Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 13-24).	184
Figura 90 - Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 25-36).	185
Figura 91 - Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 37-48).	186
Figura 92 - Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 49-60).	187
Figura 93 - Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 61-72).	188
Figura 94 - Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 73-84).	189
Figura 95 - Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 1-15).	194
Figura 96 - Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 16-30).	195
Figura 97 - Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 31-45).	196
Figura 98 - Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 46-60).	197
Figura 99 - Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 61-75).	198
Figura 100 - Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 76-84).	199
Figura 101 - Coroa de ouro grega 300-400 a.C.	202
Figura 102 - Olympia / Festival da Beleza – Letreiros (fotogramas 1-15).	204
Figura 103 - Olympia / Festival da Beleza – Esgrima (fotogramas 1-15).	208
Figura 104 - Olympia / Festival da Beleza – Esgrima (fotogramas 16-30).	209
Figura 105 - Esgrima – sintetização gráfica.	210
Figura 106 - Fotograma 1.	210
Figura 107 - Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 1-15).	214
Figura 108 - Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 16-30).	215
Figura 109 - Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 31-45).	216
Figura 110 - Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 46-60).	217
Figura 111 - Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 61-75).	218
Figura 112 - Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 76-90).	219
Figura 113 - Quadrinhos de 1939 em que Namor aparece pela primeira vez.	223
Figura 114 - Cartela de abertura da animação na década de 1960.	223
Figura 115 - Olympia / Festival da Beleza – Encerramento (fotogramas 1-15).	224
Figura 116 - Olympia / Festival da Beleza – Encerramento (fotogramas 16-21).	225
Figura 117 - Campanha nazista anti-tabaco, em 1940.	237

Figura 118 - Porsche Typ12.	238
Figura 119 - Porsche presenteia Hitler com um Fusca conversível.	239
Figura 120 - Comemorações do 50º aniversário de Hitler.	240
Figura 121 – Cartazes das Olimpíadas de Atenas, Paris St. Louis e Londres.	242
Figura 122 – Cartazes das Olimpíadas de Estocolmo, Bélgica, Paris e Amsterdam.	242
Figura 123 – Cartazes das Olimpíadas de Los Angeles, Berlin, Londres e Helsinque.	242
Figura 124 – Cartazes das Olimpíadas de Melbourne, Roma, Tóquio e México.	243
Figura 125 – Cartazes das Olimpíadas de Munique, Montreal, Moscou, Los Angeles.	243
Figura 126 – Cartazes das Olimpíadas de Seoul, Barcelona, Atlanta, Sydney.	243
Figura 127 – Cartazes das Olimpíadas de Atenas, Beijing, Londres, Rio de Janeiro.	244
Figura 128 – Logos das Olimpíadas em ordem cronológica.	245
Figura 129 – Leni Riefenstahl em setembro de 1939.	246
Figura 130 – Desfile Outono/Inverno 2013 de Philipp Plein.	247
Figura 131 – Desfile Outono/Inverno 2013 de Philipp Plein.	247
Figura 132 – Desfile Outono/Inverno 2013 de Philipp Plein.	247
Figura 133 – Himmler em Dachau, 8/5/1936.	249
Figura 134 – Logotipo SA.	249
Figura 135 – Logotipo SS.	249
Figura 136 – Detalhe de quepe com insígnia da <i>SS-Totenkopfverbände</i> .	249
Figura 137 – Coleções das marcas Lamb, Burberry Prorsum e Charlotte Ronson.	249
Figura 138 – Till Lindemann, vocalista do grupo Rammstein.	250

Lista de Abreviaturas

NSDAP	- <i>Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei</i> (Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães).	22
SPD	- <i>Sozialdemokratische Partei Deutschlands</i> (Partido Socialdemocrata da Alemanha).	43
DNVP	- <i>Deutschnationale Volkspartei</i> (Partido Popular Nacional Alemão).	45
ZENTRUM-	<i>Deutsche Zentrumspartei</i> (Partido Alemão do Centro).	45
KPD	- <i>Kommunistische Partei Deutschlands</i> (Partido Comunista Alemão).	46
SS	- <i>Schutzstaffel</i> (Abreviação para Tropa de Defesa).	52
SA	- <i>Sturmabteilung</i> (Abreviação para Divisão de Assalto).	53
UFA	- Universum Film AG.	63
JH	- Juventude Hitlerista	276
DAF	- <i>Deutsch Arbeit Front</i> (Frente de trabalho alemã)	277
R.A.D.	- <i>Reichsarbeitsdienst</i> (Abreviação para Departamento do Trabalho).	282
NSKK	- <i>Nationalsozialistisches Kraftfahrkorps</i> (Corpo de Transporte Motorizado Nacional Socialista).	296

1

Introdução

1.1

Esclarecimentos e afirmações introdutivas

Esta pesquisa consistiu na investigação da participação do Design, em sua condição de meio de expressão de conceitos imagéticos, no que se poderia identificar como um Design audiovisual ou cinematográfico. Intencionou-se fazê-lo por meio da análise de base semiótica do conteúdo imagético na filmografia da cineasta alemã, Leni Riefenstahl, referência do cinema mundial e cuja obra é emblemática do cinema produzido durante a década de 1930 na Alemanha nazista. A pesquisa se interessou por investigar a articulação das imagens em seus filmes com a geração de significado no contexto cultural e político desta mesma época. Inicialmente, é importante afirmar que a escolha recaiu sobre Leni Riefenstahl dada a importância dos eventos e do momento histórico de que seus filmes participam. Entretanto, não foi de interesse, durante a pesquisa, a análise dos eventos nazistas *per se*. Interessou-se pela geração de conteúdo sócio e a evidente mobilização que a representação contida nestas imagens provoca.

Considerou-se que a ocorrência de um objeto em uma determinada sociedade faz com que ele participe desta na qualidade de dado formador e, simultaneamente, difusor de sua cultura. Na condição de construtor de significados, sua análise permite que a pesquisa por parte do Design amplie seu quadro teórico e contribua para o entendimento da cultura para a qual este campo projeta. Pesquisas desta natureza servem de base para a reflexão em torno de uma discursividade da cultura apropriada para o deslanche teórico no campo do Design e que podem contribuir inclusive para o enriquecimento de sua metodologia projetual.

Portanto, o entendimento de objetos formadores da cultura para qual o Design atua deverá abranger áreas que se relacionem o campo de maneira mais abrangente, tais como as artes, o cinema, a animação, a fotografia etc. Uma vez

que a produção destas áreas correlatas encerra uma expressiva carga de representatividade na formação cultural.

...o designer gráfico, como o cineasta, deve partir do princípio de que para organizar e dar corpo a seu discurso deverá conjugar linguagens originalmente independentes entre si como a fotografia, a tipografia... Enquanto linguagens, tanto o cinema quanto a fotografia possuem a mesma propriedade (que o Design) de articular suas respectivas unidades, e de acionar seus recursos particulares na transmissão de mensagens que irão, por sua vez, desencadear cadeias associativas. (ESCOREL, 2005, p. 12).

Muito tem sido discutido sobre a natureza interdisciplinar do Design, sobre a abrangência epistemológica do campo, sobre o que estaria ou não circunscrito em suas delimitações, sobre o que é ou não é objeto de estudo em Design. O problema desta pesquisa consiste em verificar a construção imagética nos filmes de Leni Riefenstahl reconhecendo as lacunas teóricas cujo estudo poderia contribuir para uma conscientização por parte do designer de sua importância e responsabilidade na construção de uma realidade social.

O campo teórico do Design surgiu das observações e questionamentos advindos da *práxis* e ocupou-se nas últimas décadas, muito apropriadamente, com assuntos intrinsecamente relacionados à atividade projetual. “*O designer busca garantir diretamente sua prática profissional de fato, através de uma delimitação, na esfera acadêmica, do conhecimento cuja posse o caracteriza.*” (LESSA, 1983, p. 32). Lucy Niemeyer (2002), em sua tese, queixa-se de uma escassez do estudo científico:

“Ao nos debruçarmos sobre a produção científica sobre Design Gráfico no país, lamentamos constatar o quão insipiente ela é. É ainda reduzido o resgate de sua história, a sistematização de dados, a análise, a crítica”. Para Niemeyer (op.cit.), “o aprofundamento das questões teóricas suscitadas pelas atividades em Design ainda é incipiente, assim como a integração de teoria e prática em Design está em processo” (ibid.).

De acordo com o designer alemão Guy Bonsiepe, o pensamento intelectual é decisivo na formação de discurso nos domínios políticos, culturais, científicos e tecnológicos e ainda assim, dada a natureza eminentemente prática da formação em Design, a formação intelectual não construiu uma história significativa no campo (BONSIEPE, 2005). Ainda segundo Bonsiepe, em texto de 1998, portanto há apenas dezesseis anos, designers estariam começando a escrever, particularmente designers gráficos e, desta maneira, por meio da “*reflexão crítica,*

do questionamento das ortodoxias, convenções, tradições e cânones pré-concebidos do Design - e não somente do Design...” estaria apenas iniciando a quebra de uma postura de indiferença em relação aos temas teóricos e às articulações conceituais no campo do Design (BONSIEPE, 1998). No Brasil alguns marcos importantes neste sentido devem ser citados, como a criação do Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio iniciado em 1994, o lançamento da revista *Estudos em Design* – primeira publicação de natureza acadêmica e científica sobre Design no Brasil, em 1993 e a realização pela primeira vez, no ano de 1994, em São Paulo, do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design.

Entretanto, observadas as escolhas temáticas e metodológicas da produção de dissertações e teses de Design defendidas nos programas de pós-graduação *strictu-sensu* da Pontifícia Universidade Católica e da Escola de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nos anos de 2012, 2013 e 2014, pode-se aferir o quanto ainda é escassa a investigação sobre os aspectos simbólicos relacionados ao Design. Essa produção é especialmente exígua ao se levar em consideração as teses e dissertações que se utilizam da semiótica peirceana como ferramental metodológico em suas análises. Entende-se que, mais do que objetos, o Design produz subjetividade e é nessa qualidade, de produtor de subjetividades, que participa do cenário social construindo a realidade imaterial na sociedade em que se insere.

A justificativa primeira para que a pesquisa esteja inscrita no âmbito do Design jaz na percepção de que Leni Riefenstahl é uma das mais férteis produtoras de imagens que a história do cinema já viu, proporcionando-nos um conteúdo rico em possibilidades interpretativas ainda pouco exploradas à luz da semiótica peirceana. Seu trabalho é inaugural de tendências imagéticas que influenciaram não somente a produção cinematográfica ocidental do século XX, mas a própria cultura imagética contemporânea em um sentido mais amplo. Diversos aspectos de sua obra permanecem ainda hoje sem uma investigação apropriada, especialmente sem uma análise da construção sígnica das imagens com base na semiótica peirceana, relacionando-as à sua adesão ao ideal nazista e à colaboração da cineasta com o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães – NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*).

Estando convencidos de que a responsabilidade da pesquisa em Design é a de operar uma reflexão crítica, e que, para tanto, é necessário lançar um olhar de suspeição sobre os paradigmas vigentes no campo, uma vez que não há evolução crítica sem suspeição e relativização. Algum consenso pode ser percebido quanto ao caráter interdisciplinar, entretanto, o que é de fato interdisciplinaridade, em oposição aos conceitos de transdisciplinaridade e multidisciplinaridade¹ não pode ser reconhecido da mesma maneira em todas as modalidades e âmbitos do Design.

Conteúdos divididos e organizados, que nasceram sob um pressuposto estritamente didático, dividiram-se em um corpo cada vez mais fechado de especialidades disciplinares... A adoção da interdisciplinaridade como caminho na pesquisa tem provocado em muitos pesquisadores atitudes de medo e de recusa. Além de ser uma inovação, a perspectiva interdisciplinar põe em evidência práticas cristalizadas de desagregação, de isolamento e de manutenção de barreiras. Essas práticas se inserem no sentido oposto ao das atitudes de parceria, diálogo e complementariedade. (COUTO, 2011, p. 14)

Com o intuito de ir além e encontrar pontos de geração de significado que tangenciem ambas as áreas – o Design e o Cinema – valemo-nos deste conceito de interdisciplinaridade, tão caro ao Design, para articular interesses de áreas correlatas como o Cinema, que possam contribuir para uma nova perspectiva da pesquisa teórica em Design.

Com isto em mente, partiu-se do pressuposto de que **o conteúdo conceitual nazista está esteticamente representado nos filmes de Leni Riefenstahl, e lançou-se a hipótese de que tal representação acontece de forma a refletir um significado próprio e disseminador dos ideais da sociedade em que se insere.**

Ao longo da etapa preliminar da pesquisa e a partir da revisão da literatura relativa ao objeto de estudo, surgem as bases gerais que deram subsídios ao amadurecimento das hipóteses. Estas nortearam a pesquisa no sentido de

¹ De acordo com Jean Piaget, a interdisciplinaridade, ocorreria na reciprocidade dos intercâmbios, capaz de gerar enriquecimento mútuo. A multidisciplinaridade pressupõe a solução de um problema através de diferentes disciplinas, havendo, contudo, empréstimo, sem enriquecimento mútuo. Este nível de relação pode se constituir no ponto de partida para a interdisciplinaridade. Transdisciplinaridade se constitui como integração total entre disciplinas, com eliminação de fronteiras estáveis. Conforme as definições de Erich Jantsch, interdisciplinaridade, axiomática comum a um grupo de disciplinas conexas, definida em nível hierárquico imediatamente superior, introduzindo uma visão de finalidade; multidisciplinaridade, trabalho simultâneo de uma gama de disciplinas, sem que se ressalte as possíveis relações entre elas e transdisciplinaridade, seria a coordenação de todas as disciplinas e interdisciplinas do sistema de ensino, com base numa axiomática geral, ponto de vista ou objetivo comum.

encontrar a abordagem mais adequada para o tratamento deste tema. Concordando-se com Beveridge (BEVERIDGE, 1981 p. 20) encontra-se na elaboração de hipóteses as estratégias mentais que têm por função sugerir novas observações. Aqueles com quem a pesquisa se alinha, como Lucia Santaella, (SANTAELLA, 2001, p. 176) consideram a formulação de hipóteses como uma provável resposta, provisória e antecipada, mas que serve de orientação e guia mental para o percurso analítico. Nesta pesquisa, a hipótese lançada norteou as etapas subsequentes do trajeto metodológico.

As variáveis a serem consideradas para que seja pavimentado o caminho em direção à comprovação ou refutação de nossa premissa e hipótese obedecem à observação do fenômeno sógnico. As variáveis em uma análise semiótica dependem diretamente, de acordo com os modos do interpretante peirceano, do contexto em que se insere o signo e da perspectiva em que tal análise se inscreve. O termo variável tem origem na matemática, onde serve para designar uma quantidade que pode tomar diversos valores. Na pesquisa, a variável se refere a alguma propriedade passível de observação e mensuração de um determinado fenômeno que pode tomar diferentes valores. Assim, qualquer coisa que pode assumir mais do que um valor, que pode variar, por exemplo, idade, religião, habilidade comunicativa, tipo de amor etc. é uma variável. As variáveis dividem-se em independentes e dependentes. As primeiras funcionam como causas e as segundas como efeito. Por exemplo, pode-se estruturar uma pesquisa experimental para verificar se aluno estudioso (variável independente) é aluno que sabe (variável dependente)... a influência das comunicações de massa permanece incompreensível se não se considerar a sua importância relativamente aos critérios de experiência e aos contextos situacionais do público. (SANTAELLA, 2001, p. 142)

Portanto consideram-se os filmes os filmes *A Luz Azul (Das Blaue Licht)*, *Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)* e *Olympia* como a variável independente, e o contexto sociopolítico circunscrito pela pesquisa, a variante dependente.

O objetivo primeiro e central da pesquisa residiu em evidenciar as dimensões semióticas do conteúdo imagético expresso nos filmes de Leni Riefenstahl. Entende-se ser de interesse do campo teórico do Design identificar qual a contribuição da produção de imagens para a geração de conteúdo, e mais além, qual o significado gerado por esses filmes para este contexto e qual a sua efetiva contribuição para a propaganda nazista.

Os objetivos específicos, necessários para o alcance do objetivo principal, se desdobraram em discutir as questões sobre transversalidade no âmbito do

Design para, em seguida, balizados os conceitos-chave ligados ao momento histórico estudado, ver traçada uma perspectiva do momento histórico em que Leni Riefenstahl e seus filmes estiveram inseridos. Após esta contextualização, considerando o conjunto da obra de Leni Riefenstahl e recortados os filmes de maior relevância para a pesquisa, foram investigados os aspectos teóricos que contribuíram para uma abordagem das relações entre a construção imagética e sua consequente geração de significado. Foi necessária uma prévia contextualização da produção de cada um dos filmes antecedendo a análise e discussão dos resultados parciais. Reflete-se, então, sobre metodologia projetual com base na semiótica peirceana, como forma de contribuição para uma nova perspectiva da pesquisa teórica em Design, tendo sempre em vista atingir o objetivo principal.

Após esta primeira introdução segue-se um segundo capítulo intitulado *Métodos e abordagem teórica*. Nele são apresentados os métodos escolhidos para que se procedesse a posterior análise fílmica. É proposto o método da historiografia para que seja clarificado o momento social e político em que os filmes se inserem. São expostos, no capítulo, os filmes a serem recortados como objeto de pesquisa e o porquê de terem sido escolhidos. Esta etapa conjuga, também, os autores que compõem o referencial teórico e qual a contribuição individual para o balizamento em suas respectivas áreas temáticas.

É apresentado ainda, neste mesmo capítulo, o método utilizado para a análise, que se baseia nas categorias fenomenológicas da semiótica de Peirce. Demonstra-se isto discorrendo sobre como se dá o processo de desmembramento das sequências fílmicas e seu enfrentamento à luz das categorias peirceanas, sempre visando elucidar os significados apresentados pela semiose por elas produzida. Mostra-se de que maneira são suspensas as sequências fílmicas para a análise e, ao final, é elaborada uma breve elucidação quanto aos modos de inferência, conforme Pierce os designou.

O terceiro capítulo traz as bases formadoras da sociedade alemã e forma um quadro das conjunturas políticas que precipitaram o surgimento do nazismo. A este capítulo dá-se o título de *Contextualização sociopolítica e cultural*, pois nele introduz-se, além deste cenário político, as teorias formadoras do pensamento

antisemita. Este capítulo compreende o panorama do cinema alemão durante o período e ainda uma breve evolução da biografia de Leni Riefenstahl.

Os estudos de caso referem-se aos filmes *A Luz Azul*, *Triunfo da Vontade* e *Olympia* e estão dispostos no quarto, quinto e sexto capítulos respectivamente. Iniciam-se com uma ambientação relacionada às circunstâncias de produção e uma pequena sinopse. De acordo com as sequências destacadas dos filmes, são verificadas, em cada uma das partes, as instâncias sógnicas do representâmen, objeto imediato e evolução do interpretante imediato à dinâmico e final.

Findas as discussões a respeito dos resultados obtidos pela verificação dos conteúdos imagéticos nos três estudos de caso recortados da filmografia de Riefenstahl, passa-se à exposição do conhecimento adquirido no processo. Neste capítulo denominado *Novos entendimentos: perspectivas e contribuições para o campo*, são delineadas as novas perspectivas que venham a contribuir para o enriquecimento da pesquisa teórica em Design e de que maneira a tese amplia as noções vigentes no campo e como pode enriquecer as práticas projetuais ou mesmo didáticas do Design.

Finalmente, em *Conclusões e desdobramentos*, o oitavo capítulo, são descritas as impressões sobre o processo de pesquisa, seu alcance e são apontadas as possíveis continuidades e/ou desdobramentos advindos dos resultados apresentados.

1.2 **Direcionamento investigativo**

Ao se delinearem as possíveis contribuições da pesquisa para o campo do Design, observou-se que aspectos importantes do conjunto de metodologias em vigência no campo, poderiam se beneficiar de uma ampliação ou mesmo aprofundamento de seu repertório com base na semiótica peirceana. Métodos como o *Design Emocional*, *Design Atitudinal* e o *Design thinking*, que privilegiam aspectos emocionais e/ou imateriais da atividade projetual ganhariam em consistência se contemplassem as questões éticas atreladas ao estudo contextual dos interpretantes, e foi nesta direção que as possíveis contribuições apontavam.

Buscou-se, desta maneira, correlacionar às questões contemporâneas a base no universo imagético mapeado pela análise dos filmes de Leni Riefenstahl, cujo estudo levou em consideração seu momento sócio-histórico, demonstrando a ambiguidade do sistema estético frente aos julgamentos de crenças morais e éticas na sociedade contemporânea.

Ao invés de definir parâmetros de um determinado problema em questão para a definição de um único objetivo, a proposta seria estabelecer a premissa abductiva em que a solução pode ser um ponto de partida. As etapas de pesquisa do conjunto metodológico, especialmente o proposto pelo *Design thinking*, cuja geração de alternativas baseia-se em inferência abductiva para o processo de resolução de um problema seriam, então confrontadas com as possibilidades interpretativas, jamais esgotadas pelo âmbito do interpretante, contemplar-se-iam as questões estéticas, usualmente elevadas à primeiro plano em detrimento das questões estéticas.

A competência comunicativa do sujeito obriga-o a responder, nas suas atitudes, de acordo com esta, e a buscar por um acordo, juntamente com os restantes membros da comunidade de comunicação, que garanta uma formação coletiva da vontade. Fundamental é reconhecer que a ética tem de realizar-se numa situação histórica concreta, e que o filósofo, que enquanto lidou com a questão da fundamentação, se movia no plano dos puros princípios ideais e do universo livre de atrito, terá virtualmente de voltar a assentar pés na terra. O enraizamento histórico da ética transporta-a para um palco onde é necessário ter em conta não, como até aqui, obstáculos intelectuais, mas a conflitualidade própria das relações humanas, e a construção do político que daí pode advir. (GRADIM, 2006 p. 131-132)

Projetos ganhariam em tempo e aprofundamento se tais pesquisas contextuais levassem em consideração as instâncias de primeiridade remática, secundidade dicissígnica e terceiridade argumentativas do interpretante, ao invés de verem privilegiadas à *priori* as questões estéticas em detrimento das questões de cunho moral permitindo ampliar os limites na fase de *brainstorming*.

2**Métodos e abordagem teórica**

O método etnológico da historiografia deu subsídios para que a pesquisa trouxesse à luz a autora Leni Riefenstahl e o contexto em que o objeto – três de seus filmes – se insere. Diz-se etnológico, uma vez que não interessava à pesquisa apenas uma história cronológica dos eventos estudados. Antes, interessava perceber de que maneira “*a história mostra a superfície da sucessão de instituições, dos acontecimentos, permitindo à etnologia perceber abaixo deles a estrutura subjacente e a ordem permanente*”. (REIS, 2008, p. 12)

Este método relaciona-se a outro, de natureza semiótica, para a investigação das possibilidades representativas de sua filmografia. Propuseram-se, então, a análise de peças cinematográficas de Leni Riefenstahl sob a luz da semiótica peirceana, ferramenta teórica já utilizada anteriormente em pesquisas no campo do Design, comprovadamente eficaz no trato com a análise de signos complexos. Ambos os métodos de análise da pesquisa, aparentemente distintos, formaram um corpo teórico imbricado e indissociável imprescindível para uma leitura precisa destes filmes e de suas conseqüentes apropriações e manipulações sociopolíticas.

Intencionou-se delinear o percurso biográfico de Riefenstahl, suas motivações e seu amadurecimento. Ainda no capítulo referente a esta contextualização – de Riefenstahl e sua obra – buscou-se apresentar um histórico dos eventos internacionais que pudesse mostrar um panorama dos momentos sociais, políticos, estéticos e ideológicos vividos pela cineasta durante a produção de sua obra.

Da aproximação com o contexto em que se insere o objeto de pesquisa, adveio a necessidade de identificar alguns dos elementos gráficos mais gerais que, embora não constituam o recorte do trabalho diretamente, têm importância na medida em que são integrantes ao tema. São eles os aspectos formais e estéticos da cultura nazista que abriga os filmes de Leni Riefenstahl. Supôs-se, então, que houvesse o caso em que a análise dos filmes propriamente fundamentada no

método semiótico nos demonstrasse qualquer ocorrência de similitude ou em contrário. Foi, então, realizado um minucioso estudo de cada relação entre filme e conteúdo isoladamente.

Esta primeira análise conduziu à necessidade de um olhar mais abrangente para a pressuposição de que tal conjunto fosse representativo dos desdobramentos e influências estéticas geradas pela obra.

Mapeou-se tal sequência de filmes, procedendo-se à análise destes, individualmente, observando-lhes a representação, sempre visando contribuir para o estudo e a pesquisa no conjunto deste ideário. A intenção foi a de se ater estritamente aos filmes mencionados; entretanto, foram examinados documentos e imagens referentes a cada um dos filmes produzidos e reconhecidos pelo acervo da autora como versões originais.

2.1 Apresentação do corte epistemológico

A partir de fundamentação semiótica peirceana, investigou-se o processo de semiose a partir dos filmes produzidos por Riefenstahl, especialmente os filmes *A Luz Azul (Das Blaue Licht)*, de 1932, anterior à colaboração da autora com o NSDAP e Hitler, *Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)*, produzido por encomenda expressa de Adolf Hitler durante o congresso do partido nazista de 1934, em Nuremberg, e *Olympia*, que retrata os Jogos Olímpicos de Berlim em 1936.

Os três filmes foram adquiridos via distribuição internacional do *LR Medienarchiv*², instituição mantenedora do acervo da cineasta sob orientação do Sr. Horst Kettner, detentor dos direitos sobre a obra de Leni Riefenstahl, assegurando-se assim a originalidade e fidelidade das cópias reproduzidas. Estes filmes delimitam o escopo da pesquisa por serem representativos da curta filmografia da diretora.

Formulou-se a análise depois de evidenciadas as sequências fílmicas de conteúdo mais significativo, destacadas de acordo com o método de recorte e preparação para a análise indicado por Bellour (BELLOUR, 2000, p. 28-67,

² Leni Riefenstahl-Produktion. Gotenstr. 13 - 82343 Pöcking, Alemanha. (www.lr-produktion.de/)

tradução nossa), a ser detalhado de acordo com a delimitação do objeto na filmografia de Riefenstahl, e do estudo de cada um destes casos em particular.

2.2

Apresentação do Referencial Teórico

A fim de se cumprir o percurso analítico proposto pelo método peirceano no trato com os filmes que constituem o objeto de pesquisa, previu-se a necessidade de uma contextualização, ainda que sucinta, do período político alemão e também da cineasta Leni Riefenstahl, de forma a identificar sua evolução como criadora, sua trajetória e seu posicionamento em relação ao advento da 2ª Guerra Mundial. Esta avaliação não só apresenta alguns dos conceitos relativos ao ideal nazista, mas relaciona a figura de Leni Riefenstahl aos eventos de sua época e ainda expõe etapas diferentes de sua vida e de sua participação na relação com os fatos sociais e políticos. Não se pretende para tanto uma descrição biográfica extensa, uma vez que diversos autores já se debruçaram sobre sua biografia.

Uma vez que procurou-se auxílio na historiografia, a fim de trazer à luz esta contextualização da autora Leni Riefenstahl, bem como dos filmes que configuram o objeto de estudo, é importante ressaltar que se tomou por base uma noção de história que inicia sua tradição na escola dos Annales, inaugurada por Lucien Febvre e por Marc Bloch. Ambos viram, em 1929, a possibilidade de considerar o que chamaram de “processos de longa duração” para entender eventos e transformações ocorridas nas sociedades, em oposição a uma mera descrição cronológica dos fatos. Na atualidade, e em nosso trabalho, isto significa um alinhamento com historiadores que privilegiem uma história cultural e métodos multidisciplinares.

Sem a pretensão de se estender pelos domínios próprios das metodologias historiográficas, área que lida em seu bojo com questões inerentes ao fazer historiográfico, conforme nos elucidam José Costa D’Assunção Barros em artigo sobre a evolução da Escola dos Annales, buscaram-se autores que pudessem dar subsídios para entender os filmes no período em que se inserem e, de maneira análoga, os desdobramentos simbólicos que deles pudessem advir.

Há ainda uma série de outras polêmicas que emergem deste fascinante movimento que apresenta como figuras de proa nomes como o de Lucien Febvre,

Marc Bloch e Fernando Braudel. Até que ponto existe uma ruptura entre a Escola dos Annales propriamente dita e a chamada *Nouvelle Histoire* que continua a se afirmar nas últimas décadas do século XX? Os historiadores ligados à *Nouvelle Histoire* são herdeiros dos Annales – tal como propõe Peter Burke em seu livro “*A Escola dos Annales – a Revolução Francesa da Historiografia*” (1989) – ou, tal como propõe François Dosse, há muito mais uma ruptura entre a Escola dos Annales e esta outra corrente, que também tem seu principal quartel general na célebre Revista dos Annales, e que a partir das últimas décadas do século XX tende a desenvolver o que foi por muitos chamado de “uma história em migalhas”? (BARROS, 2010).

Um primeiro conceito identificado cuja necessidade de se explicitar foi percebida refere-se ao termo “fascismo”, e, para balizar-se esta noção, trabalhou-se com a definição elaborada por Robert O. Paxton. Historiador e cientista político estudioso do fascismo e das relações políticas na Europa durante o período da 2ª Grande Guerra, Paxton fala de cinco estágios evolutivos do fascismo e o define nos seguintes termos:

... fascismo tem que ser definido como uma forma de comportamento político marcada por uma preocupação obsessiva com a decadência e a humilhação da comunidade, vista como vítima, e por cultos compensatórios de unidade, de energia e de pureza, nas quais um partido de base popular formado por militantes nacionalistas engajados, operando em cooperação, desconfortável mas eficaz, com as elites tradicionais, repudia as liberdades democráticas e passa a perseguir objetivos de limpeza étnica e expansão externa por meio de uma violência redentora e sem estar submetido a restrições éticas ou legais de qualquer natureza. (PAXTON, 2005, p. 358-359).

Uma das chaves para a discussão em torno desta contextualização dos objetos a serem posteriormente analisados sob os preceitos da semiótica peirceana é a questão sígnica, que serve de ponte entre a observação histórica e a premissa de que o conteúdo conceitual nazista está esteticamente representado nos filmes de Leni Riefenstahl. Não defende-se absolutamente que o fenômeno fascista possa ser identificado apenas por seu aspecto simbólico; ao contrário, buscou-se entender de que maneira a manipulação do aparato simbólico contribuiu para a evolução das ideias fascistas nos cinco estágios propostos por Paxton. (PAXTON, 2005).

Considerando que o simbólico não é uma dimensão residual da política, mas sim que o sentido dos atos políticos é criado através de meios simbólicos, podemos evitar um certo distanciamento entre os dois termos, o que estabeleceria um afastamento entre o mundo “real” e o reino fantasmagórico dos símbolos. Para tanto, podemos lembrar uma passagem escrita na sombra dos preparativos

hitleristas para a guerra, que advertia aos seus contemporâneos que o poder dos ditadores deriva dos “símbolos que eles manipulam, os símbolos dependem por seu turno do inteiro conjunto de associações que ele invoca”, e concluía: “o poder destes símbolos é enorme. Homens possuem pensamentos, mas símbolos possuem homens”. (PARADA, 2004)

Outros autores se mostram fundamentais para o entendimento do universo relacionado à sociedade alemã, seu encaminhamento para a era nazista e o sentimento antissemita a ela relacionado. São eles: Peter Gay, que fala sobre a República de Weimar; Daniel Goldhagen, cuja abordagem inovadora lança luz ao processo cognitivo desta sociedade a partir dos perpetradores do holocausto, comparando com o que Claudia Koonz chama de “fundamentalismo étnico” na Alemanha nazista, e de que maneira esta noção foi difundida na cultura alemã; e Michael Mann, também discorrendo sobre o fenômeno do fascismo. A fim de atender a uma necessidade intrinsecamente relacionada a nosso objeto, a demanda inicial da pesquisa, qual seja a de situar a figura de Leni Riefenstahl historicamente diante da filmografia no séc. XX, imaginou-se ser prioritária a leitura de comentadores de sua obra e de historiadores do cinema alemão no período. Dentre as obras prioritárias pode-se relacionar a publicação de Martin Loiperdinger e David Culbert *Leni Riefenstahl, the SA and the Nazi Party Rally Films, Nuremberg 1933-1934: 'Sieg des Glaubens' and 'Triumph des Willens'*, publicada no *Historical Journal of Film and Television*, em 1988; *Fascinating Fascism*, de 1975, parte da coleção *Under the Sign of Saturn*, de Susan Sontag; *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius*, de Rainer Rother; a biografia *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*, de Steven Bach; o documentário *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*, dirigido em 1994 por Ray Müller, bem como a autobiografia *The Sieve of Time: The Memoirs of Leni Riefenstahl*.

Como parte integrante dos estudos, buscou-se o apoio também da historiografia do cinema para o estudo comparativo e analítico da cultura cinematográfica alemã. Entre os autores essenciais está Siegfried Kracauer, cujo livro *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão* mostra o momento rico do cinema alemão anterior aos filmes estudados, assim como os críticos do cinema expressionista Lotte Eisner e Ian Roberts.

Delineado este contexto em que se inserem os filmes que constituem o objeto da pesquisa, por meio das ferramentas da historiografia, introduziu-se uma

reflexão acerca dos conceitos pertinentes, sobre os quais se apoiam a análise metodologicamente centrada na semiótica peirceana. Algumas considerações acerca das divisões e classificações sîgnicas vêm sendo debatidas na atualidade, como, por exemplo, a sistematização dos momentos lógicos do interpretante, ora se considerando duas tricotomias (ver RANSDELL, 1983, p. 41) ora os esquematizando de maneira abrangente em uma só tricotomia que contemple o interpretante imediato, dinâmico e final com cada classe subdividindo-se em emocional, energético e lógico. As noções de dedução, indução e abdução como modos de inferência em Peirce são discutidas neste momento, bem como os conceitos de semiose, as relações entre objeto imediato e objeto dinâmico, para então prosseguirmos em direção à análise de caso concernente a cada um dos filmes em questão. A respeito da necessidade de contextualização previamente abordada, Umberto Eco, em “*Semiose Ilimitada e Variação: Pragmaticismo versus Pragmatismo*” (*Unlimited Semeiosis and Drift: Pragmaticism vs. “Pragmatism”*), fornece o caminho em suas incursões pelos “*Collected Papers*” da obra peirceana para a noção de consenso em um determinado grupo:

Há uma verdadeira perfeição do conhecimento pelo qual “a realidade é constituída”, e ele deve pertencer a uma Comunidade. Para além de qualquer intenção individual do intérprete, a ideia de Comunidade funciona como um princípio “transcendental”. Este princípio não é transcendental no sentido kantiano, porque ele não vem antes, mas após o processo semiótico; não é a estrutura da mente humana que produz a interpretação, mas a realidade que a semiose constrói. De qualquer maneira, do momento em que a Comunidade é levada a concordar com uma determinada interpretação, existe, se não um objetivo, pelo menos um significado intersubjetivo que adquire um privilégio sobre qualquer outra interpretação produzida sem o acordo da Comunidade. O resultado da investigação universal aponta em direção a um núcleo comum de ideias: “O fato de que diversos pensadores estão de acordo em um resultado comum não deve ser tomado simplesmente como um fato brutal”. (ECO, 1995, tradução nossa)

Buscou-se, primordialmente, referência no método de análise semiótica, conforme utilizado por Lucia Santaella (SANTAELLA, 2005) quando analisa o conteúdo imagético a partir de peças publicitárias e da arte. Dentre as diversas abordagens possíveis, adotou-se a análise semiótica destas imagens por sua atemporalidade e pertinência no trato da condição de signos complexos. Entende-se, portanto, que a semiótica peirceana possui um instrumental que pode auxiliar na análise e na compreensão destas possibilidades de representação.

A fim de que se pudesse situar em que âmbito da semiótica se dá a análise, cientes da abrangência da obra peirceana, fundamentou-se o referencial teórico dentro da gramática especulativa, considerando a divisão triádica da semiótica de Peirce, em que figuram a gramática especulativa, a lógica crítica, ou lógica propriamente dita, e a retórica especulativa, ou metodêutica. Segundo Santaella: “A gramática especulativa... estuda todos os tipos de signos, seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar, além dos tipos de interpretação que eles podem produzir.” (SANTAELLA, 1998, p. 34).

Inicia-se a análise do signo por seu representâmen, verificando seus aspectos qualitativos, singulares e de lei, suas instâncias de primeiridade, secundidade e terceiridade; em relação ao objeto imediato e também na relação com seu anterior objeto dinâmico, seus aspectos icônicos, indiciais e simbólicos. Em relação ao interpretante, considerando suas divisões e momentos lógicos, suas instâncias de rema, dicissigno e argumento. Conforme explicitado por Lucia Santaella em seu livro *A Percepção, uma teoria semiótica* (SANTAELLA, 1998), considera-se o *percepto* como o que emana do objeto e afeta a mente potencial de forma não racional, enquanto, conforme o termo cunhado por Peirce, o *percipuum* seria o *percepto* conforme elaborado por nossa natureza cognitiva e, como tal, se apresenta através de nosso processo perceptivo em suas graduações e nuances.

É importante dizer ainda que o caminho percorrido na pesquisa é decorrente da observação de que se pode verificar o conteúdo explícito e implícito nos filmes de Leni Riefenstahl e seus respectivos significados por meio da análise de sua linguagem e de sua semiose. E, uma vez que compreende-se que filmes são veículos de formação da cultura e, portanto, uma representação do momento a que se destinam, toma-se por premissa que são, em si mesmos, signos complexos.

Tendo um capítulo dedicado a cada filme analisado, nele discute-se como cada momento tem sua representação construída na obra, sempre a partir da análise no campo da semiótica. Nestes capítulos trava-se uma discussão relacionando o conceito proposto pela trama cinematográfica ao de sua representação e ao conceito de signo, cujas bases teóricas podem ser encontradas, principalmente, nos trabalhos de Charles S. Peirce (1977), Humberto Eco (1995, 2000), Santaella e Nöth (2005), Floyd Merrel (2012) e Johanes Ehrat (2005).

Especialmente para uma confluência dos conceitos advindos da semiótica com as questões inerentes ao campo do Design, contribuíram Lucy Niemeyer (2003) e João Queiroz (2004).

Como conclusão da trajetória teórica percorrida, discutiu-se os resultados das análises dos filmes individualmente; buscando pontos tangenciais, dentre os aspectos teóricos, que sirvam à metodologia e à prática do Design. “*Como tenho defendido em outros lugares, não vejo qualquer futuro para a profissão se nos próximos anos não revermos toda a nossa concepção de programas de educação em Design e abirmos um lugar institucional para a teoria do Design*” (BONSIEPE, 1997, p. 26). Concluídas as discussões, apreciaram-se as possibilidades de uma abordagem semiótica para a metodologia de projeto em Design. Visando uma contribuição aos métodos projetuais que levem em consideração os aspectos subjetivos envolvidos na atividade, o contexto para o qual se projeta e que contemplem o potencial sógnico para este mesmo contexto. Intencionou-se, desta maneira, não apenas contribuir para que designers sejam munidos de um conjunto de procedimentos que ampliem as possibilidades de que seus produtos atinjam os propósitos comunicacionais pretendidos, mas que também, com base na semiótica de Peirce, expressem afinidades na sociedade em que transitam.

2.3 Apresentação do Método Semiótico Peirceano

Seguindo o circuito teórico proposto pelas instâncias sógnicas, procede-se à análise das sequências representativas de cada filme, de maneira que, ao iniciar-se a análise do signo por seu representâmen, em sua relação instrumental, ou seja, naquilo que o signo se dá a perceber em seu nível sintático, seja digno de nota tudo o que nos interpele em uma situação de primeiridade. Neste momento, tudo o que emana do signo, sejam enquadramentos, angulações, texturas, variações de luminosidade, densidades, proporcionalidades etc., deve ser registrado como qualissigno, primeiridade nesta instância do representâmen. Prosseguindo para a observação daquilo que já individualiza e confere particularidade à ocorrência do signo, seu aspecto de sinsigno, qual seja, sua forma própria ou singular, deve ser registrado como aspecto de secundidade no âmbito do representâmen. Em seguida,

são registrados como terceiridade, em relação ao representâmen do signo, os seus padrões manifestos, seu atendimento às regras e normas. É posto em evidência seu caráter costumeiro e sedimentado; o que existe de lei, seus aspectos de legissigno.

Uma vez delineadas as possibilidades do representâmen, passou-se ao âmbito do objeto imediato do signo, em sua relação instrumental com seu anterior objeto dinâmico, ou seja, em sua operacionalidade, ou ainda, em sua relação semântica.

Para que se conheça algo é necessário que este algo seja passível de representação. As estratégias pelas quais esse algo se faz representar constituem o seu Objeto, ou seja, a natureza da mediação que o signo estabelece com o Objeto Dinâmico. O Objeto (ou Meio) é o modo como o signo se refere àquilo que ele representa. (NIEMEYER, 2003, p. 36)

Foram observadas as respectivas instâncias de primeiridade, secundidade e terceiridade, agora restritos ao âmbito do objeto. Sendo este objeto um segundo na relação triádica, carrega em seu domínio: aspectos icônicos, como primeiridade do objeto; aspectos indiciais, como secundidade do objeto, e aspectos simbólicos, como terceiridade do objeto imediato. Quando observados os aspectos icônicos, estamos interessados em tudo que se dá por semelhança e analogia na sequência analisada. Sendo a própria imagem um primeiro na instância icônica, esta recebe especial atenção na análise fílmica, por sua vocação para a supressão do objeto em si (simulacro). Verificaram-se ainda, neste âmbito, as possibilidades diagramáticas na secundidade do objeto e, como um terceiro do objeto, seus aspectos metafóricos. Seguidamente, foi destacado o que é indicial no objeto, ou seja, interessou-se pela secundidade do objeto, seu índice.

Dentro da categoria do Índice, pode-se fazer uma distinção entre dois tipos: o índice de identificação, em que é possível pelo signo retrair-se inequivocamente a origem da causa, e a indicação, na qual se evidencia o efeito, mas a origem ou autoria da marca é obscurecida ou inacessível. (NIEMEYER, 2003, p. 37)

Nesta etapa, interessava verificar, não mais as analogias, mas sim o que existe de causalidade em relação ao objeto. Buscaram-se possíveis vestígios que o objeto dinâmico possa ter deixado em registro. Feito isto, adentrou-se a terceiridade da relação com o objeto, seus aspectos simbólicos, ou seja, quando as relações entre objeto dinâmico e objeto imediato se dá por convenções. Pode-se identificar três tipos de signos simbólicos: aqueles em que os códigos icônicos são preponderantes (símbolos icônicos), aqueles em que predominam

os orientações de cunho indicial (símbolos indiciais), e aqueles em que a convenção contida em sua operacionalização se dá preponderantemente de maneira arbitrária (símbolos simbólicos).

Dando continuidade ao desmembramento analítico do signo, agora no âmbito do interpretante, passou-se ao nível pragmático, em sua relação interpretativa. Buscava-se possibilidades interpretativas remáticas, ou seja, a primeiridade do interpretante, onde o que se quer evidenciar são as imprecisões de sentido, as indefinições, tudo aquilo que inicialmente enseja interpretações, porém ainda de maneira prematura. Passando aos modos dícetes (dicissigno) na secundidade do interpretante, evidencia-se o que já se particulariza com interpretação, quando há um reconhecimento da possibilidade interpretativa. Por fim, foram destacadas as possibilidades interpretativas inequívocas, as certezas, as garantias, a precisão e a regra. Nesta etapa, interessou-se pela instância terceira do interpretante, denominada argumento.

Para cada sequência analisada, finalizado o percurso semiótico, procedeu-se à uma discussão mais abrangente do filme frente às descobertas que a análise dos resultados pode trazer.

O caminho metodológico percorrido pela análise dos filmes que constituem o objeto de estudo encontra-se pavimentado pelas vias da categorização peirceana em sua relação triádica. O método está estabelecido em conformidade com os preceitos já fundamentados por análises anteriores propostas por semioticistas, estudiosos do edifício teórico de Peirce, na lida com objetos da comunicação. As razões que levaram à escolha do método peirceano advêm da convicção de que um signo pode cumprir melhor sua trajetória natural – a de representar o algo de que lhe toma o lugar – quando deste se pressupõe um interpretante.

Entretanto, lançando mão do método de análise peirceano para aplicá-lo ao objeto cinematográfico, certamente não foi descartada toda uma tradição de análise fílmica que se apoia na dualidade significante/significado, no estruturalismo e nos aportes semiológicos. De fato, ao buscarmos subsídios para a metodologia relativa à suspensão de trechos do fluxo fílmico, necessária à análise, encontramos no trabalho de Raymond Bellour, ao analisar o filme de Alfred Hitchcock *Os Pássaros* o exemplo de rigor com que tratamos os “momentos

lógicos”, ou seja, as sequências relevantes o suficiente para serem destacadas do fluxo cinematográfico.

Como uma unidade específica do código, elas [as sequências] correspondem exatamente ao que Christian Metz, em sua *Grande Syntagmatique*, chama “cena”, ou seja, um segmento autônomo, caracterizado por uma coincidência cronológica entre “a consecutividade única do significante (implantação na tela) e a consecutividade única do significado (= o tempo da ficção)”. Por outro lado, especificamente como unidade textual, constituem, também, o que eu escolhi chamar, trabalhando em direção a uma descrição de narrativa clássica do filme, um *segmento*, que é um momento na cadeia fílmica que é delimitado ambos por um elusivo mas poderoso senso de unidade ficcional ou dramática e pela mais rigorosa noção de identidade de cenário e personagens da narrativa. (Quando, como mais frequentemente é o caso, as duas pertinências não se sobrepõem completamente, ou seja, quando uma variação significativa na locação ou personagem aparece dentro de um e mesmo segmento, o segmento divide-se em subsegmentos.) (BELLOUR, 2000, p. 69, tradução nossa).

2.4

Modos de inferência na obra peirceana: dedução, indução, abdução

Com o intuito de aprofundamento nas formas de inferência, observou-se que Peirce cunhou o termo “abdução” para se referir à uma verificação pela qual trata-se um significado suposto como uma instância de regra, ou de um código familiar, para, em seguida, inferir a validade do significado a partir desta regra. É este tipo de inferência que origina a hipótese.

Conforme disposto por Robert Burch (BURCH, 2013), pensadores da lógica inicialmente dividiam seus argumentos em duas subclasses: a dos argumentos dedutivos, ou inferências necessárias, e a dos argumentos indutivos, ou inferências prováveis. Por volta de 1865, Pierce sustenta existirem duas classes distintas de inferências prováveis: as indutivas e as abdutivas. Estas Peirce chamou de hipóteses, ou inferências retrodutivas.

Pierce teria chegado a esta conclusão pensando sobre o que aconteceria se fossem intercambiadas as proposições de um silogismo lógico válido. Ainda de acordo com Burch, Pierce tomou o silogismo AAA-1 como representativo da dedução, mas também para relacioná-lo ao problema de se desenvolver conclusões com base em um dado conjunto de amostras. A seguir, dispõe-se

uma tabela de simples esquematização deste tipo de raciocínio. Este silogismo tem a seguinte forma:

<i>Tabela 1 – Demonstração de inferências.</i>			
Raciocínio	Regra	Caso particular	Conclusão
DEDUÇÃO	Todas as personagens neste filme são femininas.	Todas as personagens nesta amostra aleatória são tomadas deste filme.	Então, todas as personagens nesta amostra aleatória particular são femininas.
INDUÇÃO	Todas as personagens nesta amostra particular são femininas.	Todas as personagens desta amostra particular foram tomadas deste filme	Então, todas as personagens neste filme são femininas.
ABDUÇÃO	Todas as personagens neste filme são femininas.	Todas as personagens nesta amostra particular são femininas.	Então, todas as personagens nesta amostra particular foram tomadas deste filme.

Para prosseguir com este raciocínio, substitui-se os exemplos e toma-se **M** como sendo membro de uma população de um determinado tipo, assim como, por exemplo, uma personagem na população total de personagens dentro de um filme em particular. Toma-se **P** como sendo alguma propriedade que um membro desta população pode ter, por exemplo, o fato de “ser feminino”. E, finalmente, toma-se por **S** um membro de uma amostra aleatória tomada desta população. Assim, o silogismo considerado será:

<i>Tabela 2 – Demonstração de inferências.</i>
Todas as personagens neste filme são femininas;
Todas as personagens nesta amostra aleatória são tomadas deste filme;
Então, todas as personagens nesta amostra aleatória particular são femininas.

Neste raciocínio, Pierce considerou a premissa principal como sendo a regra, a secundária como sendo o caso específico, e a conclusão como sendo o resultado

do argumento. O argumento é uma parte da dedução, é uma inferência necessária: um argumento da população à amostra aleatória. A partir do argumento descrito acima (silogismo AAA-1), pode-se definir um novo argumento trocando a conclusão (o resultado) pela premissa primária (a regra). O argumento resultante torna-se: Todos os S's são P's (resultado); todos os S's são M's (caso particular); então, todos os M's são P's (regra). O argumento resultante adquire a forma do silogismo inválido AAA-3. Instanciando-se as variáveis com base no cenário das personagens, pode-se obter o seguinte: Todas as personagens nesta amostra particular são femininas; todas as personagens desta amostra particular foram tomadas deste filme; então, todas as personagens neste filme são femininas. O que temos, neste caso, é um argumento da amostra para a população. Este tipo de argumento é o que Peirce entende como sendo o significado nuclear da indução.

Em outras palavras: para Peirce, a indução é basicamente um argumento da amostra aleatória para a população. A partir do silogismo AAA-1, vamos definir um novo argumento, trocando a conclusão (resultado) pela premissa secundária (o caso particular). O argumento resultante será: todos os M's são P's (regra); todos os S's são P's (resultado); então, todos os P's são M's (caso particular). O argumento resultante adquire a forma do silogismo inválido AAA-2. Instanciando-se as variáveis com base no cenário das personagens, pode-se obter o seguinte: todas as personagens neste filme são femininas; todas as personagens nesta amostra particular são femininas; então, todas as personagens nesta amostra particular foram tomadas deste filme. Esta é uma forma de argumento provável inteiramente diferente, tanto da dedução quanto da indução. Ela adquire ares de conjectura. Este novo tipo de argumento Peirce chamou de “abdução”. A mais importante extensão que Peirce fez a partir destas noções foi integrá-las em uma visão do método científico. Nesta visão, dedução, indução e abdução deixam de ser simplesmente formas de argumentos para se tornarem fases da metodologia científica.

Após esta breve explanação sobre os raciocínios que norteiam as inferências em Peirce, segue-se, no próximo capítulo, com um panorama do contexto compreendido pela pesquisa. Este processo de contextualização constitui etapa *sine qua non* para uma análise com base na semiótica peirceana, posto que visa ampliar o repertório dos códigos por meio dos quais um signo se faz representar.

3

Contextualização sociopolítica e cultural

3.1

Panorama da política e sociedade alemãs

De acordo com os historiadores Brodrigg e Church, a região denominada Germânia, habitada por vários povos germânicos, começou a ser documentada antes de 100 D.C. (BRODRIGG e CHURCH, 1868). Durante o período de migração, as tribos germânicas expandiram seus reinos de sucessão para o Sul, estabelecendo-se em grande parte da Europa. No século X, os territórios alemães formavam a parte central do então conhecido Sacro Império Romano. Durante o século XVI, as regiões do Norte da Alemanha tornaram-se o centro da Reforma Protestante, enquanto a parte ocidental e a região Sul permaneceram dominadas pela Igreja Católica.

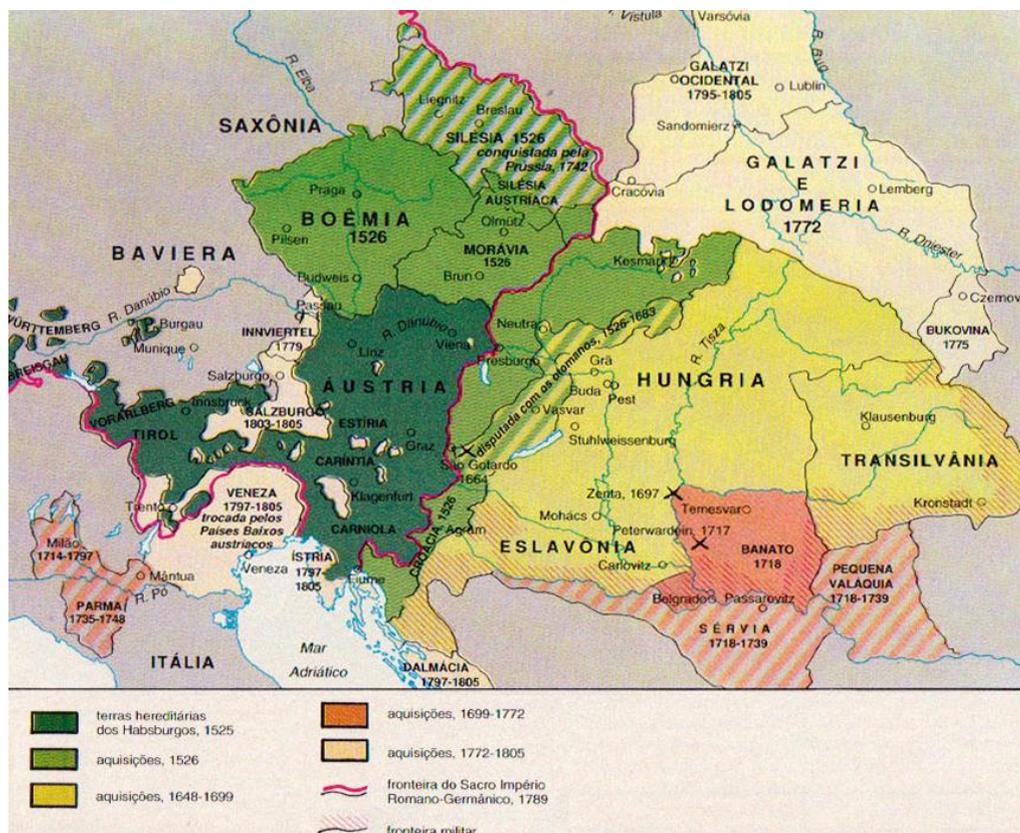


Figura 1 – Mapa do crescimento do império alemão de 1500-1750.

Fonte: SCARRE, 1989, p. 205.

O confronto entre as duas vertentes religiosas, conhecido como a Guerra dos Trinta Anos³, marcou o início da clivagem que caracterizou a sociedade alemã desde então. A ascensão do Pangermanismo dentro da Confederação Germânica, durante a ocupação napoleônica, resultou na unificação da maioria dos Estados alemães, em 1871. Nascia o Império Alemão, fortemente influenciado por sua origem prussiana.



Figura 2 – Mapa da unificação alemã em 1871.

Fonte: Fonte: SCARRE, 1989 p. 248.

Depois da revolução alemã e da subsequente rendição militar na 1ª Guerra Mundial, em 1918, o Império foi substituído pela parlamentar República de Weimar, quando alguns de seus territórios foram divididos por exigência do Tratado de Versalhes. A democracia representativa parlamentar, em substituição à forma de governo imperial, foi nomeada Weimar em homenagem à cidade onde se

³Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) foi uma série de guerras travadas principalmente na Europa Central, envolvendo a maioria dos países da Europa. Foi um dos conflitos mais longos e mais destrutivos na história europeia e uma das mais longas guerras contínuas na história moderna. As origens do conflito e os objetivos dos participantes são complexos, e não há uma causa única que possa ser descrita com precisão como a principal razão para a guerra. Inicialmente, foi travada em grande parte como uma guerra religiosa entre protestantes e católicos no Sacro Império Romano, embora disputas sobre política interna e equilíbrio de poder dentro do Império tenham tido um papel significativo.

realizou sua assembleia constituinte. Seu nome oficial era Império Alemão (*Deutsche Reich*).

A República surgiu a partir da Revolução Alemã em novembro de 1918, logo após a derrota da 1ª Guerra Mundial. Em 1919, uma Assembleia Nacional foi convocada e uma nova Constituição para o Reich alemão foi promulgada em 11 de agosto do mesmo ano.

A Revolução alemã (*Novemberrevolution*), conflito político ao final da 1ª Guerra Mundial, resultou na substituição do governo imperial na Alemanha pela República. O período revolucionário durou de novembro de 1918, até o estabelecimento formal da República de Weimar, em agosto de 1919.

As raízes da revolução remontam ao motim de *Wilhelmshaven* (revolta dos marinheiros) cujo espírito de rebelião se espalhou por todo o país, levando à proclamação da República em 9 de novembro de 1918. Pouco tempo depois o imperador Wilhelm II abdicaria.

Sob este lema “Nenhuma luta entre irmãos!” (“*Kein Bruderkampf!*”), a liderança do partido SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*) tentava proteger a República e evitar uma guerra civil. Adicione-se a este quadro a coleção heterogênea de grupos revolucionários como a liga Espartaquista, liderada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknechts. A liga, contra o parlamentarismo, laureava a revolução russa de outubro, em seu jornal oficial, *A bandeira vermelha* (*Die Rote Fahne*), que defendia a formação da República Soviética Socialista.

Os revolucionários de esquerda, inspirados pelas ideias comunistas, falharam em levar os soviéticos ao poder, uma vez que a liderança do SPD se recusou a cooperar com aqueles que apoiavam os bolcheviques. Além do que, temendo uma guerra civil entre comunistas e conservadores reacionários, o SPD não priva completamente as velhas elites imperiais do poder e procura integrá-los ao novo sistema social democrata. O exército e as milícias nacionalistas (*Freikorps*) reprimiram a revolta Espartaquista pela força. A revolução terminou oficialmente em 11 de agosto de 1919, quando a constituição de Weimar foi aprovada.

A década de 1920, período que se seguiu à constituição da República de Weimar, viu o declínio da democracia liberal e a ascensão do partido nazista e de

seu líder Adolf Hitler. A primeira tentativa de levante nacionalista, frustrada, ocorreu entre a noite de 8 de novembro e o início da tarde de 9 de novembro de 1923. Ficou conhecida como “*Putsch* de Munique” ou “*Putsch* da Cervejaria”. Hitler, o General Erich Ludendorff e outros chefes da *Kampfbund*⁴ (Liga da Batalha) e o Partido Nacional Socialista Alemão da Baviera tentaram sem sucesso tomar o poder em Munique. Hitler iniciou sua marcha em direção ao centro de Munique com 2.000 homens. No confronto que se seguiu com as forças policiais, dezesseis nazistas e três policiais foram mortos. Hitler foi preso dois dias depois, acusado de traição. O fracasso do “*Putsch*” trouxe Hitler pela primeira vez para o centro do debate nacional. Após um julgamento de 24 dias, ele foi preso e, condenado a cinco anos na fortaleza de *Landsberg*. (A sentença de Hitler foi a mais branda dos três tipos de pena de prisão no direito alemão da época). Em 20 de dezembro de 1924, Hitler foi libertado da prisão, tendo cumprido apenas uma sentença de nove meses. O resultado do levante foi o desenvolvimento e a promoção da doutrina nazista contida no livro de Hitler, *Minha Luta (Mein Kampf)*.

Com sua chegada ao poder, em 1933, Hitler implementou um pacote de medidas jurídicas que ficou conhecido como “*Gleichschaltung*”, e que significava que o governo poderia legislar de maneira contrária à Constituição de Weimar. (KOONZ, 2003, p. 88). A República continuou a existir nominalmente até 1945, uma vez que sua Constituição nunca foi formalmente revogada. No entanto, o *Gleichschaltung* tornou a Constituição irrelevante. Assim, 1933 é geralmente visto como o ano do fim da República de Weimar e o início do Terceiro Reich de Hitler.

Em seus 14 anos de existência, a República de Weimar enfrentou inúmeros problemas, entre eles: hiperinflação, extremistas políticos (grupos paramilitares de esquerda e direita) e a hostilidade dos países vencedores da 1ª Guerra Mundial. Estes, por sua vez, tentaram reestruturar o pagamento de reparações da Alemanha em duas ocasiões, através do *Plano Dawes* e do *Plano Young*⁵.

⁴ *Kampfbund*: Liga formada grupos patriotas e pelo Partido Nacional Socialista Alemão da Baviera. A liga foi criada em 30 de setembro de 1923 em Nuremberg, quando Hitler se juntou a outros líderes nacionalistas para celebrar o dia do aniversário da vitória prussiana sobre a França em 1870. O objetivo era consolidar e racionalizar suas agendas e também preparar-se para aproveitar a divisão entre a Baviera e o governo central. O impulso dessa consolidação foi o final do conflito do Ruhr pelo governo central de Berlim que enfureceu os nacionalistas.

⁵ *Plano Dawes* e *Plano Young* foram tentativas de estabelecer reparações, apaziguando a atormentada política internacional após a 1ª Guerra Mundial. O primeiro foi proposto pelo Comitê Dawes, presidido por

A República nasceu derrotada, viveu em tumulto e morreu em desastre, e desde o início havia muitos que viam sua labuta com suprema indiferença ou com aquela alegria malsã pelo sofrimento dos outros, para a qual a Alemanha havia cunhado o termo evocativo de *Shadenfreude*. Mesmo assim, a escolha de Weimar não foi nem quixotesca nem arbitrária; durante certo período a República teve uma chance real. Não importa o que alguns historiadores mordazes tenham dito, se o fim da República estava implícito desde seu início, esse fim não era inevitável. Como Toni Stolper, um sobrevivente e observador perspicaz de Weimar notou, a República estava marcada por criatividade dentro do sofrimento, trabalhos pesados dentro de repetidos desapontamentos, esperança em face de adversários impiedosos e poderosos. Posso acrescentar que foi precisamente este pessimismo fácil, que viu então (e ainda vê) a República condenada desde o início, que ajudou a concretizar as profecias feitas. O fim de Weimar não era inevitável, pois existiam republicanos que levaram a sério o símbolo de Weimar e tentaram, persistente e corajosamente, dar ao seu ideal um contexto real. O ideal de Weimar era ao mesmo tempo antigo e novo. A impressionante mistura de cinismo e confiança, a busca por novidade e por raízes - a solene irreverência - dos anos vinte, eram frutos de guerra, revolução e democracia, mas os elementos que lhe deram corpo vieram de ambos os passados, o distante e o recente, recordado e revivido pela nova geração. (GAY, 1978, p. 14)

O último período da República de Weimar, do ano de 1928 até 1933, foi determinante para conceito de nação alemã que conhecemos hoje. O partido nacionalista de direita com maior peso político, o Partido Popular Nacional Alemão – DNVP (*Deutschnationale Volkspartei*), partilhava responsabilidades dentro do governo, integrando vários gabinetes desde a formação do “*Bürgerblock*”⁶, em 1924. Mas, em 1928, Alfred Hugenberg⁷, enfrenta com sucesso a participação parlamentar do DNVP e o transforma em um “movimento” de extrema direita que desprezava a constituição republicana.

Em outros partidos contagiados pela onda nacionalista – mesmo nos de verve mais moderada, como o Partido Alemão do Centro (*ZENTRUM - Deutsche Zentrumspartei*) – também prevaleceram os setores de direita, promovendo um sistema político autoritário. Este modelo foi francamente apoiado por grandes empresas, que viam no fracasso do Partido Socialdemocrata da Alemanha – SPD

Charles G. Dawes em 1924. O segundo, escrito em 1929 e formalmente adotado em 1930, foi apresentado pela comissão liderada pelo americano Owen D. Young.

⁶ Coalizão de governo na República de Weimar cuja tradução literal seria “Bloco Burguês”.

⁷ Empresário alemão e político de extrema direita, presidente do DNVP que mais tarde viria a ser ministro da economia no primeiro ano de governo de Hitler.

– em frear os sindicatos livres – fortemente influenciados pelos líderes comunistas
– e no avanço das reivindicações dos trabalhadores uma grave ameaça.

O ano de 1928 foi marcado pelo “Conflito de Ruhr”⁸, uma das maiores lutas operárias da época. A mediação do Estado, um dos mais importantes instrumentos que a República possuía para tentar amenizar o conflito social, foi boicotada pelo “*lock-out*”⁹ implementado por industriais no nordeste do país.

A partir deste advento, ocorrido durante a Primavera de 1928, ficou evidente a falta de poder e mesmo de governabilidade do SPD e sua incapacidade de sustentar uma coligação de governo onde todas as facções políticas fossem representadas. Além disso, a crise agrária e o súbito aumento da recessão, em parte agravada pela Grande Depressão em todo o mundo, com a queda da bolsa de valores de Nova Iorque em 29 de outubro de 1929, conhecida como *Black Tuesday* (terça-feira negra), favorecia indiretamente o estabelecimento de um sistema de representação extraparlamentar de que participavam, inclusive, vários ministros da República.

Esta situação desacreditava o sistema político institucional e as possibilidades de formação das maiorias parlamentares necessárias, tanto para o Reich como para cada um dos Estados federados (províncias). Da mesma maneira, dava maior poder aos militares e representantes do setor agrícola. A coligação de sucessivos governos estava perdendo, então, cada vez mais poder e credibilidade, frente a uma direita que se mostra disposta a utilizar símbolos nacionalistas e idealistas como uma maneira de congregar as forças dispersas.

Desde então, um patriotismo estereotipado apresentou-se como saída para o descrédito das instituições republicanas. “*Tendência diretamente relacionada com o crescimento do KPD (Partido Comunista Alemão) e, acima de tudo, do NSDAP (Partido Nacional-Socialista).*” (MOMMSEN, 1981, p. 5)

A disseminação de um ideal de revolução como única solução possível e a idealização do autoritarismo na figura de um *Führer*, que devolveria ao Reich seu

⁸ Ocupação da região do rio Ruhr por franceses e belgas, em função do não pagamento das parcelas da indenização de guerra imposta à Alemanha ao fim da 1ª Guerra Mundial.

⁹ Termo em inglês que denota a recusa por parte do empresariado em fornecer as ferramentas de trabalho necessárias para o andamento de suas atividades com o intuito de enfraquecer a união dos trabalhadores durante uma greve.

prestígio perdido, foi minando a ideia de República como construção política. Uma ideia que nunca foi muito sedimentada no clima da burguesia alemã.

Através de Ernst Röhm, futuro chefe da SA, membro do Partido dos Trabalhadores Alemães desde 1919, Hitler conseguiu importantes contatos nos círculos de oficiais e paramilitares da direita radical. O antigo oficial comandante de Hitler na unidade “educacional” do *Reichswehr*, *Hauptmann* Karl Mayr, providenciou para que o exército pagasse por 3.000 brochuras sobre o Tratado de Versalhes, que o Partido distribuiu em 1920, e comentou, numa carta ao golpista de direita exilado Wolfgang Kapp, em setembro de 1920, que tinha grandes esperanças em Hitler e seu Movimento. E Dietrich Eckart, um dos mentores “intelectuais” de Hitler, também foi valioso no levantamento de verbas e na criação de vínculos com patronos abastados no campo *völkisch*.

Foram as garantias financeiras de Eckart, somadas a uma contribuição de 60.000 marcos de um fundo do *Reichswehr*, obtida por Röhm e Mayr, que permitiram ao Partido comprar seu próprio jornal, o *Völkischer Beobachter*, no início de 1921. Pode-se afirmar com alguma justificativa, portanto, que esses três - Röhm, Eckart e Mayr - foram as parceiras da carreira política de Hitler. (KERSHAW, 1993 p. 47).

A figura de Hitler, com seu extraordinário poder de oratória, foi ganhando cada vez mais seguidores. Em meio ao caos social e político, a imagem centralizadora do líder e a ideia nacionalista (*völkisch*) apareciam como luzes no fim do túnel. Cada vez mais a constituição da política tomava forma como espetáculo de massas.

3.2 **Considerações sobre a ideologia nazista**

Etimologicamente formado da contração abreviada dos termos “nacional” e “socialismo”, o nazismo, se entendido como a ideologia e a prática do partido nazista na Alemanha, constitui uma variedade exclusiva do fascismo que incorpora o antissemitismo e o racismo biológico.

Um dos conceitos-chave para entender o aparecimento do nazismo como fenômeno não apenas político, mas sociopolítico, delinea-se na ideia de *völkisch*, cuja tradução poderia ser “nacionalismo”. Da mesma maneira que “fascismo”, *völkisch* é um termo complexo, uma definição restrita poderia designar apenas os grupos que consideram os seres humanos pré-formados essencialmente pelo sangue, ou seja, por características hereditárias. Mais abrangente, o historiador George Mosse reflete sobre estas ideias estarem presentes anos antes do nazismo;

em textos escolares que, segundo ele, transmitiriam uma visão romântica de um passado germânico “puro”, uma orientação naturalista da juventude alemã e em romances em que um herói *völkisch* idealmente implacável, como *Der Wehrwolf* de Hermann Löns, de 1910 (MOSSE, 1964, p. 115).

A palavra básica aqui é *volk*, que é traduzido às vezes como povo. *Volk*, significaria, então, todo o corpo das pessoas sem qualquer distinção de classe ou casta. Mas a palavra alemã sugere também conotações étnicas que se relacionam ao apelo nacionalista. O termo poderia, então, ser assimilado como “etno-nacionalista”, “racial-nacionalista”, “etno-racialista” ou similar, aproximando-se do real significado e o uso da palavra na língua alemã.

Após a derrota em 1918, com a queda da monarquia e da aristocracia e enfraquecimento das classes superiores, o conceito de *volk* (povo) entrou em destaque como coeficiente de unificação do povo alemão. Daí o grande número de sociedades *völkisch* que surgiram após a 1ª Guerra, como a sociedade Thule, *Tatkreis* e *Ariosophical Germanenorden* e, conseqüentemente, também este conceito de unificação nacional-socialista pode ser expresso pela palavra *volksgemeinschaft* (comunidade), ou, “do povo”. Este termo é usado em contraposição ao conceito socialista de povo como divisão de classe social.

Este conceito nacionalista está intimamente relacionado a um aspecto racial purista, próprio de uma suposta articulação entre o homem originariamente germânico e seus traços folclóricos ligados ao belo, ao puro e ao saudável. Aliado a este conceito de *völkisch* encontra-se uma violenta cultura paramilitar anticomunista (*Freikorps*) que lutou contra as revoltas comunistas no pós-1ª Guerra. Anton Drexler foi o primeiro a articular a ideologia, mais tarde desenvolvida por Adolf Hitler como um meio para congregar os trabalhadores alemães contra a ameaça comunista e ganhá-los para uma disposição ao “movimento *völkisch*” (*Völkische Bewegung*). Inicialmente este movimento concentra seus esforços em um discurso contra a burguesia, de retórica anticapitalista; entretanto, estes aspectos foram mais tarde minimizados e quando, na década de 1930, o movimento ganhou o apoio dos proprietários industriais, seu foco foi deslocado para temas antissemitas e antimarxistas.

Todos têm certeza de que sabem o que o fascismo é. Na mais explicitamente visual de todas as formas políticas, o fascismo se nos apresenta por vívidas

imagens primárias: um demagogo chauvinista discursando bombasticamente para uma multidão em êxtase; fileiras disciplinadas de jovens desfilando em paradas; militantes vestindo camisas de determinada cor, espancando membros de alguma minoria demonizada; invasões-surpresa ao nascer do sol, soldados de implacável forma física marchando por uma cidade capturada.

Se examinadas mais de perto, entretanto, algumas dessas imagens familiares podem induzir a erros irrefletidos. A imagem do ditador Todo-Poderoso personaliza o fascismo, criando a falsa impressão de que podemos compreendê-lo em sua totalidade examinando o líder, isoladamente: essa imagem, cujo poder perdura até hoje, representa o derradeiro triunfo dos propagandistas do fascismo. Ela fornece um alibi às nações que aprovaram ou toleraram os líderes fascistas, desviando a atenção das pessoas, dos grupos e das instituições que lhes prestaram auxílio. Necessitamos de um modelo mais sutil do fascismo, que examine as interações entre o líder e a Nação, entre o Partido e a sociedade civil. (PAXTON, 2005, p. 23)

O nazismo, conforme disseminado na sociedade da época, defendia a supremacia de uma raça superior ariana sobre todas as outras raças. Vislumbrava o progresso da humanidade como dependente desta superioridade ariana e acreditava, ainda, que somente poderia manter sua posição dominante mantendo sua pureza e desenvolvendo o instinto de autopreservação.

Por mais absurdas que estas ideias pareçam aos olhos da sociedade brasileira contemporânea, é notável lembrar que por mais de 300 anos a escravatura foi praticada no Brasil, somente sendo extinta em 13 de maio de 1888. Historicamente, pouco tempo separa a sociedade brasileira contemporânea das práticas escravagistas, tendo o preconceito direcionado aos negros permanecido ainda por muitos anos em na sociedade, quiçá até os dias de hoje.

1854

CRIOULO FUGIDO.

RS. 50000

DE ALVIÇARAS



Anda fugido, desde o dia 18 de Outubro de 1854, o escravo crioulo de nome

FORTUNATO,

de 20 e tantos annos de idade, com falta de dentes na frente, com pouca ou nenhuma barba, baixo, reforçado, e picado de bexigas que teve ha poucos annos, é muito pachola, mal encarado, falla apressado e com a bocca cheia olhando para o chão; costuma ás vezes andar calçado intitulado-se forro, e dizendo chamar-se Fortunato Lopes da Silva. Sabe cozinhar, trabalhar de encadernador, e entende de plantações da roça, donde é natural. Quem o prender, entregar á prisão, e avisar na côrte ao seu senhor Eduardo Laemmert, rua da Quitanda n.º 77, receberá 50U000 de gratificação.

Rio de Janeiro. — Typ. Universal de LAEMMERT, Rua dos Invalidos, 61 B.

E. J.

*Figura 3 – Anúncio buscando negro fugido.
Fonte: Biblioteca Nacional (iconv107).*

Da maneira como essa ideia nacional socialista foi construída na Alemanha, judeus representavam prioritariamente uma ameaça à raça ariana. Eram vistos como concorrentes ligados a movimentos protecionistas e ideologias tais como capitalismo, democracia, industrialização, liberalismo, marxismo, política parlamentar e sindicalismo. Para manter a pureza e a força da raça ariana, o nazismo intenta impor uma segregação excludente e mesmo exterminar tudo o

que, mediante sua visão de mundo, se classificasse em grupos “associais” ou “degenerados”, incluindo judeus, homossexuais, ciganos, negros, deficientes físicos e mentais e opositores políticos.

Este estudo do Holocausto e seus promotores atribui primordial importância a suas crenças. Inverte a máxima de que a consciência determina o ser. Sua conclusão de que a cultura política eliminacionista antisemita alemã, cuja gênese deve ser, e é, explicável historicamente, foi a principal motivação da liderança nazista e de cidadãos alemães comuns na perseguição e extermínio de Judeus, e, portanto, a principal causa do Holocausto, pode ser, ao mesmo tempo, difícil de acreditar para muitos e senso comum para outros. A evidência de que tantas pessoas comuns mantiveram palpavelmente no centro da sua visão de mundo crenças absurdas sobre judeus, como aquelas que Hitler articulou em *Mein Kampf*, é esmagadora. E a evidência está disponível há anos, de fato disponível para qualquer observador na Alemanha, durante a década de 1930. Mas porque tais crenças parecem-nos tão ridículas, realmente dignas do delírio de loucos, a verdade de que eram propriedade comum do povo alemão tem sido, e provavelmente continuará a ser, difícil de aceitar pelos muitos que partilham de nossa visão do que é senso comum no mundo, ou por quem achar as implicações desta verdade muito inquietantes. (GOLDHAGEN, 1996, p. 455, tradução nossa)

O nazismo foi propagandeado como um sistema econômico de apoio a uma economia estratificada em classes baseadas no mérito e no talento, rejeitando o igualitarismo, mantendo a propriedade privada e a liberdade contratual e fomentando uma solidariedade nacional que transcendesse a distinção de classe. Os nazistas promoviam a criação de uma comunidade de interesse comum entre dirigentes e empregados, onde um líder seria selecionado para agir em coordenação com um conselho, embora os membros deste conselho tivessem que obedecer ao *Führerprinzip* (as determinações do líder). A economia estava assim subordinada aos objetivos da liderança política do Estado.

O nazismo foi apresentado oficialmente por Hitler e outros defensores como uma política atípica, nem de esquerda nem de direita, mas uma ideologia politicamente sincrética. Hitler, no *Mein Kampf*, atacou diretamente a política de esquerda e de direita na Alemanha:

“Se, hoje, principalmente, os nossos políticos esquerdistas apontam a falta de armas como causa obrigatória de sua política exterior fraca, condescendente, na verdade são, porém, traidora, se lhes pode responder uma coisa: Não! ... Essa acusação também se ajusta exatamente aos políticos da direita. Graças à sua covardia foi possível, em 1918, à corja dos judeus, que se tinha apossado do poder, roubar as armas à nação.” (Hitler, 1934, p. 327)

Após a 1ª Guerra Mundial, uma grande parcela de extrema direita da população foi tomada por sentimentos antimarxistas, antiliberais e antisemitas e de um nacionalismo que via como vexatória a assinatura do armistício de 1918 pelo governo de Weimar, o que mais tarde levaria à assinatura do Tratado de Versalhes. Durante este período diversos grupos paramilitares (*Freikorps*) promoviam a violência política. Tais grupos advogavam inicialmente uma volta à monarquia; entretanto, suas gerações mais novas já começavam a se identificar com os ideais do *völkisch* nacionalista e a se afastar do desejo monarquista (PEUKERT, 1993, p. 74). A oposição à República de Weimar permanece e se intensifica o desejo de reviver a Alemanha de 1914 pré-1ª Guerra, bastante associado a uma unidade nacional (*Volksgemeinschaft*).

Michael Mann informa sobre duas vertentes principais dentro do partido nazista. De acordo com Mann (MANN, 2004, p. 183, tradução nossa), Hermann Göring, Reinhard Heydrich e Heinrich Himmler, o chefe da temida SS¹⁰, figuram como pertencentes a uma ala conservadora do partido, enquanto Otto Strasser e Joseph Goebbels estariam entre os membros mais radicais. Enquanto Göring influencia Hitler no sentido de uma conciliação com industriais e capitalistas, Goebbels entende que a “questão judaica” está no cerne do capitalismo, apontando para a necessidade de serem enfatizados o caráter nacionalista e proletário do partido. Otto Strasser, mais tarde deixaria o partido nazista na crença de que Hitler havia traído as metas socialistas do partido por haver endossado o capitalismo.

Sociólogos políticos podem se surpreender ao descobrir que pesquisadores históricos (apud HAGTVET, 1980, p. 68) abandonaram a tese de “sociedade de

¹⁰ Abreviada pelas letras SS, grafadas em alfabeto rúnico, a *Schutzstaffel* (tropa de proteção ou de guarda), era a organização paramilitar mais fortemente ligada ao partido nazista e a Adolf Hitler. Seu lema era “*Meine Ehre heißt Treue*” (minha honra chama-se lealdade). Inicialmente uma pequena unidade paramilitar, posteriormente agregou um contingente de quase um milhão de homens e exerceu uma forte influência política no Terceiro Reich. Formada ao final de 1920 como uma unidade de guarda permanente, pequena, conhecida como o “*Saal-Schutz*” (proteção de salão) composta por voluntários do NSDAP para fornecer segurança às reuniões do partido nazista em Munique. Mais tarde, em 1925, Heinrich Himmler juntou-se à unidade, que foi reformada e rebatizada de “*Schutz-Staffel*”. Sob a liderança de Himmler (1929-45), cresceu de uma pequena formação paramilitar até uma das maiores e mais poderosas organizações no terceiro Reich. A partir de 1939, a SS chegou a contar com um exército próprio, a *Waffen SS* (“SS Armada”), independente do Exército alemão, o *Wehrmacht*. A SS também absorveu a polícia secreta nazista, a Gestapo, a *Reichssicherheitshauptamt*, o órgão que controlava as polícias, o *Sicherheitsdienst* (SD), o serviço de inteligência e o *Einsatzgruppen*, grupos especificamente criados com a finalidade de exterminar etnias minoritárias. A partir de 1939, a SS passaria a comandar campos de concentração nos países ocupados e, a partir de 1941, todos os campos de concentração. A SS sob o comando de Heinrich Himmler, foi responsável por muitos dos crimes contra a humanidade perpetrados pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

massa” na ascensão do fascismo e têm demonstrado que a base social do partido nazista na Alemanha não foi composta por indivíduos atomizados em busca de uma figura paterna substitutiva. Em vez disso, nazistas capturaram e mobilizaram uma sociedade civil “forte, mas maldosa”, composta principalmente de associações da comunidade de classe média, protestante e de cidade pequena (MANN, 2004, p. 188, tradução nossa).

O líder da SA¹¹ (organização paramilitar do partido), Ernst Röhm, proporcionou o apoio a uma “segunda revolução” (a “primeira revolução” sendo a tomada dos nazistas do poder) que iria entrincheirar o programa socialista oficial do partido. Exigiu a substituição do exército alemão apolítico por um exército nazista. Dos milhões de membros da SA, muitos foram cooptados pelo programa socialista oficial do partido. O próprio Hitler tomou uma posição conservadora, na medida em que permitiu que empresas privadas capitalistas existissem, desde que obedecidas as metas do Estado nazista.

O “Röhm-Putsch” (em uma referência à morte de Ernst Röhm), ou “noite das facas longas”, ou ainda, “Operação Colibri”, foi um expurgo promovido por Hitler entre 30 de junho e 2 de julho de 1934, quando o regime nazista realizou uma série de assassinatos políticos. As principais figuras da facção de esquerda strasserista do partido nazista, junto com sua figura de proa, Gregor Strasser, foram assassinadas, por serem eminentemente contra seus membros mais conservadores.

Adolf Hitler se voltou principalmente contra a SA e seu líder, Ernst Röhm, por ver na independência da SA, e em sua propensão para a violência urbana, uma



Figura 4 - Adolf Hitler e Ernst Röhm, em Agosto de 1933. Fonte: Bundesarchiv, Bild 146-1982-159-21A

¹¹ A *Sturmabteilung* (SA) (destacamento de tempestade ou divisão de assalto) funcionava como a ala paramilitar original do partido nazista. Desempenhou um papel fundamental na ascensão de Adolf Hitler ao poder. Suas principais atribuições estavam em fornecer proteção aos comícios e assembleias nazistas e perturbar as reuniões das partes opostas, lutando contra as unidades paramilitares das partes opostas (especialmente o *Rotfrontkämpferbund*). O SA foi o primeiro grupo paramilitar nazista a outorgar títulos pseudo-militares para seus membros. Os homens da SA eram muitas vezes chamados “camisas-marrons” por conta da cor de seus uniformes. A SA foi incorporada e efetivamente substituída pelas SS após o assassinato de seu líder Ernest Röhm na “noite das facas longas” embora não tenha sido formalmente dissolvida até ser banida após a capitulação final ao final da 2ª Guerra.

ameaça direta ao seu recém conquistado poder político. Hitler também queria se conciliar com líderes do exército “oficial” alemão (*Reichswehr*), que temia e desprezava a SA — era uma ambição particular de Röhm absorver o *Reichswehr* no contingente da SA sob sua liderança. Foi desconfortável para Hitler o apoio aberto de Röhm a uma “segunda revolução” com pretensões a uma redistribuição de riquezas (na opinião de Röhm, a eleição de Hitler havia realizado a revolução “nacionalista”, mas restava por fazer o motivo “socialista” do nacional socialismo). Hitler usou o expurgo para atacar ou eliminar críticos do seu novo regime, especialmente aqueles leais ao vice-chanceler Franz von Papen.

Pelo menos 85 pessoas morreram e mais de mil opositores foram presos. A maioria das mortes foi perpetrada pela SS (*Schutzstaffel*) e pela Gestapo (*Geheime Staatspolizei*), a força policial do regime. O expurgo reforçou e consolidou o apoio do *Reichswehr* a Hitler e forneceu uma base legal ao regime, uma vez que os tribunais alemães rapidamente abandonaram séculos de proibição legal contra assassinatos extrajudiciais para demonstrar sua lealdade ao regime.

As origens ideológicas do nazismo derivam do romantismo e do idealismo do século XIX e de uma interpretação eugênica de conceitos de “reprodução superior” que podem ser encontrados na obra de Friedrich Nietzsche (1844/1900) — no sentido do *Übermensch* (“super-homem”). Tais ideias, eram defendidas pelo *Ariosophical Germanenorden* (“ordem ariana dos alemães”) e pela sociedade Thule, e em muito influenciaram Adolf Hitler em sua visão de mundo.

Philip Wayne Powell (1913/1987) , o historiador americano, escreveu:

... nos séculos XV e XVI, um poderoso surto de patriotismo alemão foi estimulado pelo desprezo que os italianos sentiam pela inferioridade cultural e barbárie alemãs, o que levou a uma reação dos humanistas alemães no sentido de elogiar as qualidades alemãs (POWELL, 1971, p. 48, tradução nossa).

M.W. Fodor (1890/1977), jornalista e editor-chefe do *Die Neue Zeitung*, escreveu no *The Nation* em 1936:

Nenhum povo sofreu tanto com um complexo de inferioridade quanto o alemão. O nacional-socialismo foi uma espécie de método Coué¹² para converter o

¹² Técnica de relaxamento e autossugestão visando determinada reação do paciente, elaborada pelo farmacêutico francês Émile Coué. (França, 1857/1926).

complexo de inferioridade, pelo menos temporariamente, em um sentimento de superioridade.

Entre as mais significativas influências ideológicas sobre os nazistas estiveram as ideias do nacionalista alemão Johann Gottlieb Fichte (1762/1814), cujas obras foram lidas por Hitler, Dietrich Eckart e Arnold Fanck. Em *Discursos a La Nación Alemana*, escritos em 1808 em meio à ocupação de Berlim por Napoleão, Fichte pediu uma revolução nacional alemã contra os ocupantes, insuflando seus seguidores à batalha contra os franceses e insistindo na necessidade de ação por parte da nação alemã para a autolibertação.

O nacionalismo de Fichte, populista, contrário às elites tradicionais, falava sobre a necessidade de uma “guerra popular” (*Volkskrieg*) e apresentava conceitos similares àqueles adotados pelos nazistas. Fichte promovia o caráter excepcional do povo alemão e salientava a necessidade de purificação da nação. Esta pureza incluía uma “limpeza” da língua alemã de palavras francesas, uma política com a qual os nazistas se comprometeram ao chegarem ao poder. Fichte era declaradamente antissemita. Acusava os judeus de serem um “estado dentro do estado”, e portanto, vistos como uma ameaça à unidade nacional alemã. Hitler concordava com esta visão. Fichte promoveu duas opções para resolver a questão judaica: a criação de um Estado judeu na Palestina e o incentivo à migração do povo judeu para fora da Europa, e uma segunda opção, a violência contra os judeus, tendo por objetivo “*cortar todas as suas cabeças em uma noite e certificar-se de que sobre os novos ombros não permaneça uma única ideia judaica*” (FICHTE, 1988, tradução nossa).

A noção de supremacia branca e de superioridade racial ariana ganhou força no século XIX. A ideia de que brancos eram membros de uma “raça-mestra ariana” superior à todas as outras raças, e particularmente superior à raça semita, estava associada à “esterilidade cultural”. Joseph Arthur de Gobineau (1818/1882), teórico racial francês e aristocrata, culpou a degeneração racial causada pela miscigenação pela queda do antigo regime na França, que, segundo argumentava, haveria destruído a pureza da raça ariana. As teorias de Gobineau, ou goblinismo, atraíram muitos seguidores na Alemanha, que enfatizavam a existência de uma polaridade irreconciliável entre as culturas judaica e ariana.

Curiosamente, na segunda metade do século XIX, Gobineau veio para o Brasil por ordem do Imperador Napoleão III, na qualidade de diplomata francês. Desde que chegou ao país, nunca escondeu a sua falta de simpatia pela terra e por sua gente, devido ao clima “infernai” e à “grande quantidade de mistura racial” entre os negros, brancos e índios. Tal singularidade racial não foi vista favoravelmente porque, para ele, a miscigenação geraria degeneração.

Salvo o Imperador (D. Pedro II), não há ninguém neste deserto povoado de malandros. [...] os brasileiros não passam de mulatos da mais baixa categoria: uma população todo mulata, com sangue viciado, espírito viciado e feia de meter medo. [...] Nenhum brasileiro é de sangue puro; as combinações dos casamentos entre brancos, indígenas e negros multiplicaram-se a tal ponto que os matizes da carnção são inúmeros, e tudo isso produziu, nas classes mais baixas e nas altas, uma degenerescência do mais triste aspecto. As melhores famílias têm cruzamentos com negros e índios. Estes produzem criaturas particularmente repugnantes (GOBINEU apud RAEDERS, 1988, p. 89 e 90).

Mesmo detestando o Brasil, Gobineau fez amizade com Pedro II, com o qual manteve correspondência depois que deixou o Brasil. Na interpretação de Gobineau, a raça determinava a ação e a qualidade das ações dos indivíduos. O seu livro mais famoso, *Essai Sur L'inégalité des Races Humaines* (1855, 2ªed. 1884), é um dos primeiros trabalhos sobre eugenia e racismo científico.

Houston Stewart Chamberlain (1855/1927), inglês, foi defensor da teoria racial que também forneceu suporte para noções de supremacia germânica e antisemitismo na Alemanha. O trabalho de Chamberlain, *Fundamentos do Século XIX* (1899), elogiava os povos germânicos por sua criatividade e idealismo ao afirmar que o espírito germânico foi ameaçado pelo espírito “judeu” do egoísmo e do materialismo. Chamberlain usou sua tese para promover o conservadorismo monárquico, denunciando a um tempo a democracia, o liberalismo e o socialismo. O livro tornou-se popular, especialmente na Alemanha. Chamberlain salientou a necessidade de uma nação preservar sua pureza racial, a fim de evitar a degeneração. Argumentou que a mistura racial com judeus nunca deveria ser permitida. Em 1923, Chamberlain conheceu Hitler, a quem admirava como um líder do renascimento e do espírito livre.

Posições a respeito da política racial nazista desenvolveram-se igualmente a partir das visões de importantes biólogos do século XIX, incluindo o francês Jean-Baptiste de Lamarck (1744/1829), fundador da genética, e o botânico alemão

Gregor Mendel (1822/1884). Teoria evolutiva relacionada ao darwinismo, o lamarquismo foi uma importante influência sobre o nazismo, em especial a variante desenvolvida por Ernst Haeckel (1834/1919) utilizada pelos nazistas. Muitos lamarquianos acreditavam que raças “inferiores” teriam sido expostas a condições debilitantes por um período demasiadamente longo para qualquer “melhoria significativa” em sua condição futura. Haeckel utilizou a teoria lamarquiana para descrever a existência de lutas inter-raciais e estabelecer uma hierarquia da evolução, que variava do totalmente humano ao sub-humano.

A teoria mendeliana de herança genética declarava que atributos e características eram passados de uma geração a outra. Os defensores da eugenia usaram a teoria mendeliana para demonstrar a transferência de doenças biológicas e deficiências de pais para filhos, incluindo a deficiência mental; outros também utilizaram a teoria mendeliana para demonstrar a herança de traços sociais, alegando uma natureza racial de certas características gerais, como criatividade ou comportamento criminoso.

A partir de 1870, o nacionalismo alemão (*völkisch*) começa a delinear temas antissemitas e racistas sendo adotado pelos movimentos políticos de direita. Este nacionalismo se opunha a um suposto materialismo, um individualismo secularizado e a uma sociedade industrial urbana, enquanto defendia a sociedade “superior” étnica alemã, a cultura e o modo de vida “*volk*”, com base no “sangue” alemão. Também denunciava estrangeiros, ideias estrangeiras e declarou que judeus, minorias nacionais, Testemunhas de Jeová e maçons seriam “traidores da nação” e indignos de inclusão no *Volk* alemão. O *völkisch* via o mundo em termos de direito natural e romantismo. Pregava sociedades orgânicas, exaltava as virtudes da vida rural, denunciava a destruição do ambiente natural e condenava a negligência da tradição, a decadência moral e as culturas “cosmopolitas” como a de judeus e ciganos *Romani*.

Figuras históricas proeminentes do *völkisch* incluíam o editor Eugen Diederichs (1867/1930), Paul de Lagarde (1827/1891), teólogo orientalista, e Julius Langbehn (1851/1907), filósofo e historiador da arte. Um antissemitismo radical foi promovido por estas figuras. Lagarde apontou para a necessidade do extermínio dos judeus e os desdenhou como vírus:

... Qualquer corpo alienígena dentro um organismo vivo cria mal-estar, doença, apodrecendo até às feridas e morte. Mesmo que o corpo alienígena fosse uma joia, teria o mesmo efeito que um pedaço de madeira putrefata. Os judeus, como os judeus são alienígenas em todos os Estados europeus, como alienígenas são nada além de portadores de putrefação... (LAGARDE apud CARSTEN, 1982, p.26, tradução nossa)

Langbehn proclamava uma guerra com a aniquilação dos judeus e genocídio. As ideias de Langbehn foram publicadas pelos nazistas e panfletadas aos soldados na frente durante a 2ª Guerra Mundial.

No entanto durante a era da Alemanha Imperial, o *völkisch* era ainda ofuscado pelo patriotismo prussiano e pela tradição federalista dos diversos Estados dentro do Império alemão. O advento da 1ª Guerra Mundial, incluindo o fim da monarquia prussiana na Alemanha, precipitou uma onda de nacionalismo revolucionário. Os nazistas apoiariam e se utilizariam de tais políticas do *völkisch* revolucionário.

Afirmando que sua ideologia havia sido influenciada pela liderança e política do Chanceler alemão Otto von Bismarck (1815/1898), o fundador do Império alemão, nazistas se declaravam dedicados a continuar o processo de criação do Estado-nação alemão unificado que Bismarck havia começado e desejava alcançar. Afirmavam que Bismarck foi incapaz de completar a reunificação nacional por causa de infiltração judaica no Parlamento alemão, e que sua abolição do Parlamento terminou sendo um obstáculo à unificação. Ao mesmo tempo que Hitler apoiava-se na criação de Bismarck de um Império Alemão, foi um crítico moderado das políticas domésticas de Bismarck. Sobre a questão do apoio de Bismarck a uma *Kleindeutschland* (“Alemanha menor”, que excluía a Áustria) versus o pangermanismo *Großdeutschland* (grande Alemanha) dos nazistas, Hitler alegou que a realização de Bismarck de *Kleindeutschland* era a “maior conquista” que Bismarck poderia ter alcançado “dentro dos limites possíveis da época”. Em *Mein Kampf*, Hitler se apresentou como um “segundo Bismarck”.

Comecei a considerar, pela primeira vez, que tentativa deveria ser feita para dominar aquela pestilência mundial. Estudei os movimentos, as lutas e os sucessos da legislação especial de Bismarck. Gradualmente o meu estudo me forneceu princípios graníticos para as minhas próprias convicções - tanto que desde então nunca pensei em mudar minhas opiniões pessoais sobre o caso. Fiz também um profundo estudo das ligações do marxismo com o judaísmo. (Hitler, 1934, p. 327)

Durante a 1ª Guerra Mundial, o sociólogo Johann Plenge (1874/1963) pregava a ascensão de um “socialismo nacional” na Alemanha e do que ele denominou de “ideias de 1914” que eram uma declaração de guerra contra as “ideias de 1789” da Revolução Francesa. Segundo a Plenge, as “ideias de 1789” que incluía os direitos do homem, a democracia, o individualismo e o liberalismo estavam sendo rejeitados a favor das “ideias de 1914” que incluíam “valores alemães” de direito, disciplina, lei e ordem. Plenge defendia que a solidariedade étnica (*volks-gemeinschaft*) substituiria a divisão de classes e que “camaradas raciais” se uniriam para criar uma sociedade socialista na luta da Alemanha “proletária” contra a Grã-Bretanha “capitalista”. Ele acreditava que o “espírito de 1914” manifestou-se no conceito de uma “Liga das pessoas do nacional-socialismo”. O nacional-socialismo rejeitava a ideia de “liberdade sem limites” e idealizava a economia servindo a toda Alemanha sob a liderança do Estado nacional-socialista. Se opondo ao capitalismo por entender que sua dinâmica era contrária aos interesses nacionais da Alemanha, acreditava no esforço por uma maior eficiência na economia. Plenge acreditava ainda na autoridade de uma elite cuja tomada de decisões desenvolveria o socialismo nacional através de um Estado tecnocrata e hierárquico.

Os argumentos de Plenge naquele momento foram reconhecidos por um grupo diversificado de pessoas como sendo um ponto importante em favor da justiça social, promovida dentro de um Estado forte. Dentre os apoiadores destes argumentos estavam socialdemocratas de direita como Paul Lench, Heinrich Cunow e Konrad Haenisch, (Grupo Lensch-Cunow-Haenisch)¹³; revolucionários conservadores, incluindo Arthur Moeller van denBruck e Max Hildebert Boehm; e nazistas, incluindo Ernst Kriek, Gottfried Feder e Eduard Stadtler. Pode-se dizer que as ideias de Plenge ajudariam a formar a base do nazismo.

¹³ Grupo Lensch-Cunow-Haenisch, pretendia chegar a um acordo com a maioria do partido defendendo a guerra, em 1914, com base na teoria marxista. – Paul Lensch, político do SPD, jornalista de guerra, editor, autor de vários livros e professor de economia na Universidade de Berlin a partir de 1919. – Konrad Haenisch, político do Partido Socialdemocrata alemão e parte da “esquerda radical marxista” da política alemã. – Heinrich Cunow, político do Partido Socialdemocrata alemão e teórico marxista. Foi editor do jornal Socialdemocrata “*Die Neue Zeit*” de 1917 a 1923.

Muito embora tenha se afastado do nazismo após 1933 e vindo, mais tarde, a ser condenado pelos nazistas por criticar Hitler, o filósofo e historiador alemão Oswald Spengler (1880/1936) foi outra grande influência sobre o nazismo. Spengler, em seu livro *O Declínio do Ocidente* (1918), escrito durante os meses finais da 1ª Guerra Mundial, alegava que a decadência da civilização Europeia moderna seria causada pela individuação e cosmopolitismo. A principal tese de Spengler em *O Declínio do Ocidente*, era a de que as leis do desenvolvimento histórico das culturas envolvem um ciclo de nascimento, maturidade, envelhecimento e morte, quando este desenvolvimento atinge, então, sua forma final. Ao concluir este ciclo, uma cultura perderá sua capacidade criativa e sucumbirá à decadência, até o surgimento de outros “bárbaros” e a criação de uma nova época. Spengler considerou o mundo ocidental como tendo sucumbido à decadência do intelecto, do dinheiro, da vida urbana cosmopolita, da falta de religiosidade. Com o ponto cíclico da civilização vieram a atomização, a individualização e o fim da fertilidade biológica, bem como da fertilidade espiritual. Spengler acreditava que a “jovem nação alemã”, com um poder imperial, herdaria o legado da Roma antiga o que levaria a uma restauração do valor do “sangue” e do instinto, enquanto os ideais do racionalismo seriam desmascarados como sendo absurdos.

Em *Prussianismo e Socialismo (Preussentum und Sozialismus)*, de 1919, Spengler descreveu o socialismo fora da perspectiva do conflito de classes e disse que “*O socialismo significa que a vida é controlada não a oposição entre ricos e pobres, mas a classificação que agracia conquista e talento. Essa é a nossa liberdade, a liberdade do despotismo econômico do indivíduo.*” (SPENGLER, 1919). Apoiado em ideias anticapitalistas, defendidas por Plenge, que defendiam um socialismo nacional livre do marxismo que ligaria o indivíduo ao Estado através da organização corporativa, Spengler afirmava que as características socialistas prussianas existiam em toda a Alemanha. Tais características incluíam ideais de criatividade, disciplina, preocupação com o bem maior, produtividade e auto sacrifício. A definição de Spengler de socialismo não defendia a mudança das relações de propriedade.

Spengler atacava o marxismo por inflamar o proletariado no sentido de “expropriar o expropriador”, o capitalista, para em seguida os incentivar a viver

uma vida de lazer às custas dessa expropriação. Ele afirmou que “*o marxismo é o capitalismo da classe trabalhadora*” e não verdadeiro socialismo. O verdadeiro socialismo, de acordo com Spengler, seria uma forma de corporativismo:

... órgãos sociais locais se organizariam de acordo com a importância de cada ocupação para o povo como um todo; maior representação em estágios até um Supremo Conselho de Estado; mandatos revogáveis a qualquer momento; nenhum partido organizado, sem políticos profissionais, não há eleições periódicas. (SPENGLER, 1919)

Em *Prussianismo e Socialismo* Spengler prescrevia a guerra como uma necessidade, dizendo que “*a guerra é a forma eterna da existência humana superior e Estados existem para a guerra: eles são a expressão da vontade de guerra.*” A concepção de Spengler de socialismo e algumas de suas visões políticas foram compartilhadas pelos nazistas, bem como o movimento revolucionário conservador.

3.3

Panorama do cinema alemão durante o período

A história do cinema alemão pode ser rastreada desde o ano de nascimento da própria mídia cinematográfica. Em 1 de novembro de 1895, no teatro *Wintergarten*, em Berlim, os irmãos Max (1863-1939) e Emil Skladanowsky (1859-1945) apresentaram seu invento, um projetor de filmes, o Bioscópio. Na ocasião, uma série de 15 minutos composta de oito curtas-metragens foi a primeira exibição de cinema para um público pagante na Europa. Este evento precede a primeira exposição pública do Cinematógrafo dos irmãos Lumière¹⁴, em Paris no dia 28 de dezembro do mesmo ano. Max Skladanowsky esteve presente à exibição dos irmãos Lumière e foi capaz de verificar que o Cinematógrafo era tecnicamente superior ao seu Bioscópio. Outros pioneiros do cinema alemão foram os berlinenses Oskar Messter e Max Gliewe, dois dos vários indivíduos que, de maneira independente, usaram pela primeira vez, em 1896, um “mecanismo de Genebra”¹⁵.

¹⁴ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862/1954) e Louis Jean Lumière (1864/1948), os irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo, frequentemente referidos como os pais do cinema.

¹⁵ Mecanismo de Genebra ou de Cruz Maltesa é um mecanismo de engrenagem que traduz uma rotação contínua em um movimento rotativo intermitente. O disco de rotação tem um pino que chega a uma cavidade das rodas motrizes, avançando um passo.

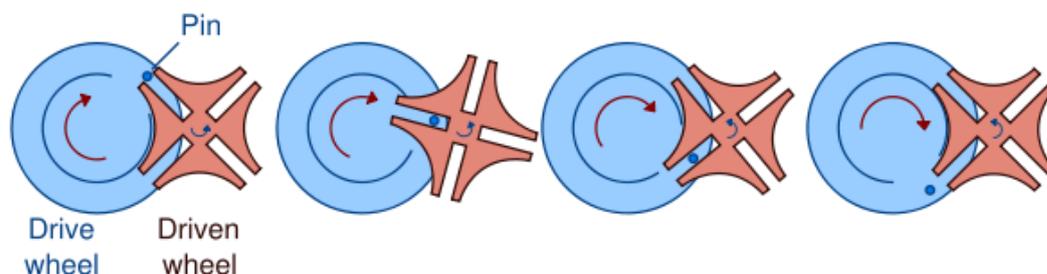


Figura 5 – Mecanismo de Genebra.

Em seus primeiros dias, o cinematógrafo foi percebido como uma atração para um público elitizado, mas a novidade de imagens em movimento não durou muito. Em breve, curtas-metragens triviais estariam sendo mostrados em feiras de atrações destinadas às camadas mais populares da sociedade. Os estandes em que esses filmes eram mostrados ficaram conhecidos na Alemanha, um pouco depreciativamente, como *Kintopp*s. Cineastas com pretensões artísticas contrariavam este modo de exibição produzindo filmes de maior duração baseados nos modelos literários. Os primeiros filmes “artísticos” alemães começaram a ser produzidos por volta de 1910, e um bom exemplo desta tendência é a adaptação da obra de Edgar Allan Poe, *O Estudante de Praga* (1913) dirigido por Paul Wegener e Stellan Rye, fotografado por Guido Seeber e estrelado por atores da companhia de Max Reinhardt.

Os primeiros teóricos do cinema na Alemanha tiveram como foco temático o significado de *Schaulust*, ou “prazer visual”. O escritor dadaísta Walter Serner afirmou ainda em 1913 que: “*se olhássemos para de onde o cinema recebe seu poder supremo... para esses olhos piscando estranhamente que apontam para trás na história humana, de repente está lá em toda a sua solidez: o prazer visual.*” (SERNER apud BROCKMANN, 2010, p. 16, tradução nossa).

As salas de exibição começaram a se estabelecer como pontos de referência nos anos imediatamente anteriores à 1ª Guerra Mundial. Antes disto, era hábito entre os cineastas alemães fazerem turnês com suas obras, viajando com feiras de curiosidades. As primeiras salas de exibição foram montadas em cafés e bares por proprietários que as viam como uma maneira de atrair mais clientes. O cinema de montra, os *Kientopp*, eram na maior parte das vezes os locais onde os filmes eram vistos antes da 1ª Guerra Mundial. O primeiro estabelecimento dedicado ao cinema na Alemanha foi aberto em Mannheim em 1906 e, de acordo com Brockmann (BROCKMANN, 2010, p. 18, tradução nossa), em 1910 já havia mais

de mil salas de cinema operando na Alemanha. Estes números mostram a súbita popularidade do cinema na Alemanha.

Antes de 1914, no entanto, foram importados muitos filmes estrangeiros. Na era do cinema mudo, sem as barreiras da língua, filmes dinamarqueses e italianos foram particularmente populares na Alemanha. A demanda por parte de um público ávido por filmes com determinados atores em particular levou ao desenvolvimento, na Alemanha, assim como em outros lugares, do fenômeno da estrela de cinema. Henny Porten e Asta Nielsen (sendo esta última dinamarquesa de nascimento) foram as primeiras estrelas do cinema na Alemanha. O desejo por histórias populares continuou incentivando a produção em série, especialmente dos filmes de mistério, gênero no qual o diretor Fritz Lang iniciou sua carreira.

A eclosão da 1ª Guerra Mundial e o subsequente boicote, por exemplo, de filmes franceses, deixaram uma lacuna substancial no mercado. Em 1916, já existiam por volta de duas mil salas de exibição na Alemanha e apesar de inicialmente apenas complementar acabou por suplantar os shows de variedade no gosto popular. Em 1917, um processo de concentração e nacionalização parcial da indústria cinematográfica alemã se iniciou com a fundação da UFA – *Universum Film AG*, a mais importante rede de estúdios cinematográficos da Alemanha durante a República de Weimar e 3º Reich. Seu surgimento foi em parte uma reação ao uso eficaz que as potências aliadas deram à nova mídia para fins de propaganda política. Sob a égide militar, os chamados filmes *Vaterland* (filmes sobre a pátria), foram produzidos, com o intuito de se igualar aos filmes dos aliados em termos de propaganda e menosprezo ao inimigo. O público em geral demonstrava bastante aceitação a este gênero contanto que viessem acompanhados dos filmes de entretenimento que, por conseguinte, a UFA também produziu.



Figura 6 – UFA. Fonte: *Universum Film AG*

A indústria cinematográfica alemã, que logo se tornaria a maior da Europa, entre 1922 e 1926, começou a introduzir o processo de som sincronizado na produção de filmes, ao que os estúdios UFA logo se mostraram interessados. No período imediatamente após a 1ª Guerra Mundial, a indústria cinematográfica cresceu, ajudada pela hiperinflação alemã dos anos 1920, que permitia que cineastas tomassem dinheiro emprestado em marcos (*Papiermark*), moeda sem lastro que iria ser vastamente desvalorizada no tempo em que tivesse que ser reembolsado. No entanto, os orçamentos das produções cinematográficas alemãs foram se restringindo e a necessidade de economizar dinheiro era um fator que concorria para o surgimento do expressionismo alemão, acompanhando o desejo progressista de abraçar o futuro que varria a Europa naquele período. Os filmes expressionistas defendiam fortemente o simbolismo e o imaginário artístico, em contraste a um realismo para contar suas histórias. Devido ao clima sombrio que se instauraria no período do pós 1ª Guerra na Alemanha, os filmes refletem “*a mentalidade de uma nação*” (KRACKAUER, 1988, p. 17) e não era de se surpreender que o cinema expressionista focasse temas mórbidos como o crime e o horror.

Enquanto a estética tradicional condenaria tais imagens como incoerentes, a geração da guerra já acostumada a incoerência, começa a apreciar sua força de expressão. Estas mudanças de hábito visual levaram a câmera a enfatizar partes dos corpos, a capturar objetos de ângulos pouco usuais. (KRACKAUER, 1988, p. 53)



**Figura 7 – Foto promocional de O Gabinete do Dr. Caligari.
Fonte: Heritage Art Gallery**

O filme mais emblemático do movimento e que foi de certa maneira responsável pela popularidade do expressionismo no cinema alemão é *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. O filme utiliza cenários não-realistas construídos com geometria distorcida, imagens pintadas sobre os pisos e paredes para representar objetos (muitas vezes formados por luz e sombra) e uma história envolvendo as escuras alucinações de um homem louco. Um estilo de atuação exagerada e recursos como o uso de figurino antinatural são outras marcas registradas do expressionismo alemão. Outros trabalhos notáveis do cinema expressionista na Alemanha são *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau e *O Golem: Como Ele Veio ao Mundo* (1920) de Carl Boese e Paul Wegener. O movimento expressionista se enfraqueceu durante os meados da década de 1920, mas continuou a influenciar o cinema mundial. Conforme escreveria Lotte Eisner em seu estudo em *A Tela Demoníaca*, a 1ª Guerra Mundial deu “*um novo estímulo à eterna atração [alemã] para tudo que é obscuro e indeterminado, para o tipo de reflexão especulativa, chamada Grübelelei, que culminou com a doutrina apocalíptica do expressionismo*”. (EISNER, 1985, p. 9)

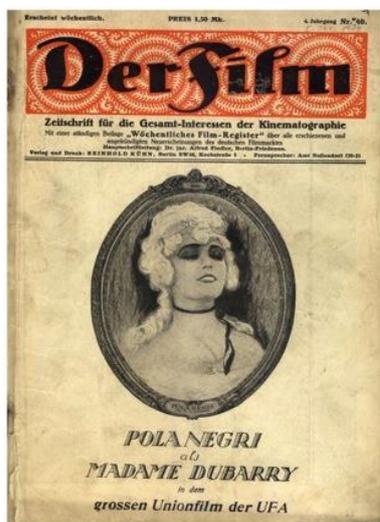


Figura 8 - Capa da revista Der Film, com o filme Madame Du Barry, 1919.
Fonte: Deutsches Filminstitut (DIF)

A UFA, privatizada em 1921 em uma venda de participações do Estado para o Deutsche Bank, tornou-se o esteio de uma indústria que produzia até 600 títulos por ano na década de 1920. Além da UFA, havia, somente na cidade de Berlim, em torno de 230 empreendimentos cinematográficos neste momento. No entanto, o financiamento para a indústria cinematográfica era um investimento frágil na economia instável da República de Weimar e isso, juntamente com a tendência do setor para se superestimar financeiramente – como na produção de Fritz Lang, *Metrópolis*, em 1927, talvez o mais famoso filme alemão deste período – frequentemente levava a falências.

A própria UFA foi forçada a entrar em

uma parceria desvantajosa denominada “Parufamet” com os estúdios americanos Paramount e MGM, em 1925, antes de ter sido tomada pelo industrial nacionalista e dono de jornal Alfred Hugenberg, em 1927. As dificuldades financeiras da empresa não a impediram de produzir inúmeros filmes significativos durante todo este período, entre eles, *Madame Du Barry* (1919) de Ernst Lubitsch, a produção épica de Fritz Lang *Die Nibelungen: Siegfried e Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* e, em 1924, *Der Letzte Mann* de Murnau. O desenvolvimento dos estúdios Babelsberg, originalmente estabelecido em 1912 sendo posteriormente tomado pela UFA e expandido maciçamente para acomodar as filmagens de *Metrópolis*, deu à indústria cinematográfica alemã uma infraestrutura altamente desenvolvida. Babelsberg foi, por vários anos, o centro da indústria cinematográfica alemã, “o equivalente alemão a Hollywood” (BROCKMANN, 2010, p. 24, tradução nossa).

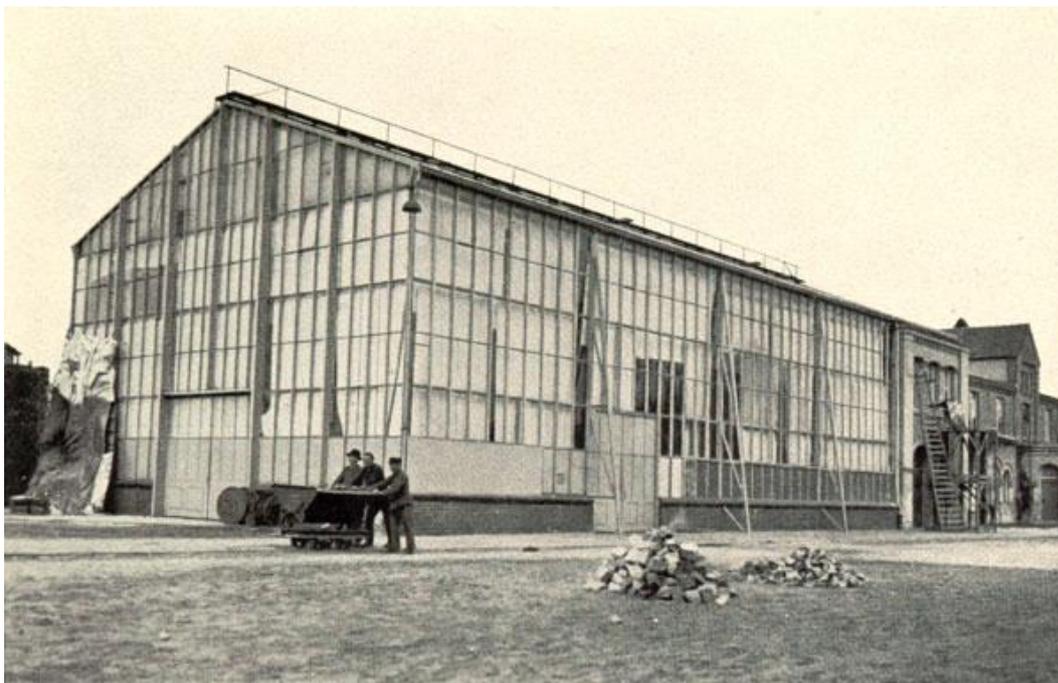


Figura 9 - “Gläserne Filmatelier” ou “Studio de cinema de vidro” de Babelsberg, construído entre 1911/12. Fonte: Dr. Oskar Kalbus: Vom Werden deutscher Filmkunst. Image No. 139. Deutsches Filminstitut (DIF)

Além do desenvolvimento da própria indústria, o período de Weimar viu o nascimento de uma crítica cinematográfica consistente, cujos teóricos incluíam Rudolf Arnheim que escrevia para a revista *Die Weltbühne* e no periódico *Film*

als Kunst, em 1932, Béla Balázs no *Der Mensch Sichtbare*, 1924, Siegfried Kracauer no *Frankfurter Zeitung*, e Lotte Eisner no *Filmkurier*.

Após a influência do expressionismo, uma variedade de outros gêneros e estilos desenvolvidos na década de 1920 começaram a diminuir. O cinema passou então a ser influenciado por esta “nova objetividade”, movimento artístico de reação ao expressionismo, com temas sociais e de retorno ao realismo. A chegada do nazismo ao poder pôs fim ao movimento considerado pelos nazistas como “arte degenerada”. Podem ser citados como filmes emblemáticos deste movimento: *Rua da Amargura (Die Freudlose Gasse)*, de 1925 estrelado pelas atrizes Asta Nielsen e Greta Garbo, *A Caixa de Pandora (Die Büchse der Pandora)*, de 1929 e *O Amor de Jeanne Ney (Die Liebe der Jeanne Ney)* de 1927, todos dirigidos por Georg Wilhelm Pabst.

Frequentemente associada com “filmes de rua”, a influência da nova objetividade também pode ser vista na tendência de filmes chamados de “asfalto” e “moralidade” que tratou de temas “escandalosos” como aborto, prostituição, homossexualidade e compulsões. Por outro lado, no mesmo período, o gênero dos *Bergfilm* (filmes de montanha) também foi desenvolvido, principalmente pelo diretor Arnold Fanck, em que as personagens eram mostradas lutando contra a natureza, nas montanhas. Entusiastas e diretores do cinema experimental como Lotte Reiniger, Oskar Fischinger e Walter Ruttmann também foram muito ativos na Alemanha na década de 1920. O documentário experimental de Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), sintetiza a energia de Berlim dos anos 1920. A política polarizada do período de Weimar também foi refletida em alguns de seus filmes. Uma série de filmes patrióticos sobre a história prussiana, estrelados por Otto Gebühr no papel de “Frederico o Grande” foram produzidos ao longo da década de 1920 e eram populares entre os nacionalistas de direita, que criticavam fortemente a “decadência dos filmes de asfalto”.

Outro movimento artístico no cinema alemão a ser registrado foi conhecido como “filmes de câmara” ou *Kammerspiel*. Associado em particular ao roteirista Carl Meyer e a filmes como *Der letzte Mann* (1924) de Murnau, este movimento foi em muitos aspectos, uma reação contra a grandiosidade dos filmes de espetáculo e o expressionismo. Estes filmes giravam em torno de pessoas comuns vivendo em ambientes tristes e ordinários. Muitas vezes

chamado de filmes de “instinto” porque enfatizavam impulsos e psicologia íntima dos personagens. Estes filmes se utilizavam de um número reduzido de sets de filmagem e dependiam fortemente dos movimentos de câmera para explorar espaços intimistas e simples.

A chegada do som, ao final da década de 1920, conferiu um toque artístico a mais ao filme alemão pouco antes do colapso da República de Weimar em 1933. A produção de som e sua distribuição foram rapidamente assimiladas pela indústria cinematográfica. Por volta de 1932 a Alemanha já possuía 3.800 salas equipadas para a exibição de filmes sonoros. *Der Blaue Engel* (1930) do diretor austríaco Josef von Sternberg foi o primeiro filme falado na Alemanha (rodado simultaneamente em alemão e inglês) e fez de Marlene Dietrich uma estrela internacional. Outros filmes sonoros desse período incluem *Berlim Alexanderplatz*, dirigido por Piel Jutzi, a adaptação de Bertolt Brecht e Kurt Weill para a *Ópera dos Três Vinténs* e *M* de Fritz Lang, todos em 1931 assim como do *Razzia in Sankt Pauli* dirigido por Werner Hochbaum em 1932. Brecht foi também um dos criadores do filme explicitamente comunista *Kuhle Wampe*, de 1932, foi proibido logo após seu lançamento.

A instabilidade econômica e política na Alemanha durante os anos da república de Weimar já havia levado um número significativo de cineastas e artistas a deixar o país, principalmente para os Estados Unidos; Ernst Lubitsch mudou-se para Hollywood, ainda em 1923, o húngaro Michael Curtiz, em 1926. Muitos diretores, produtores, atores e outros profissionais de cinema emigraram nos anos após a chegada dos nazistas ao poder. Entre eles estavam figuras chave do cinema alemão, como o produtor Erich Pommer, chefe do estúdio UFA, as estrelas Marlene Dietrich e Peter Lorre e o diretor Fritz Lang. A ida de Lang América é lendária; diz-se que *Metrópole* impressionou tanto ao ministro da propaganda Joseph Goebbels que este pediu a Lang que chefiasse sua unidade de filmes de propaganda. Ao invés disso Lang fugiu para a América, onde teve uma carreira longa e próspera. Muitos diretores alemães também fugiram para os EUA, tendo como resultado uma grande influência sobre o cinema americano. Alguns filmes de terror da década de 1930 nos estúdios da Universal foram dirigidos por emigrantes alemães, incluindo Karl Freund, Joe May e Robert Siodmak. Os diretores Edgar Ulmer e Douglas Sirk e o roteirista austríaco (e mais tarde diretor)

Billy Wilder também emigraram da Alemanha nazista para Hollywood. Nem todos na indústria cinematográfica ameaçada pelo regime nazista foram capazes de escapar; o ator e diretor Kurt Gerron, por exemplo, morreu em um campo de concentração.

Nas semanas seguintes à *Machtergreifung*¹⁶, Alfred Hugenberg havia efetivamente entregue a UFA inteiramente ao nazismo, excluindo judeus do emprego na empresa em março de 1933. Vários meses antes mesmo da fundação, em junho do mesmo ano, da *Reichsfilmkammer* (departamento de filmes do Reich), o comitê do estado nazista encarregado do controle sobre a indústria cinematográfica, oficializou a exclusão dos judeus e estrangeiros da indústria cinematográfica alemã. Como parte do processo de *Gleichschaltung*¹⁷ toda produção de cinema na Alemanha estava subordinada ao *Reichsfilmkammer*, que respondia diretamente ao Ministro da Propaganda, Paul Joseph Goebbels. Todos aqueles que trabalhassem na indústria tinham que ser membros do *Reichsfachschaft Film*. Profissionais “não-arianos” e aqueles cuja vida política ou pessoal fossem inaceitáveis para os nazistas foram excluídos do *Reichsfachschaft* que, assim, negava sumariamente o emprego na indústria. Cerca de 3.000 indivíduos foram afetados por esta proibição. Da mesma maneira, o jornalismo foi também subordinado como uma divisão do Ministério da Propaganda, Goebbels foi, então, capaz de abolir a crítica de cinema em 1936 e substituí-la pela política de *Filmbeobachtung* (observação de filme), vinculado ao *Reichsfilmkammer*; jornalistas só poderiam informar sobre o conteúdo de um filme, não oferecendo juízo sobre seu valor artístico ou qualquer outra forma de crítica.

Com a indústria cinematográfica alemã agora eficazmente convertida em extensão do Estado nazista, os filmes que aparentemente não estivessem em

¹⁶ *Machtergreifung*: Termo alemão que significa "tomada do poder". É usado especificamente para se referir à concessão dos poderes governamentais da República de Weimar democrática e parlamentar para o partido nazista em 30 de janeiro de 1933. Neste dia, Adolf Hitler foi empossado como Chanceler da Alemanha pelo Presidente Paul von Hindenburg, inicializando a transformação para o Estado nazista alemão ("Terceiro Reich").

¹⁷ *Gleichschaltung*: "coordenação", "homogeneização", "alinhamento", é um termo nazista para o processo pelo qual o regime estabeleceu um sistema de coordenação e controle totalitário sobre todos os aspectos da sociedade. Entre os objetivos dessa política estavam promover a adesão a uma doutrina específica e a uma maneira de pensar e controlar tantos aspectos da vida social quanto possível. O ápice deste processo de nazificação se deu nas resoluções aprovadas durante o Congresso de Nuremberg em 1935, quando os símbolos do partido e do estado foram fundidos e a decisão de privar alemães de origem judaica de sua cidadania, abriu caminho para o Holocausto.

conformidade com as opiniões do regime, simplesmente não eram produzidos. No entanto, apesar da existência de filmes de propaganda antissemita como *O Eterno Judeu* (1940) — um fracasso de bilheteria — e do mais sofisticado e igualmente antissemita *Jud Süß* (1940), que alcançou um relativo sucesso comercial em parte da Europa, a maioria dos filmes alemães do período Nacional Socialista destinavam-se principalmente ao entretenimento. A importação de filmes estrangeiros foi legalmente restrita depois de 1936 e a indústria alemã, que efetivamente foi nacionalizada em 1937, se viu obrigada a compensar os filmes falados estrangeiros (sobretudo produções americanas) com produções nacionais. Entretenimento também tornou-se cada vez mais importante nos últimos anos da 2ª Guerra Mundial quando o cinema oferecia uma distração para os bombardeios aliados e uma alienação para a sequência de derrotas alemãs. Entre 1943 e 1944, a bilheteria dos cinemas na Alemanha ultrapassou 1 bilhão de entradas registradas, e os maiores sucessos de público dos anos de guerra foram *Die Große Liebe* (1942) e *Wunschkonzert* (1941), que combinam elementos de musical, romance de guerra e propaganda patriótica, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), um musical em quadrinhos que foi um dos primeiros filmes alemães, *Wiener Blut* (1942), adaptação de uma opereta cômica de Johann Strauß. A importância do cinema como uma ferramenta de Estado, tanto por seu valor de propaganda quanto por sua capacidade de manter o povo entretido, pode ser observada na histórica filmagem de *Kolberg em Veit Harlan* (1945), o filme mais caro da era nazista, dezenas de milhares de soldados foram retirados de suas posições militares para aparecerem como figurantes em suas filmagens.

Apesar da emigração de muitos cineastas e das restrições políticas, o período foi fértil em inovações técnicas e estéticas. A introdução da película em infravermelho, a *Agfacolor*, está relacionada à produção de *A Luz Azul*, de Riefenstahl, sendo um exemplo destes avanços.

3.4

Considerações sobre a trajetória da autora Leni Riefenstahl

Figura 10 – LR aos oito meses de idade.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 01030001b

Helene Berta Amalie Riefenstahl e seu irmão, Heinz, nasceram respectivamente em 22 de agosto de 1902 e 5 de março de 1906, ambos em Wedding, distrito de Berlim, filhos de Bertha Ida Scherlach Riefenstahl e Alfred Theodor Paul Riefenstahl. De seu pai, Leni herdou o temperamento empreendedor, uma vez que Alfred quebrou uma longa linhagem de ferreiros e construiu para si e sua família um próspero negócio no ramo de ventilação e hidráulica doméstica.

De sua mãe, Bertha, Leni herdou cabelos escuros e encaracolados, um maxilar anguloso, um leve estrabismo convergente e a suspeita de uma remota linhagem judaica. Tendo Bertha nascido em Wloclawek, hoje Polônia, em 9 de outubro de 1880, rumores sobre sua ascendência judaica circulariam mais tarde durante os



Figura 11 – LR e seu irmão, então com 10 e 7 anos respectivamente.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 01040005



Figura 12 – Bertha e Alfred Riefenstahl.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 01060010

primeiros anos do terceiro Reich. Tais alegações, entretanto, nunca foram comprovadas e foram mesmo veementemente repudiadas por ninguém menos que Hitler. Em entrevista à rede canadense de televisão CBC, Leni afirma que a acusação seria uma campanha de Joseph Goebbels para desacreditá-la, fato que teria deixado Hitler furioso¹⁸.

Leni e sua mãe Bertha se tornaram cúmplices em burlar a necessidade de controle de seu pai, Alfred. Elas iam juntas ao cinema, proibido por ele, quando este estava caçando ou ausente em negócios, ou penetravam bailes de gala sofisticados para misturar-se entre às classes privilegiadas e aprender como essas pessoas se vestiam. Liberdade era a independência do controle paterno, tanto quanto um processo de autoafirmação, promovido e encorajado por sua mãe, descrita por Riefenstahl em sua autobiografia como voluntariosa, companheira e cúmplice.

Leni era uma criança voluntariamente reservada, exceto com o irmão. Esta característica talvez tenha sido adquirida por ter a família se mudado muitas vezes. Após os apartamentos em Wedding e Neukölln e a casa de fim de semana em Zeuthen, haveria outros apartamentos em Berlim, e no Goltzstrasse, e no Yorckstrasse, mais perto do centro da cidade e dos negócios de seu pai. Leni pode também ter sido solitária por opção, porque via-se como especial e precoce e não necessitava de nenhum elenco de apoio, apenas Heinz, e nenhuma audiência além da indulgente Bertha, “sempre minha melhor amiga.” (BACH, 2007, p. 14, tradução nossa).

Conforme entrava na adolescência, Leni fantasiava tornar-se freira, mas de acordo com seus relatos, o claustro parecia confinante e a abnegação soava triste. Reportagens sobre as façanhas da aviação durante a 1ª Guerra Mundial traziam imagens excitantes de aventura e ousadia. Elas também a inspiraram a criar uma indústria de aviação inteira no papel, agendando voos entre cidades europeias e até mesmo calculando o preço dos bilhetes como se



Figura 13 – LR aos 16 anos.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 01030301b

18

emulando a administração do pai em seu negócio de fantasia. “*Havia em mim algum talento organizacional, lutando para sair...*” (RIEFENSTAHL, 1992, p. 10-11, tradução nossa), ela se lembraria mais tarde. Uma aptidão que iria revelar-se indispensável ao competir no mundo real sendo mulher no universo predominantemente masculino da direção cinematográfica.

Como a maioria das meninas bonitas, ela sabia que era sedutora desde que fez a primeira cabeça se virar em sua direção na *Kurfürstendamm*. Dezenove anos, cabelos empilhados ao alto, com seu nariz classicamente aquilino e seus olhos brilhando promissores por baixo dos cílios, ela tinha um olhar que era fresco sem ser imaturo. Movia-se com a autoconfiança graciosa da atleta que era e da dançarina que esperava se tornar. Ela falava com uma voz brilhante, aguda e que transmitia espontaneidade. Elegantemente esbelta, tinha o hábito de se vestir com itens que Bertha tirava da máquina de costura - um casaco de veludo preto com acabamento em falso arminho era o seu favorito, pois sugeria a sofisticação de uma *jazz-baby*. Ela adorava atrair atenção, mas seu mundanismo de menina urbana era especialmente apreciado em um momento em que, segundo a formulação do escritor Stefan Zweig, “ser suspeita de virgindade aos 16 anos teria sido considerado uma desgraça em todas as escolas em Berlim.” (BACH, 2007, p. 18, tradução nossa).

Apesar de sua ingenuidade e independência oprimida pelo controle paterno, ou talvez precisamente por este motivo, Leni era consideravelmente menos protegida do que Alfred supunha. Ela já havia sido abordada enquanto passeava ao longo da *Kurfürstendamm* por agentes de elenco e diretores ansiosos por ter seus encantos adolescentes em seus filmes. De fato, Leni já havia aceitado algumas dessas propostas lisonjeiras e fez sua estreia cinematográfica em um estúdio improvisado em um quarto, interpretando uma ninfeta entre ruínas. O título e o diretor do filme, perdido, escapam-lhe à memória, embora não lhe escape o fato de o diretor haver profetizado “um grande futuro” para ela.

Esse futuro não chegaria com o controverso filme *Ópio*. É difícil imaginar um título ou tema mais alarmante para o restritivo Alfred Riefenstahl do que *Ópio*, mas sua filha não pretendia preocupá-lo com suas intenções. Ela foi chamada mais de uma vez ao estúdio de dança onde eram realizadas as audições para o filme, mas o papel que ela esperava ganhar, o de uma jovem de seios nus viciada em ópio, cuja procura por prazer levaria à ruína, foi destinado a outra atriz. Quando Leni estava saindo do estúdio, desanimada, vislumbrou estudantes de dança refletidos em um espelho, através de uma porta aberta, enquanto se exercitavam na barra. Esta cena a mobilizou de tal maneira que “o desejo de

apressar-se porta a dentro e participar era quase incontrolável” (RIEFENSTAHL, 1992, p. 22, tradução nossa). Entretanto, tudo o que ela poderia esperar era a disposição de sua mãe em financiar as aulas enquanto poupava o pai da informação. Este foi, de fato, um momento na história da Alemanha, especialmente em Berlim, em que qualquer pai teria visto como inoportuno quaisquer ambições que soassem diletantes ou autoindulgentes.

Embora Leni afirmasse sempre ter sido alienada da vida ao seu redor, a saída de Leni do *Kollmorgenschen Lyzeum* em 1918 coincidiu com o terrível clímax de uma guerra mundial que havia começado com desfiles e músicas. “*Eu estava na calçada quando os soldados marcharam*”, ela lembrou. A guerra terminou quatro anos depois em uma carnificina sem precedentes, motins, fome, epidemias e torrentes de recriminação e ressentimento. Novembro de 1918 trouxe caos e revolução após a abdicação forçada do Kaiser e de seu exílio na Holanda. A cidade mais efervescente da Europa havia se tornado a mais sangrenta, com comunistas, republicanos e tropas leais à monarquia trocando tiros nas ruas.

A convicção de que a Alemanha tinha sido “apunhalada pelas costas” por políticos e diplomatas se tornou um artigo de fé para muitos, em uma cidade que tinha permanecido fisicamente intocada durante a guerra. Não se podia conceber o militar alemão como nada menos que invencível. Especialmente desprezíveis, considerados traidores, foram os que haviam assinado os documentos que admitiam a derrota em pleno vagão de trem, na França, enquanto os generais que tinham perdido a guerra mantiveram-se distantes e irrepreensíveis. O Tratado de Versalhes, que decretou a Alemanha culpada de belicismo, imporia indenizações vingativas. Na Alemanha o tratado causou humilhação entre a população, o que contribuiria para a queda da República de Weimar.

Os assassinatos de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em janeiro de 1919, iniciaram campanhas de violência e terror por extremistas de direita que brutalmente apressaram-se em remover esquerdistas e liberais de cargos públicos. O registro de homicídios chegou a quinhentos em 1922 sem nenhum nível correspondente de censura judicial por parte dos tribunais leais ao antigo regime e abertamente hostis às vítimas. Tudo isso e o estabelecimento da República de Weimar – um experimento democrático visto com desconfiança pela esquerda e pela direita – foram grandes levantes históricos que não foram percebidos ou

mesmo absorvidos por Leni, permitindo-lhe flunar pela convulsiva guerra civil em torno dela sem, como ela diz, “*a mais vaga noção, do porquê de isso estar acontecendo ou o que significava.*” (RIEFENSTAHL, 1992, p. 25, tradução nossa).

É uma reivindicação crível. O conde Harry Kessler, um aristocrata urbano conhecido como “o Conde vermelho” por seu ponto de vista político radical, um homem em sintonia com as nuances das mudanças sociais e culturais, observou um entorpecimento intencional quanto à violência em Berlim. Ele escreveu em seu diário em 17 de janeiro de 1919: “*À noite fui à um cabaré no Bellevuestrasse. O som de um tiro atravessou o desempenho de um impetuoso dançarino espanhol. Ninguém tomou conhecimento*”. Ele sublinhou a impressão de que a Revolução fez-se na vida metropolitana... Este evento histórico colossal teria causado não mais que ondulações locais... “*Um elefante esfaqueado com um canivete agita-se e avança como se nada tivesse acontecido.*”

As ondulações se tornaram maiores com a luta diária pela sobrevivência. A gripe Influenza e a escassez de alimentos no pós-guerra apressaram a queda da moralidade pré-guerra. O humor perspicaz foi uma das áreas em que o oportunismo de toda espécie floresceu, até que, como diria um observador, “uma espécie de loucura tomou conta.” Nesta atmosfera instável, Alfred Riefenstahl, ainda desconhecendo a nova obsessão de sua filha pela dança, decidiu tirá-la de circulação, para garantir sua segurança e seu futuro como esposa e mãe, registrando-a em uma escola de ciências domésticas, onde ela poderia aprender a dedicação às seguras convenções da mulher alemã – crianças, cozinha e igreja (*Kinder, Küche, Kirche*).

Nenhum esquema teria sido melhor calculado para provocar a resistência de Leni, que pensava na vida doméstica como um trabalho penoso e limitante. Dança, por outro lado, era a liberdade. Era movimento físico e auto expressão espiritual, era ousado e emocionante e estava no centro das atenções. Filmes como *Ópio* a atraíam, mas eram primitivos ou sensacionalistas, com muito pouco da aura das finas artes que envolvia a dança. Este era um momento em que o empresário russo, fundador dos Ballets Russes, Serguei Diaguilev e bailarinos russos como Vaslav Nijinski e Michel Fokine estavam montando coreografias para a nova música de Ígor Stravinski, Claude Debussy e Erik Satie. Mesmo que

Leni não conhecesse estes artistas, é improvável que conhecesse, a revolução estava no ar, bem como nas ruas, e nos cartazes de célebres bailarinos que ela via em quiosques em cada esquina anunciando algo novo. (BACH, 2007, p. 22, tradução nossa).

Berlim era uma cidade entusiasmada pela dança e certamente era a cidade certa para uma dançarina aspirante. A americana Isadora Duncan, de pés descalços em vestes vaporosas que aludiam à Grécia antiga, havia fundado uma escola de dança lá na sua adolescência e pavimentou o caminho para inovadores como Mary Wigman, a mais celebrada dançarina expressionista da Alemanha. Com pouca roupa e pés descalços, Wigman desafiou o repertório exigente de piruetas e *tour jetés* convencionais. O drama e o arrebatamento propiciado pela dança atraíram Leni que até então era atleta mas ansiava por expressar o sentido de beleza interior adquirido na leitura dos contos de fada por que era aficionada na infância.

A escola *Grimm-Reiter* de dança, bem perto da barricada de *Kurfürstendamm*, havia sido escolhida como local das audições do filme *Ópio*, mesma escola em que Riefenstahl começou suas aulas de dança, pagas por sua mãe. Os ensaios foram pontuados por tiros nas ruas, fato que Leni dificilmente notava. Leni dedicou-se à suas aulas como verdadeira atleta, “*Nenhuma dor ou tensão era muito grande para mim,*” ela se vangloriava. Bertha interferia junto a Alfred, o subterfúgio intensificava o vínculo entre mãe e filha e enganar parecia um meio justificado para fins artísticos ou de auto realização. “*Tínhamos poucos escrúpulos de consciência*”, admitiu Leni.

Sua escola de dança ocasionalmente apresentava espetáculos protagonizados por ex-alunos que tinham alcançado reconhecimento profissional por si mesmos. A mais conhecida foi, certamente, Anita Berber, uma moça bonita e desinibida de Leipzig somente três anos mais velha que Leni, que posou para revistas de moda e atuava em filmes desde 1918. Mas a notoriedade de Berber, vinha na realidade de danças dramáticas com títulos como “*Morphium*”,



Figura 14 – Anita Berber por Otto Dix.

Fonte: www.ottodix.org/catalog-item/134.002.html

“*Suicídio*” e “*Cocaína*”, em que ela se apresentava nua. Ela morreria aos vinte e oito anos, devastada por drogas e tuberculose, mas tendo alcançado uma perturbadora imortalidade em um famoso retrato pintado por Otto Dix: *Parecendo depravada em vermelho sobre um fundo vermelho*, ela permanece um símbolo da decadência de Berlim na década de 1920.

Uma aparição de Berber em um recital da escola havia sido cancelada devido a uma doença, e Leni a substituiu, imitando as coreografias (vestida) que havia visto Berber ensaiar. Este não era o tipo de substituição que passaria despercebido. Quando Alfred tomou conhecimento do assunto, ficou estupefato ao saber que sua filha estava dançando, muito menos em público, e com seu nome vinculado ao da escandalosa Berber. Ele explodiu, ameaçando Bertha com divórcio e Leni com internato, quanto mais rigoroso e remoto melhor. Suspeitas apenas duvidosas para Alfred agora pareciam perigosamente fora de controle. Não é impossível simpatizar com o homem de família, trabalhando para higienizar e ventilar Berlim, enquanto sua esposa e filha estavam desafiando as convenções sociais pelas suas costas. A traição da escola de dança confirmou seu sentido de que uma espécie de anarquia moral tinha tomado Berlim desde o fim da guerra. A cidade tornou-se o que as pessoas estavam chamando-a: *já não mais “Atenas do Spree” mas a “nova Babilônia,” “o esgoto nacional.”* (BACH, 2007, p. 25, tradução nossa).



Figura 15 - Leni estudante de ballet.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 02010004



Figura 16 - Leni como dançarina.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 02010020

Para acalmar as ameaças de divórcio de seus pais e impedir seu próprio banimento de Berlim, Leni fingiu se conformar e sugeriu um compromisso. Ela iria desistir da dança e inscrever-se na Escola Estatal de Artes e Ofícios, em Berlim, para estudar pintura. Não era o programa de ciências domésticas, que seu pai gostaria, mas “artes aplicadas” soava bem, e ele concordou. Leni cumpriu um breve período de mudança de comportamento, mas foi para seus estudos com um tal ar de martírio adolescente e auto sacrifício que seu pai, desconfiando de uma nova rebelião, a mandou para o colégio interno definitivamente. Bastante cedo Leni se tornaria famosa e desde seu primeiro espetáculo de dança em que Max Reinhardt a contratou para o “*Deutsches Theater*”. Uma lesão do joelho pôs fim à sua carreira promissora como bailarina. Depois do incidente, Leni se tornou famosa como atriz sendo mundialmente reconhecida como atriz em filmes como *Der Heilige Berg* (1926), *Der große Sprung* (1927), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Mont Blanc* (1930), *Der weiße Rausch* (1931), *Das Blaue Licht* (1932) e *SOS Eisberg* (1933).

Após seis filmes dirigidos por Arnold Fanck, a então atriz Leni Riefenstahl buscava um projeto que pudesse superar o fato de ser mais celebrada por seus dotes atléticos, como alpinista, do que propriamente artísticos. Sem conseguir financiamento para o novo projeto, Leni conta novamente com a ajuda de Harry Sokal, produtor de alguns dos filmes de Arnold Fanck, que a havia ajudado financeiramente em seu início de carreira como dançarina e seu amigo pessoal há vários anos.

... A *Luz Azul* (*Das Blaue Licht*, 1932), foi mais um filme sobre as montanhas. Estrelando-o, como sempre, Riefenstahl fez um papel semelhante aos dos filmes de Fanck nos quais foi “muito admirada por ninguém menos que Adolph Hitler”, porém alegorizando temas sombrios como a saudade, a pureza e a morte, que Fanck tratara de uma maneira por demais ingênua. Como de costume, a montanha é representada tanto como supremamente bonita quanto perigosa, uma força majestosa que convida a uma última e definitiva afirmação e a uma fuga do eu para a irmandade da coragem e para a morte. O papel que Riefenstahl projetou para si mesma é o de uma criatura primitiva que tem uma relação original com um poder destrutivo: somente Junta, a garota esfarrapada e execrada pela vila, é capaz de alcançar a misteriosa *Luz Azul* que irradia do pico de Monte Cristallo, enquanto outros jovens aldeões, fascinados pela luz, tentam escalar a montanha e caem para a morte. O que eventualmente causa a morte da garota não é a impossibilidade da meta simbolizada pela montanha, mas o espírito materialista e prosaico dos aldeões

invejoso e o racionalismo cego de seu amante, um bem-intencionado visitante da cidade. (SONTAG, 1986, p. 60)

Em entrevista de 2002 a Hilmar Hoffmann, então presidente do Goethe-Institut, Leni afirma que mesmo antes de Hitler se tornar chanceler do Reich tinha o desejo de conhecê-lo pessoalmente. Na primeira manifestação política a que esteve presente na vida, em 1932, no Palácio dos Esportes, em Berlim, Leni viu Hitler discursar pela primeira vez e se disse perplexa ao constatar o extraordinário poder hipnótico exercido por Hitler sobre seus espectadores, “...*Era espantoso, e a fúria também me atingiu. Era a irradiação estranhamente contagiante, que não emanava apenas dele próprio, mas também da ligação orador-público.*” Leni alegou, nesta oportunidade, que o encontro a envolveu de maneira que não pudesse refletir sobre questões de valor e se perguntava que tipo de homem era aquele, capaz de produzir tal efeito, como realmente ele seria. Tinha despertado nela a curiosidade de saber mais sobre ele, e daí veio a ideia de conhecê-lo pessoalmente. Leni enviou, então, uma carta à Casa Marrom (*Braunes Haus* – em alusão à cor associada aos nazistas e sede do partido) em Munique solicitando uma entrevista. Segundo a autora, “...*queria ter uma ideia do quanto seria simulação, do que seria teatro, do que seria realidade. Mas, em absoluto, não contava com a honra de uma resposta, que chegou muito rapidamente*”. Pouco tempo após a reunião com Hitler, foi oferecida a ela a oportunidade de dirigir *A Vitória da Fé (Sieg des Glaubens)*, um filme de uma hora sobre o quinto congresso do partido nazista em Nuremberg, em 1933. Riefenstahl concordou em dirigir o filme depois de retornar da filmagem de um filme na Groenlândia.

De acordo com as memórias de Riefenstahl, após as filmagens de *Vitória da Fé* ela resistiu e não queria fazer mais filmes nazistas; em vez disso, queria dirigir um longa-metragem baseado na ópera de Eugen d'Albert, *Tiefland*. Riefenstahl receberia financiamento privado para a produção de *Tiefland*, mas as filmagens na Espanha foram interrompidas. Hitler foi capaz de convencê-la a filmar *Triunfo da Vontade* em vez disso, na condição de que ela não seria obrigada a fazer mais filmes para o partido.

O maior sucesso de Riefenstahl, e seu reconhecimento como diretora, veio a partir do filme *Triunfo da Vontade*, rodado durante o Congresso do Partido Nacional Socialista em Nuremberg, em 1934. Este filme rendeu a Leni

Riefenstahl a medalha de ouro no Festival de Veneza de 1935 e a medalha de ouro na Exibição Mundial de Paris em 1937. Entretanto, ao final da 2ª Guerra Mundial, este mesmo filme condenaria sua carreira por ser reconhecido como um documentário de propaganda do partido nazista e não mais como uma peça artística, conforme encomendado por Hitler e idealizado por Riefenstahl.

Triunfo da Vontade é reconhecido como um trabalho magistral, épico e inovador do cinema documentário e fez de Riefenstahl a primeira diretora de cinema a alcançar reconhecimento internacional. Em entrevistas para o documentário *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*, de Ray Müller, em 1993, Riefenstahl nega veementemente qualquer tentativa deliberada de criar propaganda pró-nazista e se diz revoltada que o filme seja entendido assim.

Apesar do prometido em não fazer mais qualquer filme sobre o partido nazista, em 1935, Riefenstahl fez *O Dia da Liberdade: Nossas Forças Armadas*, de 18 minutos, sobre o exército alemão. Riefenstahl nunca rejeitou este filme, no entanto, sempre alegou que este foi apenas um subconjunto de *Triunfo da Vontade* adicionado para acalmar a insatisfação do exército alemão, que não se sentiu apropriadamente representado nas filmagens. Mais de 1 milhão de alemães haviam participado o comício de 1934 em Nuremberg. Mais tarde, os comícios anuais realizados em Nuremberg atingiriam um número ainda superior. O Congresso de 1935 é conhecido pelas declarações sobre o status dos judeus na Alemanha. Estas declarações evoluíram e tornaram-se conhecidas como “as leis de Nuremberg”, que pouco tempo depois se tornariam uma questão de vida ou morte para os judeus na Europa.

Seu filme sobre os Jogos Olímpicos de 1936, seguiu o mesmo destino. *Olympia* foi produzido em duas partes, *Festival das Nações (Fest der Völker)* e *Festival da Beleza (Fest der Schönheit)*, este filme também recebeu enorme reconhecimento internacional, sendo consagrado com a medalha de ouro em Paris 1937, com o prêmio máximo no Festival de Veneza como melhor filme de 1938 e o com a medalha do mérito olímpico pelo Comitê Olímpico Internacional (IOC) em 1939.

Em 1936, Hitler convida Riefenstahl para filmar os Jogos Olímpicos de Berlim, um filme que Riefenstahl inicialmente alegou haver sido contratada pelo Comitê Olímpico Internacional. Filmagens foram feitas também na Grécia para a inclusão de imagens do local original dos jogos. *Olympia* tornou-se um grande

sucesso e desde então tem sido reconhecido por suas conquistas técnicas e estéticas. Riefenstahl foi a primeira cineasta a usar *tracking* em um documentário de esportes, colocando a câmera sobre trilhos para seguir o movimento dos atletas. O trabalho de Riefenstahl em *Olympia* tem sido citado como uma influência fundamental na fotografia esportiva, tendo mesmo elevado à um novo patamar a maneira de se registrar eventos dessa natureza.



Figura 17 - Em Olympia, Leni com o cameraman Walter Frenz.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 02010012



Figura 18 - Em 18 meses, Leni cortou 400.000 metros de filme para Olympia em sua moviola Lytax. Fonte: LRP - Medienarchiv. # 02010013

O *Festival das Nações* (1ª parte) mostra a maratona, os saltos ornamentais masculinos e corridas de fundo. Riefenstahl captura, desde a cerimônia de abertura, a iluminação da tocha olímpica até o olhar estupefato de Hitler ao ver o corredor negro Jesse Owens ganhar suas quatro medalhas de ouro, inéditas nas olimpíadas. O *Festival da Beleza* (2ª parte) captura os movimentos do hockey, futebol, ciclismo, hipismo, vários eventos aquáticos e de ginástica. Leni dispensa uma atenção especial ao pentatlo e decatlo, terminando triunfante no encerramento dos jogos.

Muito bem sucedido na Alemanha, após ter estreado em 20 de abril de 1938, no aniversário de 49 anos de Hitler, o lançamento internacional



Figura 19 – Jesse Owens
Fonte: COI # RAABM079

de *Olympia* levou Riefenstahl aos EUA em turnê promocional. Em fevereiro de 1937, Riefenstahl disse a um repórter do Detroit News: “para mim, Hitler é o maior homem que já viveu. Ele é verdadeiramente perfeito, tão simples e ao mesmo tempo possuidor de uma força masculina” (GRAHAM, 1993, p. 438, tradução nossa). Ela chegou a Nova York em novembro de 1938, cinco dias antes da “Noite dos Vidros Quebrados” (*Kristallnacht*). Quando a notícia do distúrbio e perseguição aos judeus chegou aos EUA, Riefenstahl manteve que Hitler era inocente.



**Figura 20 - Foto de 12 de setembro de 1939, em Końskie, Polônia.
Fonte: (BACH, 2007, p. 245).**

Riefenstahl obteve permissão para ir à frente de batalha como correspondente de guerra durante a invasão da Polônia, Riefenstahl foi fotografada na Polônia vestindo um uniforme militar e portando uma pistola na companhia de soldados alemães. Em 12 de setembro de 1939, ela estava na cidade de Końskie quando 30 civis foram executados, em retaliação por um suposto ataque aos soldados alemães. De acordo com a suas memórias, Riefenstahl tentou intervir, mas um oficial alemão furioso apontou-lhe uma arma e ameaçou matá-la no local. Ela alegou que não sabia que as vítimas eram judias. Fotografias de uma perturbada Riefenstahl sobreviveram à aquele dia (ver imagem 20). Em 5 de outubro de 1939, Riefenstahl estava de volta a Polônia ocupada filmando o desfile

de vitória de Hitler em Varsóvia. Em 14 de junho de 1940, foi a vez de Paris ser declarada ocupada pelos alemães, Riefenstahl escreveu a Hitler em um telegrama,

Com alegria indescritível, profundamente movida e repleta de uma gratidão ardente, partilhamos com você, meu *Führer*, a maior vitória da sua Alemanha, a entrada das tropas alemãs em Paris. Você excede tudo o que a imaginação humana tem o poder de conceber, alcançando feitos sem paralelo na história da humanidade. Como jamais poderemos lhe agradecer? (BACH, 2007, p. 192, tradução nossa).



Figura 21 - 5 de outubro de 1939, Riefenstahl no desfile da vitória de Hitler em Varsóvia, Polônia. Fonte: Bundesarchiv_Bild_146-1982-023-28A

Ela explicou mais tarde em suas memórias: “*Todos pensavam que a guerra havia acabado, e foi neste espírito que enviei o telegrama para Hitler*”. Riefenstahl foi amiga de Hitler por 12 anos, mas seu relacionamento com Hitler começou a acabar em 1944, quando seu irmão Heinz morreu na frente de batalha russa. A última vez em que Riefenstahl esteve com Hitler foi em 21 de março de 1944, logo após ter apresentado seu marido, Peter Jacob, a Hitler em Kitzbühel, Áustria. Peter Jacob foi o militar a quem Leni conheceu durante as filmagens de *Tiefeland* e com quem se casou mantendo uma relação intensa e conturbada por conta das infidelidades de Jacob. Riefenstahl e Jacob se divorciaram em 1946.

Quando a campanha militar da Alemanha entrou em colapso, na Primavera de 1945, Riefenstahl deixou Berlim e foi de carona com um grupo de homens, tentando alcançar a sua mãe, quando foi levada sob custódia por tropas americanas. Seguiu-se uma série de fugas e detenções na paisagem caótica da

Alemanha ao fim da guerra. Finalmente na volta para casa, em uma bicicleta, foi surpreendida por tropas americanas que a puseram sob custódia em prisão domiciliar. Por duas vezes Riefenstahl foi a julgamento por conta de seu envolvimento com a elite nazista. Por duas vezes foi inocentada.



Figura 22 - Cerimônia de casamento com o major Peter Jacob durante a guerra, em 1944. Fonte: LRP - Medienarchiv. # 01100011b

Após ser inocentada e “desnazificada”, logo ganhou a elite mundial como fotógrafa após a guerra. As reportagens fotográficas sobre sua estadia com a tribo africana dos Nuba foram publicadas nas revistas *Stern*, *The Sunday*, *Times Magazine*, *Paris Match*, *L'Europeo*, *Newsweek* e *The Sun*. Principalmente seus

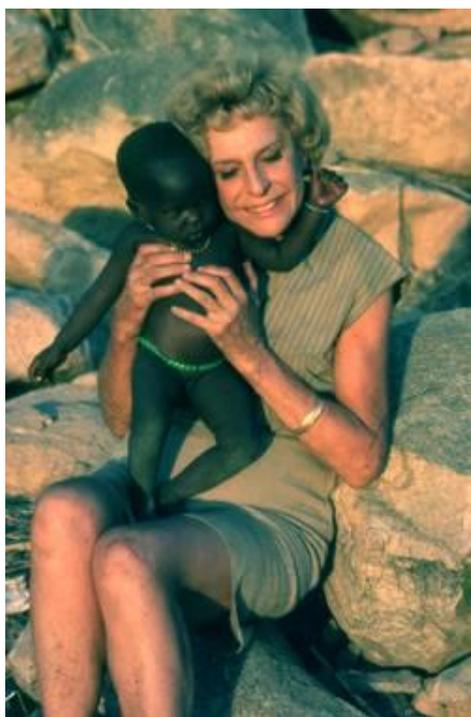


Figura 23 - Leni com os Nuba na África. Fonte: LRP - Medienarchiv. # 09090035



Figura 24 - Um Nuba carrega a câmera de Leni no Sudão. Fonte: LRP - Medienarchiv. # 09100001

ensaios fotográficos, publicados nos livros: *Nuba* e *Os Nuba de Kau*, ganharam honras e prêmios.

Aos 71 anos de idade, Leni Riefenstahl realizou um sonho que havia acalentado por muito tempo: frequentou um curso de mergulho para poder também trabalhar como fotógrafa subaquática no futuro. Logo ela se tornou mestre nesta profissão também. Com seus dois livros ilustrados, *Jardins de Corais* e *Maravilhas Debaixo D'água*, ela causou sensação em todo o mundo com mais homenagens e prêmios por estes trabalhos.

Em 1987, Leni Riefenstahl publicou suas memórias que alcançaram grande circulação em 13 países, principalmente no Japão e nos EUA. Exposições de fotografias suas foram organizadas em Tóquio (1980 e 1991), em Kuopio (Finlândia), em Milão e Roma (Itália), em Munique, Potsdam e Berlim (Alemanha), em Calpe (Espanha) e em Knokke-Heist (Bélgica) enquanto Riefenstahl trabalhava incansavelmente na finalização de seu primeiro filme subaquático, tendo por este motivo visitado as áreas de mergulho mais remotas repetidamente. Mesmo com a idade de 94 anos, mergulhou na ilha do Coco, na Costa Rica, fotografando tubarões.



Figura 25 - Queda de helicóptero em fevereiro de 2000, final de sua última visita aos Nuba.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 09142055



Figura 26 - Após a queda de helicóptero no hospital de El Obeid.
Fonte: LRP - Medienarchiv. # 09140101

Ainda mais incomum foi sua decisão, aos 97 anos de idade, de viajar para o Sudão, isolado por conta de guerras civis, que assolam aquele país até os dias de hoje, a procura da tribo dos Nuba e trazer-lhes ajuda. Há 23 anos que ela não tinha notícia de seus amigos Nuba, pois havia sido até então impossível para ela obter um visto de entrada. Após longos esforços, finalmente conseguiu, e foi

mesmo capaz de entrar em contato com líderes rebeldes. Juntamente com uma pequena equipe de cinema fornecida pela empresa Odeon, ela viajou a Cartum (segunda maior cidade muçulmana no norte da África), no Sudão, em fevereiro de 2000, acompanhada por Horst Kettner, seu assistente e companheiro de muitos anos. Após um longo período de espera e de difíceis negociações, a equipe pode viajar para as montanhas dos Nuba sob a proteção de um comboio militar. Milhares de pessoas na tribo dos Nuba estavam esperando por Leni Riefenstahl que saberia, após sua chegada, que seus melhores amigos haviam se tornado vítimas da guerra civil. Apesar de profundamente abalada, fez questão de procurar por outros amigos ainda vivos, mas isso não foi mais possível. Por força do estouro de novos conflitos na região, ela foi forçada a deixar as montanhas habitadas pelos Nuba imediatamente.

Seus protestos não surtiram efeito e a equipe foi forçada a deixar o local em um helicóptero escoltada por militares locais. Outro desastre logo se seguiria. Após uma parada na cidade de El Obeid, à beira do deserto sudanês, o helicóptero caiu. Como por um milagre, não houve mortos, apenas feridos. Leni Riefenstahl foi levada em um plano de resgate para um hospital alemão, onde descobriram que ela havia fraturado uma série de costelas, perfurando os pulmões. Leni Riefenstahl morreu três anos mais tarde, em uma segunda-feira, 8 de setembro de 2003, em Pöcking, Alemanha. Apenas algumas semanas após seu 101º aniversário.

4

Análise semiótica de *A Luz Azul* (*Das Blaue Licht*)

4.1

Contextualização do filme *A Luz Azul*

No ano de 1925, o filme *A Montanha do Destino* (*Der Berg des Schicksals*) causou uma forte impressão na então dançarina Leni Riefenstahl, que à época havia sofrido lesão no joelho, tendo inclusive que passar por uma cirurgia, o que a impediu de dançar. Ela contactou o diretor Arnold Fanck¹⁹ e, eventualmente, iria desempenhar um papel em seu próximo filme, *A Montanha Sagrada* (*Der heilige Berg*), de 1926. A partir de então, Leni decidiu encerrar sua carreira como dançarina e se tornar atriz. Mais filmes de montanha e uma conturbada relação amorosa com Arnold Fanck se seguiram. O mais bem sucedido dentre os filmes que fizeram juntos foi *O Inferno Branco de Piz Palü* (*Die Weisse Hölle von Piz Palü*), de 1929, codirigido por G. W. Pabst²⁰.

A atuação nos filmes de Fanck estava se tornando por demais limitada para Riefenstahl, que ansiava por papéis dramáticos, aos moldes das divas Marlene Dietrich e Greta Garbo. Naquele tempo, apesar do enorme sucesso, ela adquirira o rótulo de supermulher das montanhas e era considerada mais alpinista, atleta e acrobata do que atriz propriamente.

Em 1931, Leni Riefenstahl começa a pensar sobre um filme em que pudesse atuar e também dirigir. Seria um filme de montanha, desta vez sem que a neve, o gelo ou a própria montanha fossem a principal atração. Um filme em que os atores e a própria fábula a ser contada desempenhariam o papel principal. Apesar de seu prestígio, Leni tentou em vão encontrar um produtor; ninguém parecia

¹⁹ Arnold Fanck - Cineasta e PhD em geologia, fez documentários e filmes de ação ao final da 1ª Guerra Mundial. A geologia o inspirou a filmar em locais remotos de montanha. Estas imagens se tornaram o que são hoje conhecidos como os "filmes de montanha", imensamente populares junto ao público alemão.

²⁰ Georg Wilhelm Pabst - Diretor de cinema alemão. Inicialmente seus temas diziam respeito à situação das mulheres na sociedade alemã. Pabst fez dois filmes durante a Alemanha nazista sob a supervisão de Joseph Goebbels, *Komödianten* (1941) e *Paracelsus* (1943).

interessado. Foi então que decidiu produzir o filme com recursos próprios. Seus recursos financeiros, entretanto, não eram suficientes. Leni iria contar, mais uma vez, com a ajuda de Harry Sokal, ex-amante e parceiro de longa data, que a havia ajudado financeiramente em seu início de carreira como dançarina e que produziu alguns dos filmes de Arnold Fanck.

Primeira experiência de Leni Riefenstahl como diretora, *A Luz Azul*, de 1932, é uma variação dos filmes de montanha alemães, gênero do qual participam outros títulos, como *O Grande Salto* (*Der Große Sprung*), de 1927, e o citado *O Inferno Branco de Pitz Palü* (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*). O filme se alinha aos trabalhos de Pabst e Arnold Fanck. O próprio Fanck, encantado com a habilidade revelada por sua pupila, foi um dos maiores entusiastas deste filme.

O roteiro de *A Luz Azul*, “uma lenda das Dolomitas”, como Riefenstahl definiria no subtítulo, foi escrito em parceria com Béla Balázs²¹ e Carl Mayer²². Leni contactou Béla Balázs, a quem havia conhecido através de Arnold Fanck. Balázs, pioneiro da teoria do cinema europeu, entusiasmou-se com a história de Riefenstahl, e concordou em escrever um roteiro. Ele teve a ajuda de um dos mais talentosos roteiristas da indústria cinematográfica na Alemanha na década de 1920, Carl Mayer. Riefenstahl conhecia Mayer vagamente, apesar de ambos terem trabalhado para Fanck. Em poucas semanas o *script* estava pronto.

O argumento conta a história trágica entre uma aldeã (Junta) e um artista cidadão (Vigo), numa atmosfera que remonta aos contos e tradições populares da Alemanha. Na lenda, o Monte Cristallo emite uma luz especial com a lua cheia. Esta luz atrai os jovens da aldeia, que morrem ao cair de seus penhascos. Riefenstahl interpreta Junta, uma jovem nativa, quase selvagem, que é tomada por bruxa dada sua habilidade de retornar com vida

²¹ Béla Balázs (nascido Herbert Bauer) – Escritor e crítico de cinema húngaro-judaico. Publicou seu primeiro livro sobre cinema, *O Homem Visível* (*Der Sichtbare Mensch*), em 1924, influenciando Eisenstein e Pudovkin. Riefenstahl posteriormente retirou o nome de Balázs e de Mayer dos créditos de *A Luz Azul* por serem ambos judeus. Em 1949, terminou *A Teoria Do Filme*, publicado postumamente. Em 1958, foi criado o prêmio Balázs Béla, o maior prêmio do cinema húngaro, em reconhecimento às suas contribuições.

²² Carl Mayer - escritor e roteirista austríaco, co-escreveu os roteiros para *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, e outros diversos filmes dirigidos por F. W. Murnau. Logo após trabalhar com Béla Balázs no script de *A Luz Azul*, em 1933, Mayer se mudou para Londres, onde morreu pobre e quase esquecido, em 1º de julho de 1944.

do monte. Descobre-se, então, o segredo da luz: uma caverna coberta por cristais raros que irradiam luminosidade. Os aldeões, a partir de um mapa desenhado por Vigo, acreditando ter encontrado uma grande fonte de riqueza, dilapidam a caverna de cristais. Na lua cheia seguinte, Junta vai para a caverna, mas como não havia mais luz azul alguma, ela, desgostosa, morre ao despencar do abismo.

O filme é bilíngue, falado em alemão a maior parte do tempo pelo protagonista masculino e pelos aldeões, mas a fala da protagonista feminina dá-se em dialeto tirolês, derivado do italiano. A precariedade da comunicação verbal entre eles justifica a tragédia. Junta não entende as intenções de Vigo ao desenhar o mapa, e tampouco consegue explicar sua ligação mística com a caverna de cristais. Além da versão oficial, existe uma outra, muda com cartelas escritas em inglês, destinada ao mercado estadunidense.

Quando Leni iniciou a produção de *A Luz Azul*, ainda em 1931, o filme sonoro na Alemanha ainda estava em seus primórdios e, apesar da pesquisa não contemplar a matriz sonora, é necessário pontuar o uso de dois idiomas. As protagonistas Junta e Vigo falam idiomas distintos e, por isso, não entendem um ao outro. O fim trágico da história é devido a um desentendimento entre a Junta e Vigo e, de maneira nenhuma, a uma traição de Vigo, como poderia ser interpretado quando não se está ciente desta peculiaridade na trama.

4.2

Análise do filme *A Luz Azul* - Letreiros



1



2



3



4

Figura 27 - A Luz Azul – Letreiros de abertura (fotogramas 1-4).



5



6



7



8

Figura 28 - *A Luz Azul* – Letreiros de abertura (fotogramas 7-10).

4.2.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

O aspecto qualitativo de um primeiro que se impõe em seu nível sintático dá-se a perceber pela rusticidade das cartelas “esculpidas em pedra”. São de uma textura que simula pedra e servem de fundo ao letreiro. Seus tons de cinza contra o contraste das sombras confere relevo ao texto, ao mesmo tempo em que reforça o aspecto esculpido e mais polido dos tipos contra o fundo rugoso. A tipografia serifada utilizada nesta abertura parece ser uma variação da família Bodoni reproduzida no relevo esculpido em pedra, sempre diagramada em caixa alta. A composição centralizada reforça a impressão de solidez. De certa maneira, este aspecto cinza da pedra sugere algo de fundamental, no sentido de primitivo e

originário, como uma pedra fundamental, valores estes que a protagonista encarna e que estão presentes também no conceito nacionalista de *völkisch*.

4.2.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

A experiência diante dos letreiros de abertura deste filme começa a se particularizar à medida em que percebemos a ação do tempo sobre a película. Alguns pequenos arranhões, quase imperceptíveis, distribuídos ao longo da película, fazem com que se tenha uma ideia da ação do tempo. Apesar de existirem, nos dias atuais, efeitos especiais produzidos por softwares de edição de imagens (tanto estáticas quanto em movimento) que buscam reproduzir este arranhado próprio das películas mais antigas, há uma clara distinção destes simulacros em relação aos arranhões evidenciados neste filme. Há nestas marcas da ação do tempo uma frequência e uma distribuição que, não sendo próprias destes efeitos especiais a que nos referimos, particularizam esta face perceptível do signo e conferem uma legitimidade em relação à sua idade. Uma análise mais aprofundada dos fotogramas de abertura revela a trucagem dos tipos, muito bem acabada, e uma ilustração de traços bastante realistas. Outro aspecto importante e que evidencia o caráter singular destes créditos é o transparecer das bordas dos fotogramas, o que denuncia a passagem dos fotogramas pelo projetor. A tomada de abertura deixa transparecer o tremor bastante sutil, mas ainda assim registrável, que remonta à sua filmagem.



Figura 29 - Detalhe da cartela de abertura do filme A Luz Azul.

4.2.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Quando observados os aspectos convencionais destas cartelas de abertura, alguns elementos podem ser classificados como legissigno, ou seja, encontram-se em uma relação de terceiridade neste nível sintático do signo. Dentre os elementos que obedecem a regras e convenções, registre-se o posicionamento do título do filme. Sendo sempre convencional a ocorrência deste elemento em destaque no *tomada* de abertura, confirma-se, assim, que o título do filme *Das Blaue Licht* foi contemplado com o destaque apropriado e usual. Devido à sua importância, é comum que a cartela inicial, que, por regra informal, costuma conter o título, permaneça prolongadamente no início do filme. Neste caso, ela permanece estática na tela por aproximadamente 11 segundos, sendo em seguida substituída em *fade*, o que está de acordo com esta regra. Pode-se classificar como habitual a bitola dos fotogramas de 35mm. O letreiro traz ainda, como é de costume, os créditos de produção, de fotografia, de elenco (parcial), de música e o de direção, convencionalmente evidenciados.

4.2.4

Aspectos Icônicos do Objeto

Os elementos predominantemente icônicos deste terceiro do objeto, de acordo com sua natureza de mediação – pela qual este objeto imediato se relaciona com seu objeto dinâmico – estão contidos no modo de representação do letreiro do filme ora analisado, e que é, essencialmente, uma peça gráfica. Ao nos determos neste primeiro da instância icônica – a imagem – observamos, então, para além de sua característica própria de se passar por algo que não si mesma, uma pretensão de verdade, que a imagem traz em seu bojo. Esta é a vocação primeira da imagem. Assim, a ilustração destas cartelas de abertura, em um esforço de realismo, busca se passar por escultura. De maneira análoga, considerando que o cinema, em sua gênese, é uma sucessão fragmentada de imagens, nada mais natural do que considerar cada fotograma a manifestação mais explícita da primeiridade do objeto imediato. No caso particular dos fotogramas aqui observados, a imagem relaciona-se com seu objeto dinâmico também de maneira textual. Entretanto, esta mesma imagem carrega em si outras propriedades, sem as quais apenas parte de um possível interpretante poderia ser

atingido. Por exemplo, a iconicidade de uma ilustração com textura, cor, etc., simulando pedra, remete à montanha do filme.

A disposição central dos letreiros, especialmente o do título e a diagramação composta por tipografia condensada e em caixa alta buscam representar iconicamente um elemento importante na trama. O artigo “das”, centralizado e disposto ao topo em um corpo pequeno, à maneira de um cume; a palavra “Blaue” com um corpo intermediário, ao centro; e a palavra “Licht” abaixo, com um corpo ainda maior, como que representando a base de uma montanha, remetem à figura da montanha, tema central do filme. Ao representarem esta figura, remetem também a todo um gênero do cinema alemão, os chamados “filmes de montanha”. Relacionam-se com o aspecto de secundidade nesta instância da face icônica do objeto, pois esta diagramação reforça a ideia de rusticidade, de imponência e de solidez, assim como os demais valores subjacentes na trama. Devemos considerar ainda as representações metafóricas que surgem quando, ao estabelecermos uma relação abstrata com esta instância sógnica, reconhecemos que a simulação do fundo e dos dizeres das cartelas estão relacionados à uma ideia de montanha, de pedra, e portanto de ancestralidade, própria da “lenda” contada no filme.

O conteúdo conceitual da trama, uma lenda de montanha (“*eine berglegende*”), faz-se presente como imagem que tenta se passar pelo seu objeto dinâmico por meio dos fotogramas, que dispõem informações conceituais da trama. Um dos elementos de maior relevância na composição deste *tomada* de abertura é o uso que faz, de maneira privilegiada, da simulação de pedra, estando o assunto abordado no filme amplamente representado de maneira icônica neste *tomada*.

4.2.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Ainda que esta seja a categoria menos preponderante neste objeto e que as instâncias icônicas sejam mais evidentes, é possível reconhecer vestígios de uma relação causal nesta sequência. Especialmente se considerarmos que os índices podem deixar vestígios que remontem à sua causa de maneira evidente – até mesmo traços físicos diretamente – ou podem, por outra via, ser uma indicação de que esta relação de causa e efeito se deu em algum momento e que os indícios das causas são aparentes, mas de autoria incerta ou de todo inacessível.

A indexicalidade na sequência em questão é verificável, ainda que indiretamente, nos arranhões que em algum momento deixaram sua marca nos fotogramas, na trucagem da tipografia esculpida nas cartelas, no transparecer das bordas dos fotogramas que denunciam sua revelação química e no tremor das primeiras cartelas. Sobretudo, não podemos nos furtar à observação de que todas as imagens neste filme são efeitos produzidos pela luz que um dia impressionou uma película gelatinosa, que, por sua vez, foi submetida a processo químico de revelação e que, dessa maneira, exibe os indícios desta causa.

4.2.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

Convencionalmente, podemos atribuir o ícone “montanha” à ideia de altivez, de superioridade moral. Poderíamos também facilmente aliá-lo à ideia de ancestralidade e de rusticidade primitiva, originária e legitimamente ligada à terra. São justamente estes atributos de ética altiva e de inocência primitiva que a protagonista Junta carrega. Podemos ainda, em uma associação simbólica mais remota, ligar a textura de pedra nas cartelas de abertura a uma rocha, relacionando-se com um momento histórico na Alemanha em que a “resistência” do povo era necessária à reconstrução econômica do país, ainda em andamento.

Os aspectos simbólicos de inclinação indicial podem ser atribuídos às marcas do tempo que este filme carrega e que de uma certa maneira são compartilhados por diversos filmes contemporâneos a ele. Por exemplo, o arranhado próprio das películas mais antigas, por melhor que seja a conservação e a restauração destas cópias, apresentam muito frequentemente a mesma característica de passagem do tempo que reconhecemos como um símbolo indicial do cinema de sua época.

A junção de letras, símbolos simbólicos, ou representações gráficas arbitrariamente elaboradas e atribuídas a determinados fonemas, formam palavras. Estas, dispostas de maneira a obedecer a um código, dão sentido à língua também de maneira arbitrária.

4.2.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Ao primeiro momento há a imprecisão e um estranhamento proveniente principalmente do *fade in* que, ao abrir a cena para as cartelas, mostra os tons de cinza da cartela inicial. Em uma situação de primeiridade, a imagem em preto e branco causa estranheza à mente contemporânea, que se adaptou para que as imagens na tela sejam recebidas mais usualmente em cores. Embora neste momento ainda não tenhamos nos apercebido desta intenção, de fazer alusão à forma de um elemento conceitual do filme (uma montanha), percebemos com imprecisão que os tipos não apresentam todos o mesmo corpo, porém ainda não realizamos seu significado. O código (a língua alemã) utilizado para o título e demais créditos também proporciona um estranhamento inicial, próprio desta incerteza que o confronto com o estrangeiro em situação de primeiridade remática propicia. Após um intervalo estático de aproximadamente 11 segundos, a primeira cartela se funde com a próxima, causando surpresa que é intensificada quando a segunda cartela inicia seu movimento ascendente, como se estivéssemos observando de fato o deslizar de uma parede de pedra.

4.2.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

À medida em que a cartela inicial se fixa, entendemos que a mensagem disposta na cartela se trata do título. A experiência já se particulariza, confirmando se tratar do filme pretendido. Inicia-se então o processo de familiaridade em relação ao espectro de tonalidades de cinza, seus pequenos arranhões, etc., situando o filme em seu contexto temporal. A textura vai se confirmando em sua particularidade rugosa, como um recurso disposto de maneira a simular dizeres esculpidos em pedra. A diagramação em forma triangular ainda não denota a ideia de uma montanha, mas já nos apercebemos do fato de a tipografia apresentar uma variação de corpo. Particulariza-se, também, a leitura dos dizeres, à medida em que reconhecemos, por meio da recorrência na representação de determinados fonemas, que se trata da língua germânica e, portanto, que as estratégias deste signo gráfico, para se fazer representar, dar-se-ão por meio deste código específico.

4.2.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

Neste âmbito do interpretante, quando os signos dispostos nesta sequência isolado atingem um nível de interpretação de ordem argumentativa, realizamos a decodificação deste signo acessando o repertório necessário à leitura da palavra “Blaue” como nome inequivocamente designado para expressar a cor azul na língua alemã, a palavra “Licht” para traduzir “luz” no idioma português e o artigo “Das” como artigo definido feminino, formando o título *A Luz Azul*, em nosso código de origem. A aparência rochosa das cartelas corroboram a compreensão de que este filme se insere na tradição dos filmes de montanha alemães. Realizamos plenamente o aspecto argumentativo e inequívoco deste sequência, posto que se trata de um filme de montanha e de época, dirigido e estrelado por Leni Riefenstahl.

4.3
Análise do filme *A Luz Azul* - Junta/Cristais



1



2



3



4



5



6

Figura 30 - A Luz Azul – Fade de cristais. (fotogramas 1-6)



7



8



9



10



11



12

Figura 31 - A Luz Azul – Fade de cristais. (fotogramas 7-12)

4.3.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

A rusticidade da capa do livro que abre esta sequência está presente em seus materiais. De imediato percebemos suas ferragens gastas, notamos que foi confeccionado em couro espesso e muito escuro, e que está muito desgastado pelo tempo. Seu aspecto antigo, e mesmo surrado, remonta à ancestralidade da lenda em questão no filme. A primeira sensação, ao perceber a imagem estática da personagem Junta na capa do livro que conta sua história, é a de mistério. A imagem do livro rústico traz os dizeres “História della Junta + 1866” que, centralizados, servem de base para a fotografia (imagem estática dentro da imagem em movimento) de uma jovem. A foto é também centralizada no fotograma e está emoldurada por cristais.

A protagonista, na imagem estática, olha fixamente para a câmera, que se aproxima. Só então inicia-se o *fade* para outra imagem, também aparentemente estática. A tonalidade cinza escuro dos fotogramas em que o livro se encontra ganha alguma luminosidade com o retrato da personagem. A moldura ovalada é disposta em *close* e centralizada na cena. Os fotogramas exibem uma qualidade lúgubre, e mesmo fúnebre, que se dissolve quando a imagem é substituída por outra, também em *close*. Isto se dá à medida em que caem flocos brilhantes, que acentuam uma qualidade “mágica” já iniciada pelo *fade*. A imagem inicial é lentamente substituída por outra, em que um cristal se encontra apoiado em pedras brilhantes. O cristal está no canto inferior esquerdo, em diagonal, apontando para o canto superior direito.

A mão de uma mulher aparece subitamente e nos causa espécie por seu tamanho inicialmente desproporcional na cena. Vinda do canto superior direito, a mão pega o cristal, fechando a diagonal no fotograma. Desfaz-se a ilusão de que se trata de uma imagem estática pelo fato de a mão entrar em movimento contínuo e pelo súbito alvoroçar das partículas brilhantes em torno do cristal. A moça, dona da mão, entra em corte seco e examina o cristal nos fotogramas seguintes. A cena está levemente desfocada e iluminada de maneira tal que o cristal adquire um branco luminoso, como fosse dotado de luz própria, e parece iluminar o rosto da moça, reforçando a qualidade “mágica” da cena.

4.3.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

O signo imagético se particulariza quando percebemos se tratar de um livro sobre a lenda de Junta, protagonista do filme. Verificamos que a ancestralidade aparente e o pertencimento do livro a Junta se confirmam na leitura do nome e da data de morte da personagem. Reconhecemos, então, a atriz Leni Riefenstahl, intérprete de Junta. Somos rememorados de que a mesma fotografia de Junta já havia rapidamente aparecido em outra cena como *souvenir* pelas mãos de uma criança do vilarejo que oferecia a foto dizendo: Junta! Junta!



Figura 32 - Menina do vilarejo oferece a foto de Junta como souvenir, fotograma.

Os flocos brilhantes que começam a cair denunciam a falsa imobilidade da cena seguinte e particularizam o fato de que são objetos estáticos em uma cena em movimento, dissipando-se a estranheza anterior. Entendemos se tratar de um cristal, referência direta à trama, uma vez que já entendemos se referir a cristais, mais ainda não sabemos ao certo de que maneira.

4.3.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Conforme tendência do cinema contemporâneo a este filme, a protagonista é iluminada em *Close* de maneira a deixar transparecer a “aura” própria das divas hollywoodianas. Também nesta sequência, esta regra informal é contemplada quando do plano fechado de Junta “iluminada” pelo cristal.



Figura 33 - Greta Garbo em *Mata Hari*, 1931.
 Fonte: *mptvimages.com*
 0702_0370



Figura 34 - Marlene Dietrich em *Desonrada*, 1931.
 Fonte: *mptvimages.com*
 0709_1936



Figura 35 - Leni Riefenstahl, fotograma.

4.3.4

Aspectos Icônicos do Objeto

Sendo a própria imagem um primeiro na instância icônica, devemos nos referir sempre, e antes de mais nada, à raiz do fazer cinematográfico. A imagem carrega sua característica sígnica de se passar por algo que não si mesma por semelhança. Esta pretensão de verdade, conforme vimos na sequência anterior, estava ligada em parte, naqueles *fotogramas*, à representação ilustrativa. Na sequência ora analisada, a imagem se apresenta apenas fotograficamente, ou seja, sem a sobreposição sígnica das ilustrações, conforme o caso anterior. A sobreposição aqui se dá quando encontramos a imagem fotográfica, estática, inserida no fluxo das imagens em movimento. Este recurso enfatiza o aspecto icônico da sequência, redobrando, ou ainda, sublinhando, o signo icônico imagético da personagem Junta. A imagem emoldurada da protagonista é iconicamente operacionalizada como um ícone preponderante deste filme e é utilizada como memorabilia para os visitantes, funcionando de maneira a propagandear um produto.

A diagramação centralizada da capa do livro e a maneira como está disposta esta “fotografia” de Junta acentuam o caráter solene de culto aos mortos, aos heróis e aos valorosos. Em algumas passagens históricas, percebemos que este ideal de magnitude, de solene deferência aos que são julgados heróis, está ligado intimamente ao nazismo.



Figura 36 - Hitler e Paul von Hindenburg.

Fonte: Bundesarchiv_Bild_183-S38324

Um ícone importante para a trama e pertencente a esta sequência é a metáfora do cristal para aquilo que é genuinamente valoroso e ao mesmo tempo provido pela terra. Cristal é, na realidade, um termo genérico, diz-se de todos os minerais que têm a forma cristalina, ou seja, que já nascem com aparência cristalina, como o quartzo. O quartzo-puro é conhecido como cristal-de-rocha, ou simplesmente, quartzo. O quartzo-violeta é conhecido como ametista, o amarelo, como citrino; o verde é conhecido como aventurina, e etc. Quando possui as cores amarela, parda ou avermelhada, provocadas por óxido de ferro, recebe o nome de quartzo-ferrífero.

Entre as muitas variedades do quartzo, a mais abundante é o quartzo-incolor, muito conhecido pelos nomes de quartzo-hialino e cristal-de-rocha, de

acordo com o geólogo Pércio de Moraes Branco²³, do Serviço Geológico do Brasil. Ainda de acordo com o geólogo, essa segunda denominação é infeliz, uma vez que todos os minerais formam cristais e que todas as rochas são compostas por minerais... “*Os dicionaristas que escrevem cristal de rocha (sem hífen) estão erroneamente falando de um cristal qualquer de uma rocha qualquer, não de uma variedade de quartzo de características definidas.*” (BRANCO, 2013).



**Figura 37 - DRUSA - (Aglomerado de cristais brancos)
Em mineralogia, define uma superfície plana coberta por cristais.
Fonte: cprm.gov.br**

Metaforicamente falando, aqui este cristal assume o papel imagético daquilo que é de valor, como os diamantes, por exemplo. Mais subliminarmente, assumem caráter místico e sobrenatural, partilhando com a protagonista seu aspecto mágico e sua potencialidade divina.

Magia é um processo semiótico. O signo mágico é um signo humano usado com a intenção e a promessa de obter uma influência imediata sobre o mundo dos objetos. Enquanto na nossa vida cotidiana o signo atua como um mediador entre os mundos mentais e o mundo dos objetos, o mago pretende que os seus signos tenham o poder de causar transformações e efeitos imediatos no mundo não-humano. O racionalismo da modernidade quis desmascarar a magia como uma falácia semiótica ou até como um grande erro da civilização, mas o pensamento mágico conseguiu resistir à sua desconstrução analítica e até encontrou um novo reconhecimento na era pós-moderna. (NÖTH, 1996, p. 30).

²³ Pércio de Moraes Branco (museugeo@pa.cprm.gov.br).

4.3.5

Aspectos Indiciais do Objeto

A instância indicial nesta sequência (e, neste sentido, em todos os outros aqui analisados) se dá por indicação, de maneira mais remota, na medida em que todo objeto cinematográfico remonta à causalidade de um dia a luz ter incidido sobre o substrato químico depois revelado. Entretanto, ainda por indicação, podemos perceber as diferenças de iluminação e os efeitos da película confeccionada pela empresa Agfa, em infravermelho, especialmente para este filme.

4.3.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

A foto de Junta é centralizada no fotograma, emoldurada por cristais, e faz lembrar as fotografias exibidas em lápides nos cemitérios. O olhar fixo da protagonista é perturbador e quase inquisitivo, como se após sua morte ela permanecesse como um fantasma a acusar ao povo de Santa Maria, pelo fato de sua avareza ter causado seu desgosto e morte. Nesta imagem, Junta não parece mais ser a inocente filha da terra que o filme retrata; seu olhar tem algo de terrivelmente ameaçador. Podemos fazer uma analogia com o desenvolvimento do movimento nazista, cujos ideais *völkisch* pregavam uma valorização do homem da terra e, posteriormente, terem os nazistas se tornado terríveis carrascos do povo judeu, a quem julgavam gananciosos inimigos do Alemanha e a quem atribuíam avareza e ganância.

4.3.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

A impressão primeira ao assistir a esta sequência é a de uma obscuridade sinistra. À primeira vista, não realizamos nitidamente se tratar de um livro, mesmo que um dos personagens (o dono da estalagem) grite para um menino: – Traga o livro de Junta! Ao encontrarmos o *close* na capa do livro com suas inscrições, e, principalmente, com a foto da protagonista, instala-se uma imprecisão, no sentido de que este não é um livro convencional. Suas proporções são avantajadas e a rudeza de seus materiais não coadunam com o que esperamos de um livro. Um aspecto impactante na direção de uma primeiridade representativa do signo “livro” é a foto de Junta, ornada com uma moldura

cravejada de brilhantes, reforçando a estranheza quanto à solenidade da cena. Apesar de reconhecermos a personagem, ainda não sabemos o porquê de tamanha deferência e, mesmo assim, somos atingidos pelo olhar penetrante e ameaçador na fotografia. Mesmo o fato de termos uma imagem estática dentro do fluxo contínuo da sequência causa estranhamento quanto à interpretação neste nível remático do interpretante. Quem será esta Junta?

Ao se iniciar o *fade* para a imagem dos cristais, percebemos o cintilar de fragmentos brilhantes que caem como flocos de neve. Os flocos são fragmentos de rocha que poderiam ser interpretados como algo mágico a nos transportar para uma esfera ainda interpretativamente envolta em mistério. A figura do cristal de rocha, tal como é encontrados na natureza, faz um correlato com a representação mística explicitada pela trama cinematográfica.

4.3.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

As possibilidades interpretativas nesta sequência começam a se particularizar à medida em que reconhecemos a personagem Junta como sendo a mão que segura o cristal ao final da cena. Iniciamos uma reação interpretativa própria da secundidade ao relacionarmos o pó brilhante que cai ao início do *fade* se desprendendo dos cristais a um certo momento mágico. Fazemos, ainda imprecisamente, uma correlação com o conceito de pureza, de transparência e de extremo valor, próprio dos diamantes e das riquezas naturais dos minérios.

4.3.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

A sequência em questão atinge seu estágio argumentativo quando entende-se que estamos sendo introduzidos à personagem Junta. Percebemos se tratar de uma estratégia imagética que busca nos levar através do tempo, por um viés mágico, para o universo da protagonista. Este recurso imagético de passagem do tempo é construído de maneira a valorizar o aspecto místico da personagem. Entendemos inequivocamente que a personagem é possuidora de qualidades naturais de extremo valor. A personagem Junta é entendida, conforme esta sequência nos apresenta, como um diamante bruto, uma filha da terra. São pertinentes também as associações com os “Contos Maravilhosos” dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.

4.4

Análise do filme *A Luz Azul* - Moradores da aldeia



1



2



3



4



5



6

Figura 38 - A Luz Azul – Moradores de Santa Maria. (fotogramas 1-6)



7



8



9



10



11



12

Figura 39 - A Luz Azul - Moradores de Santa Maria. (fotogramas 7-12)



13



14



15



16



17



18

Figura 40 - A Luz Azul - Moradores de Santa Maria. (fotogramas 13-18)

4.4.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

A primeira percepção que se dá quando das cenas em que os protagonistas Junta e Vigo interagem com os aldeões é o forte contraste da relação entre claro e escuro. A figura dos aldeões têm uma disposição quase sempre agrupada e em seu figurino negro são apresentados sempre com chapéus, o que reforça seu aspecto sombrio. Concorrem para este aspecto dramático também os fotogramas em que a lua surge, muito branca, em contraste com o céu negro. Aos protagonistas é sempre reservado um ângulo privilegiado.



Figura 41 - A Luz Azul – síntese gráfica.

4.4.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

As qualidades observadas no item anterior começam a se particularizar à medida em que reconhecemos a luminosidade ovalada despontando por trás da montanha como sendo a lua cheia. A lua é deflagradora do processo místico descrito na trama. Identificamos a figura de mulher, em *close*, como sendo a protagonista Junta. O Monte Cristallo, também é reconhecido. Entretanto, a estranha luminância emanada de seu cume se refere, agora de maneira mais particular, à gruta de cristais já mencionada no decorrer do filme, mas que aqui é imageticamente representada pela primeira vez.

4.4.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Nesta secundidade do representâmen, a alternância dos três primeiros *fotogramas* é percebida como um habitual gesto fílmico (ver BELLOUR, 2000) ou seja, um recurso comumente utilizado para que se vincule algum aspecto pertinente aos elementos dispostos nos *fotogramas*. Aqui, este gesto está a serviço de ressaltar uma ligação mística entre a lua, a gruta de cristais e a protagonista evidenciando a ligação mística entre eles.

O aspecto de regra informal nesta sequência se dá por conta do contraste entre claro e escuro para diferenciar aspectos negativos e positivos. Seja na iluminação das cenas, ou mesmo no figurino das personagens, o recurso sígnico inicia uma evidenciação ou distinção entre a natureza das personagens. Assim, inicia-se o entendimento de que é atribuído aos protagonistas uma claridade relacionada ao bem, ao belo, ao valoroso, enquanto os aldeões são distintos por seu aspecto escuro, envelhecido, e mesmo negativo.

Outro aspecto convencional desta sequência pode ser observado na iluminação da protagonista feminina como era habitual nos filmes do mesmo período. Conforme também observado na sequência anterior, também aqui Junta recebe uma iluminação especial destacando sua pretendida superioridade.

4.4.4

Aspectos Icônicos do Objeto

A metáfora estabelecida por estes *fotogramas* relaciona imageticamente os habitantes do vilarejo às aves de rapina. São dispostas sucessivas imagens de um tom ameaçador retratando anciãos vestidos de negro, enrugados como urubus, olhando fixamente para a câmera (para a heroína Junta). Especialmente quando se amontoam à entrada da igreja, suas roupas negras se juntam formando um corpo único, um aglomerado, como um “bando de urubus”.



*Figura 42 - Aldeã –
fotograma 8*



*Figura 43 - Aldeã –
fotograma 9*



*Figura 44 - Urubu preto
(Coragyps atratus)*

4.4.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Sem deixar de mencionar o fato de que todo objeto cinematográfico remonta à causalidade de seu aspecto fotográfico, observamos, novamente por indicação, que as tomadas feitas no interior da igreja foram produzidas sem o auxílio de cenografia e que portanto atendem à suposição de verdade pretendida pelo âmbito indicial. As imagens, aqui, deixam o registro indicial indicativo do próprio recinto em que foram filmadas.

Os *fotogramas* em que se alternam as imagens da lua, de Junta e do Monte Cristallo obedecem um ritmo tal, que acusa sua montagem fazendo com que o olhar analítico perceba o aspecto causal de seu corte na moviola.

4.4.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

A lua cheia é símbolo do misticismo encarnado pela protagonista. A já mencionada alternância do rosto da protagonista em *close*, da lua e do monte Cristallo consiste em uma estratégia fílmica visando relacionar por analogia os três elementos a um caráter místico e interdependente. Como se algo de extraordinário, de mágico, houvesse envolvido a personagem lhe conferindo divindade. Este simbolismo encontra familiaridade nas doutrinas geneticistas formadoras do antissemitismo nazista e no conceito de *völkisch* nacionalista. De acordo com esse pensamento, o homem superior, verdadeiro filho da terra, é guardião das virtudes por vontade da natureza, e, simbolicamente, está representado como detentor de um suposto direito “natural” à superioridade. Esta parece ser precisamente a moral desta fábula filmada por Riefenstahl.

Por analogia pode-se verificar um desejo de equiparar os habitantes do vilarejo de Santa Maria aos judeus ortodoxos, com suas vestimentas negras que, se contrastadas às vestes claras dos protagonistas adquirem uma entonação antisemita. Conforme afirmado por autores teóricos da Alemanha nazista, (ver MANN e GOLDHAGEN) a tese de que a ideia antisemita esteve disseminada naquela sociedade em diversas camadas sociais coaduna com a interpretação de que judeus estejam representados de maneira pejorativa e com as acusações de um mercantilismo predatório. Ora, se, comparativamente, os habitantes do vilarejo são igualmente acusados de avidez na comercialização dos cristais na trama, é simbolicamente plausível a comparação imagética dado seu comportamento e suas vestimentas semelhantes.

4.4.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Ao se iniciarem os cortes sucessivos em que são retratadas a lua, a montanha e a protagonista há ainda uma imprecisão de sentidos com relação à interpretação pretendida. Ficamos momentaneamente sem entender o porquê do recurso utilizado. Causa estranheza, e até mesmo um certo incômodo na interpretação sobre o fato de as imagens serem tão escuras. Apesar de belíssimas, estas imagens somente indicam, por seu contraste, algo de inusitado na trama.

4.4.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Na mesma sequência distinguimos a ideia de uma ligação sobrenatural entre os elementos descritos e começamos a entender a ação que exercem uns sobre os outros. Ao visualizarmos a protagonista por entre as vielas escuras percebemos que esta é acompanhada pela luz e ao seu encontro com os aldeões realizamos a ideia de sua distinção dos demais. Singulariza-se a ideia do quanto são ameaçadores, especialmente quando reunidos à porta da igreja. Ao nos depararmos entre eles com o protagonista masculino, Vigo, observamos que sua luminosidade também é de um tom mais claro diferenciando-o dos moradores do vilarejo. Esta percepção denuncia a intenção representativa diferenciada dada a Junta e Vigo, sendo que este, inocentemente, se mistura aos velhacos moradores.

4.4.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

Uma das interpretações finais desta sequência diz respeito às vestes negras dos aldeões de Santa Maria. Estes adquirem uma entonação claramente antissemita quando realizamos a catástrofe do holocausto. Muito embora à época de sua produção a realidade da guerra e do preconceito aos judeus ainda não ser uma realidade estabelecida do inconsciente coletivo em âmbito mundial, as escolhas representativas construídas por estas imagens nos reportam inequivocamente à esta realidade contemporânea.



*Figura 45 - Judeus ortodoxos acompanham o funeral do rabino Menachem Porush, em Jerusalém.
Fonte: www.jpost.com/Israel.com*

4.5

Análise do filme *A Luz Azul* - Montanha e morte



1



2



3



4



5



6

Figura 46 - A Luz Azul – Morte Junta (fotogramas 1-6).



7



8



9



10



11



12

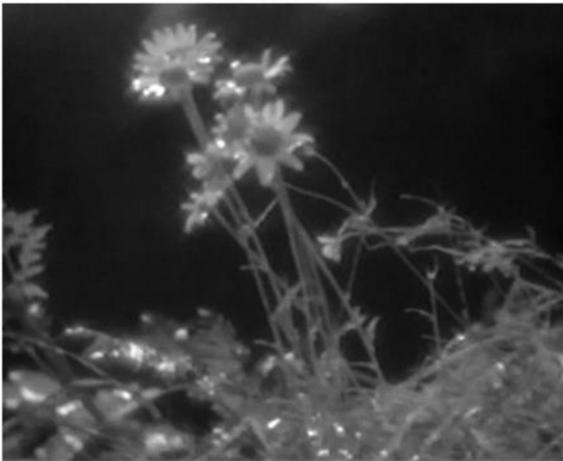
Figura 47 - A Luz Azul – Morte de Junta (fotogramas 6-12).



13



14



15



16



17



18

Figura 48 - A Luz Azul – Morte de Junta (fotogramas 12-18).



19



20



21



22



23



24

Figura 49 - *A Luz Azul* – *Morte de Junta* (fotogramas 18-24).

4.5.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

A sequência divide-se em quatro planos principais equilibrados, divididos por intensidades de contraste diferentes. São eles, a escalada de Junta e sua decepção com a caverna de cristais depredada, sua queda, seu corpo encontrado por Vigo e a volta ao livro inicial que apresenta a história.

A sequência em questão possui aspectos qualitativos angulosos e de alto contraste alternando-se a uma suavidade que se apresenta, por exemplo, na nuance clara e sutil das nuvens, que quebram o tom pesado da combinação de cinza escuro e preto da montanha e da escalada. Os fotogramas que mostram a figura de Junta escalando o monte Cristallo, criam pontos de interesse na composição gráfica das cenas, ora fazendo um elemento de ligação, ora sendo a forma orgânica que ancora os ângulos duros e retos da pedra. Junta morta têm uma qualidade que se pode dizer luminosa e confere estes aspectos de luminosidade à sua morte. O *close* de Junta morta escurece para receber o *fade* com sua fotografia também em inclinação a direita e emoldurada por brilhantes. A angulação das páginas finais do livro em cerca de 5 graus organiza os fotogramas no mesmo eixo desde a imagem de Junta morta.

Os fotogramas que mostram a queda de Junta obedecem à mesma lógica de disposição em ângulos exceto pelo fato de agora estes são formados por partes do corpo de Junta. O elemento que antes conferia interesse por se apresentar organicamente, aparece agora em planos tão fechados de maneira a cortar o fotograma em diagonais.

4.5.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

É nesta sequência em particular que podemos verificar de maneira mais pregnante a tipicidade que este filme compartilha com os chamados filmes de montanha. As cenas de escalada atingem alturas vertiginosas exigindo da atriz Riefenstahl um habilidade atlética ímpar.



Figura 50 - A Luz Azul - Fotograma 7.

É próprio desta tomada o fotograma que exhibe Junta realizando uma manobra de “chaminé”, técnica em que o atleta apoia-se em duas rochas ancorando as costas em uma e com as pernas em outra impulsiona-se para o alto (ver *fotograma 4*). Esta imagem ajudou na divulgação da película, tornando-se bastante popular e característica deste filme.



Figura 51 - Exemplo de manobra chaminé.
Fonte: www.unicerj.org.br



Figura 52 – Fotograma 4.

É também devido a esta sequência uma dramaticidade conferida pela queda da protagonista, visivelmente perturbada pela depredação da caverna de cristais. Esta expressão de desterro é obtida pela alternância entre os fotogramas em que a

caverna encontra-se dilapidada e os que apresentam Junta tomada pelo choque da descoberta.

4.5.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Dentre os aspectos de regra informal, aqui encontramos novamente a já habitual representação privilegiada da protagonista (ver *fotogramas* 1 e 9) como padrão estético do cinema deste período.

4.5.4

Aspectos Icônicos do Objeto

Dentre os aspectos icônicos desta sequência podemos enumerar a montanha retratada como um ícone que remete aos ideais de superioridade e de divindade. Destacamos também a imagem das flores dispostas como um ícone da fragilidade e da beleza ultrajada que a morte da heroína suscita. A imagem em moldura ovalada da protagonista é operacionalizada como um ícone preponderante deste filme, sendo apresentada logo ao início do filme quando é oferecida como souvenir aos visitantes. Nesta qualidade opera como objeto de comunicação anunciando o “produto” Junta para o turismo local. Pode-se dizer que a relação de exploração por parte dos aldeões que causaram indiretamente a morte Junta ao depredar a gruta de cristais apenas mudou de meios, uma vez que continuam a explorar Junta, agora através de sua imagem.

4.5.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Tendo em mente que os aspectos indiciais no signo cinematográfico se dão primordialmente por indicação, evidenciamos indiretamente o efeito que o Monte Cristallo teve sobre o objeto fílmico. Uma vez que não é possível traçar diretamente uma relação de causalidade com o objeto fotografado, exceto pelo registro luminoso na película, encontramos a origem desta marca parcialmente acessível se comparadas as locações onde se deu sua produção com as imagens atuais do Monte Cristallo nas Dolomitas.



Figura 53 - Monte Cristallo em 2013.
www.provincia.belluno.it/

4.5.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

Os simbolismo representado pelas flores iluminadas na tomada em que morre a protagonista, lança mão do código icônico “flor” como representativo de pureza campestre e de sutileza angelical. Tal expressão é maximizada pela claridade obtida na película que utiliza-se do filme infravermelho confeccionado especialmente para a produção.

O símbolo “montanha” ganha contornos indiciais à medida podemos parcialmente retrazar sua origem até a cadeia de montanhas a que pertence, nas Dolomitas. Entretanto, este símbolo tem sua preponderância na instância simbólica. O simbolismo da montanha refere-se às alturas, à divindade e à superioridade.

Aqui encontramos, ainda, o simbolismo da morte da heroína, a inocência ultrajada, a injusta e cruel morte do ser divino e sobrenaturalmente valoroso. Sua máscara mortuária está eternizada nos fotogramas 19 e 20. Porém, conforme o *fade* avança para a próximo fotograma temos novamente a imagem estática de Junta emoldurada por brilhantes, símbolo de preponderância icônica do filme.

4.5.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

... o signo é algo (qualquer coisa) que é determinado por alguma outra coisa que ele representa, essa representação produzindo um efeito, que pode ser de qualquer tipo (sentimento, ação ou representação) numa mente atual ou potencial, sendo esse efeito chamado de interpretante. (SANTAELLA, 1998, p.39)

Algumas das possibilidades de interpretação contidas nesta sequência podem ser enumeradas sem, contudo, nunca esgotá-las, pois conforme anunciamos acima, este efeito pressupõe nossa experiência prévia e continuada em relação ao filme, a seu contexto e ao nosso próprio repertório. Com isto em mente, desdobramos nossa experiência e podemos dizer que o caráter remático desta sequência, nos traz a impressão da dor pungente e da tragédia como que um perigo à espreita, implícito e definitivo. É também potencialmente devido à instância remática o caráter de rusticidade campestre e de primitivismo, de maneira a caracterizar uma superioridade dos valores nazistas. Nesta sequência, também o contraste de claro/escuro e os ângulos duros nos remetem à dramaticidade e desespero, a morte iminente, ocorrendo uma superposição de possibilidades interpretativas à medida passamos à imagem estática e solene da protagonista, na passagem lenta, em *fade*, para sua fotografia emoldurada incrustada no livro pesado e solene que conta sua história.

4.5.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Em um primeiro momento, estas sensações ltuosas, de dor, desespero e profundidade reforçam as impressões de conflito com antagonistas. Entretanto, estas impressões particularizam-se quando comparados o conteúdo fílmico e o momento político e social da Alemanha. Reafirmamos estas mesmas impressões que denotam (dicissigno) da materialidade destas sensações correlatas. Há também algo de místico e ameaçador no contraste entre claro/escuro e que pode aludir tanto às perseguições da aldeia, algo que está latente, quanto à comparação com judeus ou a superposição de culturas, conforme descrito acima. Ambas as noções de perturbação iminente encontram-se descritas de forma central no conteúdo da narrativa.

4.5.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

Pode-se argumentar que as formas de que contam as histórias coletadas e amenizadas pelos irmãos Grimm de forma primitiva no imaginário alemão são correlatas à qualidade estética e conceitual deste filme. Tais imagens exercem, intencionalmente, uma forte influência na percepção de drama e suavidade, simultaneamente.

4.6

Discussão de resultados sobre o filme *A Luz Azul*

Apesar de não nos propormos nesta tese a análise das matriz sonora, é necessário, para o bom entendimento da representação mais geral da trama cinematográfica, o acolhimento de duas línguas e portanto dois códigos diferentes, o que faz com que o protagonista inocentemente traia os valores fundamentais inseridos na trama. O código da língua alemã, utilizado para o título e demais créditos, proporciona o estranhamento inicial, próprio desta incerteza que o confronto com o estrangeiro enseja. Este estranhamento se encontra presente também neste filme bilíngue. Esta representação imagética é evidenciada na matriz visual quando observadas duas línguas distintas nas folhas finais do livro que conta a história de Junta (ver fotogramas 22 e 23 da última sequência). A fim de atingir seu estágio de interpretante final este signo lança mão desta dupla estratégia representativa sem a qual a semiose não se completaria, permanecendo a degeneração do processo comunicativo.

Diante dos aspectos analisados, pode-se avaliar que as imagens contidas neste filme contemplam aspectos de adesão aos princípios da ideologia nazista, podendo ser observados tanto no ideário do filme quanto nas intenções expressas de sua realizadora. Pode-se relacionar alguns destes aspectos como sendo, as qualidades de rusticidade e de primitividade presentes nas ilustrações das cartelas de abertura; os ideais de supremacia racial exemplificados no tema central com diversas representações de pretensa superioridade *völkisch*, seja pelo esquema diagramático ascendente, seja pela associação, no senso comum, da cor preta cunho religioso ao povo judeu, os símbolos icônicos dos cristais relacionando o que a terra proporciona naturalmente, a perseguição à protagonista Junta, representativa da ultrajada pureza racial da terra. Estes aspectos não pretendem esgotar as possibilidades interpretativas do filme, entretanto referem-se inequivocamente aos temas tratados por historiadores ao descreverem o período.

Este filme pertence também a um conjunto dos filmes de montanha alemães sobre os quais a crítica Susan Sontag escreveu: *O alpinismo nos filmes de Fanck era uma metáfora visualmente irresistível para uma aspiração ilimitada em direção à elevada meta mística, tão bela quanto aterradora, que mais tarde se concretizou na adoração ao Führer.* (SONTAG, 1986, p. 61)

Entendemos que todos os elementos dispostos nas imagens, da maneira como ocorrem, corroboram uma ideia antissemita pré-existente e são relativos à trama resistindo aos variados julgamentos do *percipuum*. Ainda que as possibilidades interpretativas sejam múltiplas para múltiplos intérpretes.

5

Análise semiótica do filme *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*)

5.1

Algumas palavras sobre A Trilogia de Nuremberg

Hitler, a quem Riefenstahl fez questão de conhecer em 22 de maio de 1932, (BACH, 2007, p. 91) foi um sincero admirador do filme *A Luz Azul* e, por consequência, a convidou para filmar o quinto congresso do partido nazista, de 30 agosto a 3 de setembro de 1933. *Vitória da Fé* (*Der Sieg des Glaubens*, 1933) é o primeiro documentário de Leni Riefenstahl em colaboração com o NSDAP. Entretanto, conforme vimos anteriormente, alguns meses após este congresso, filmado em 1933, Hitler mandaria assassinar o chefe das SA²⁴, Ernest Röhm, juntamente com mais 84 oficiais, no expurgo, “*A Noite das Facas Longas*” ou ainda “*A Noite dos Punhais*” já mencionado. Amplamente representado neste primeiro filme, como membro proeminente do partido, a figura de Röhm deveria ser banida do imaginário nacional de acordo com a vontade do *Führer*. Este é um dos motivos pelos quais Riefenstahl volta à Nuremberg em 1934 para filmar *Triunfo da Vontade*.

A este segundo filme *Triunfo da Vontade*, soma-se ainda *Dia de Liberdade: Nossas Forças Armadas* (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*), produzido durante o Congresso de Nuremberg de 1935 para aplacar o descontentamento do exército do Estado (*Wehrmacht*) que não se via apropriadamente retratado e valorizado em *Triunfo da Vontade*. Estes três filmes reunidos, *Vitória da Fé*, *Triunfo da Vontade* e *Dia de Liberdade: Nossas Forças Armadas*, formam o que ficou conhecido como a

²⁴ A SA foi o primeiro grupo paramilitar oficialmente nazista. Sua formação foi adotada por vários outros grupos nazistas ligados ao partido, o mais conhecido entre eles foi a SS, originalmente uma ramificação da SA. Os homens da SA eram muitas vezes chamados “*Sturmabteilung*” (Batalhão de Tempestade) e reconhecidos pela cor marrom de seus uniformes. O SA perdeu sua força depois que Adolf Hitler ordenou a expurgo de 1934. O SA foi efetivamente substituído pelo SS “*Schutzstaffel*”, embora não tenha sido formalmente dissolvido até a capitulação final do terceiro Reich, para as forças aliadas em 1945.

Trilogia de Nuremberg. O filme ora analisado, *Triunfo da Vontade* é, dentre os três, o filme mais elaborado, que receberia maior distribuição e, conseqüentemente, ficaria mais amplamente conhecido.

5.2

Contextualização do filme *Triunfo da Vontade*

Ainda que sejam muito apreciadas as qualidades artísticas do filme, e mesmo que Riefenstahl rejeitasse em entrevista tanto o título de filme de propaganda quanto sua intenção propagandística, *Triunfo da Vontade* não é exatamente um “filme de arte” como queria sua autora. Este é, de fato, um documentário de propaganda política, e como tal foi eternizado. Ele narra o congresso do partido nazista de 1934, que contou com mais de 700.000 adeptos. O filme contém trechos dos discursos apresentados por vários líderes do partido durante o congresso, incluindo porções de discursos de Hitler, intercalados com cenas da massa nazista. Hitler encomendou o filme e serviu como produtor executivo não oficial; seu nome aparece nos títulos de abertura. O tema principal do filme é o retorno da Alemanha como uma grande potência, com Hitler retratado como o verdadeiro e absoluto líder alemão, que trará glória à nação.

Triunfo da Vontade levou cinco meses para ser montado e foi lançado em grande estilo, em 1935. O auxílio que Albert Speer dá a Riefenstahl no aproveitamento da arquitetura, ajudou a trazer reconhecimento para *Triunfo da Vontade*, como um grande épico. Seja por sua movimentação de câmeras, pelo uso de lentes com foco de longuíssimo alcance, criando uma perspectiva de alta profundidade de campo, seja por suas tomadas aéreas, Riefenstahl conquistou diversos prêmios, não somente na Alemanha, mas também nos Estados Unidos, França e Suécia. O filme foi amplamente distribuído tanto na Alemanha como em vários outros países e continua a



Figura 54 - Lançamento de Triunfo da Vontade.

influenciar, até os dias de hoje, a produção cinematográfica mundial, sendo referência para diversos filmes, documentários etc.

Em maio de 1933, após as filmagens de *S.O.S Iceberg*, Leni retorna a Berlim disposta a alcançar o estrelato como atriz, nos moldes de Greta Garbo e Marlene Dietrich. Seu retorno acontece apenas uma semana após a queima de livros judeus em praça pública, evento noticiado no mundo inteiro e sobre o qual ela mais tarde alegaria não ter conhecimento.

Fato é que, com Hitler no poder, diversos artistas e cineastas fugindo da Alemanha (muitos em direção à Hollywood) e Joseph Goebbles nomeado Ministro da Propaganda, Leni Riefenstahl estreita laços com a cúpula nazista conforme apontam diversas ocasiões registradas no diário de Joseph Goebbles.

Em 20 de junho de 1933, Leni presenteia Hitler com uma edição de luxo em couro branco, gravada a ouro, de oito volumes da obra do filósofo Gottlieb Fichte de quem o *Führer*, conforme já mencionamos, era admirador. O presente veio após a recusa de Riefenstahl em fazer um filme sobre Horst Wessel, um suposto herói morto no início do movimento nazista.



Figura 55 – Em agosto de 1934, Riefenstahl e Hitler discutem a logística de *Triunfo da Vontade*.

Diversas reuniões com Goebbles e com Hitler têm registro neste período, entretanto na última semana de agosto Hitler teria questionado Leni sobre os preparativos para o filme a ser rodado em uma semana, no Congresso do Partido em 1933, o primeiro após sua posse. Ao que esta respondeu, atônita, não saber do que se tratava (RIEFENSTAHL, p.143-44), fica evidente que Goebbles deliberadamente boicotou os preparativos para este primeiro filme, deixando Riefenstahl despreparada, negando-lhe acesso a diversos posicionamentos de câmera durante o Congresso etc.

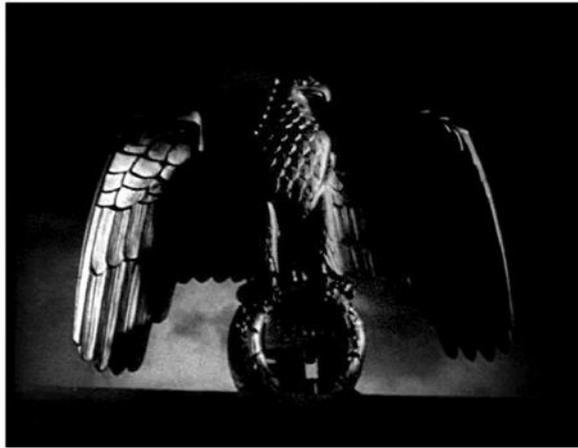


Figura 56 – Programa diagramado para o lançamento de Triunfo da Vontade.

Deste Congresso, de 30 de agosto à 3 de setembro de 1933, foi produzido o filme *Vitória da Fé* (*Der Sieg des Glaubens*, 1933). Este filme somente pôde ser produzido por Leni Riefenstahl, contornando-se os atritos com Goebbels e sua equipe, graças ao apoio do arquiteto Albert Speer.

5.3

Análise do filme *Triunfo da Vontade* - Letreiros



1



2



3



4



5



6

Figura 57 - Triunfo da Vontade – letreiros (fotogramas 1-6).



7



8



9



10



11



12

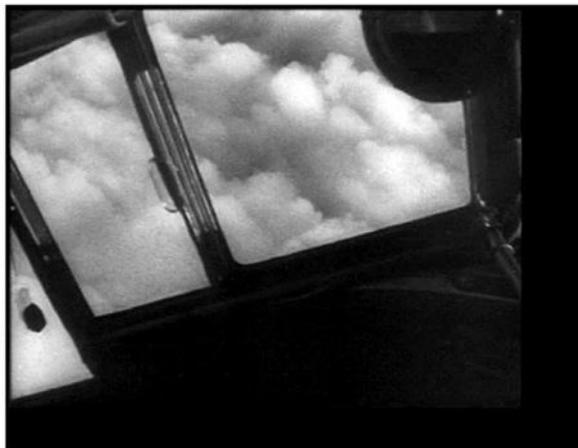
Figura 58 - *Triunfo da Vontade* – letreiros (fotogramas 6-12).



13



14



15



16



17



18

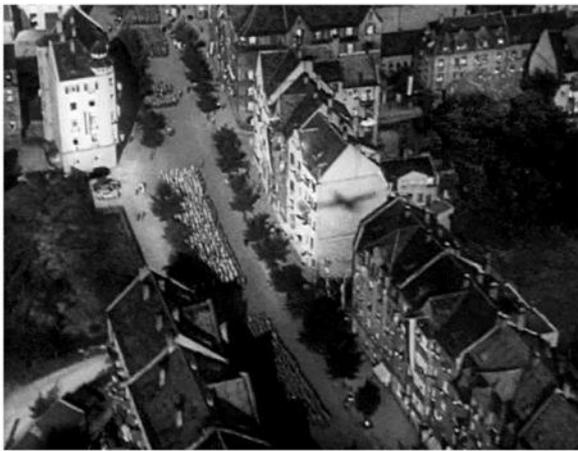
Figura 59 - Triunfo da Vontade – letreiros (fotogramas 13-18).



19



20



21



22



23



24

Figura 60 - Triunfo da Vontade – letreiros (fotogramas 19-24).

5.3.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Esta sequência compreende os letreiros de abertura e as subseqüentes cartelas que se fundem às cenas da chegada de Hitler a Nuremberg para o Congresso. Dada a relevância contextual das cenas que se seguem aos letreiros propriamente ditos no conjunto fílmico, entendemos ser de fundamental importância estendermos a análise, formando um conjunto até o momento da aterrissagem em Nuremberg do avião em que viajava o *Führer*.

Ao se abrir em *fade in*, uma qualidade solene e austeridade se delineia com a imagem de uma escultura possivelmente de metal representando uma águia pousada sobre uma guirlanda que por sua vez abriga uma suástica. A escultura é centralizada na tela e, à medida em que a câmera se aproxima, vai subindo e saindo de cena dando lugar à uma parede revestida de placas de granito ou mármore onde se lê o título do filme, *Triunfo da Vontade*, confeccionado em relevo metálico. Uma impressão de solidez e imponência é intensificada pelo fato de que ficamos submissos à águia que se posiciona acima da cabeça do observador. A diagramação do título, em caixa alta e baixa, é centralizada em três linhas com a preposição “*des*” cunhada em um corpo significativamente menor que os das palavras “*Triumph*” e “*Willens*”. Em *fade* passa-se a próxima cartela onde se lê “*Das Dokument vom Reichsparteitag 1934*”, em português “O Documento [ou registro] do Congresso de Nuremberg 1934”, subseqüentemente passa-se à cartela em que se lê “*Hergestellt im Auftrage des Führers*”, “Produzido em nome do líder” e desta para outra em que lemos “*Gestaltet von Leni Riefenstahl*” ou “Desenhado por Leni Riefenstahl”. Estas cartelas se relacionam visualmente por exibirem a mesma escala de cinzas, por serem confeccionadas de maneira à imitar edificações romanas com inscrições metálicas que lhe conferem austeridade. Seguem-se a estas cartelas outras de fundo escuro e tipografia branca.

Ao passar em *fade* lento para a cena subseqüente, contrastantemente mais clara, temos uma sensação de divindade ao vemos um chão de nuvens enquanto o avião sobrevoa a cidade. Percebemos a qualidade etérea e distinguimos algo de superioridade na vista aérea e uma massa se movimentando.

5.3.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

Neste segundo nível do representâmen, as qualidades observadas no item anterior se particularizam rapidamente em sua singularidade ao reconhecermos ser uma suástica o grafismo esculpido em material metalizado. O que não é reconhecido de início é o fato desta estar circunscrita em uma guirlanda sob as garras de uma ave que agora entendemos ser uma águia imperial, mas sua presença se particulariza ao identificarmos as ligações tradicionalistas do partido NSDAP.

O estranhamento inicial em relação ao idioma em que estão grafados os títulos e cartelas, se particulariza sendo acessado o código próprio das línguas germânicas e, em particular, da língua alemã. Reconhecemos o título e demais observações textuais existentes nas cartelas que se seguem, verificando tratar-se de texto em alemão sem, contudo, elaborar seu conteúdo.

Identificamos a cabine do piloto e o avião como sendo o transporte que conduz o *Führer* e reconhecemos a suástica em sua cauda. A névoa branca identificamos como sendo as nuvens sobre as quais o avião transita e delineamos uma cidade abaixo e percebemos as colunas marchando em suas ruas, o que de início não se distinguia desta maneira, mas apenas uma massa se movimentando.

5.3.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Nesta sequência de abertura, verificamos os padrões manifestos em abertura de filmes que ditam que seus títulos devam ser contemplados com destaque, que os créditos de direção também sejam privilegiados.

Aqui também é padrão o fato de que cartelas contendo frases mais extensas estejam dispostas de maneira a garantir sua legibilidade. Portanto neste filme estas se encontram em branco contra um fundo escuro e permanecem o tempo adequado à sua leitura.

5.3.4

Aspectos Icônicos do Objeto

Sendo a própria imagem um primeiro na instância icônica, devemos nos referir sempre, e antes de mais nada, à raiz do fazer cinematográfico. A imagem

carrega por semelhança sua característica sígnica de se passar por algo que não si mesma. Esta pretensão de verdade, conforme vimos no filme anterior, estava ligada em parte, naqueles fotogramas, à representação ilustrativa. Na sequência ora analisada, a imagem se apresenta apenas fotograficamente, ou seja, sem a sobreposição sígnica das ilustrações. A imagem da suástica emoldurada por uma guirlanda é preponderante deste filme e iconicamente operacionalizada como uma marca, funcionando de maneira a representar um produto, o partido. Sem sombra de dúvida, elemento icônico principal nesta abertura, quiçá por toda a película, a suástica é um dos ícones mais reconhecidos e controversos de nossa história.

O título tem sua diagramação centralizada. A tipografia serifada utilizada nesta abertura parece ser uma variação do tipo das “Black Letters”, que se aproxima das famílias Rotunda e Textura, reproduzida no relevo em metal, diagramada em caixa alta e baixa. A composição centralizada reforça a impressão de solidez. As cartelas subsequentes são diagramadas em branco sobre fundo preto e não obedecem à mesma rigidez diagramática do título e dos créditos, utilizam-se igualmente de “Black Letters”, agora mais próximas às famílias das Bastardas e Frakturs. Em ambas as situações, a escolha tipográfica é uma declaração de adesão às origens tradicionalistas do partido nazista e operam significativamente como tal. Sublinham uma declaração de “volta às origens”.

A metáfora do avião, o “pássaro de prata”, pertencente a esta sequência, constitui ícone importante para aquilo que é superior, valoroso, acima do bem e do mal. Ao mesmo tempo, quando sua sombra se projeta sobre a cidade de Nuremberg, realizamos a metáfora da águia, onisciente, aquela que tudo vê. Cuidadosamente construídas desta maneira, as figuras do avião e da águia se fundem, montando a metáfora do divinal e do onisciente. Sabedores dos desdobramentos deste momento histórico, não podemos deixar de observar o aspecto ameaçador desta cena; uma ave de rapina espreita a Alemanha.

5.3.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Conforme já estabelecemos anteriormente, o aspecto indicial relativo ao signo cinematográfico se dá quase sempre por indicação e remonta à causalidade de um dia a luz ter incidido sobre o substrato químico depois revelado.

É ainda por indicação que reconhecemos a sombra do avião projetada nos telhados de Nuremberg como sendo um indício de sua presença no céu. Alguns riscos na película podem ser observados, revelando a passagem do tempo. Quando dizemos passagem do tempo, nos referimos tanto à idade da película quanto a subsequência de seus quadros.

5.3.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

Destacando neste âmbito de terceiridade do objeto, seus aspectos simbólicos, ou seja, quando as relações entre objeto dinâmico e objeto imediato se dão por convencionalidades, iniciamos com a águia dourada, símbolo do poder. Esta é aqui retratada de maneira central e importante na sequência. Ao se aproximar em zoom e realizar um movimento descendente, evidencia-se que esta águia crava suas garras em uma guirlanda que por sua vez contém uma suástica, tornando-se assim um símbolo inequívoco do poder nazista. Ambos, a águia e a suástica, são símbolos do nazismo, embora sua operacionalização se dê respectivamente como um símbolo icônico no caso da figura da águia e o como símbolo simbólico no que se refere à suástica, uma vez que na águia os códigos icônicos são preponderantes e a suástica opera simbolicamente de maneira arbitrária.

Ainda na mesma sequência, mais adiante, temos as nuvens simbolicamente representando o aspecto divino dedicado ao *Führer*. Uma entidade literalmente “vinda dos céus” para liderar o povo alemão. Evidencia-se, assim, o caráter religioso e mesmo fanático desta cena, aspecto esse corroborado pelas multidões que acenam para seu líder.

O avião, também um símbolo de status e superioridade, alinha-se à figura da águia, um símbolo de poder, e, ao sobrevoar Nuremberg, opera como símbolo indicial deixando sua sombra impressa por sobre os telhados e ruas da cidade.

5.3.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Os primeiros fotogramas, ao se abrirem em *fade in*, causam estranhamento ao retratarem a águia nazista. O que causa espécie aqui é a explicitude

interpretativa, uma vez que o olhar contemporâneo não espera uma declaração nazista tão aberta e imediata.

O código da língua alemã utilizado para o título e demais cartelas também aqui proporciona um estranhamento inicial, próprio do confronto com um código estrangeiro em situação de primeiridade remática. Os primeiros fotogramas causam surpresa ao iniciar seu movimento descendente e observamos o título *Triumph des Willens* na parede de mármore. Como no filme anteriormente analisado, aqui também há a imprecisão e um estranhamento proveniente dos tons de cinza das cartelas iniciais. Em uma situação de primeiridade, a imagem em preto e branco causa estranheza à mente contemporânea, que se adaptou para que as imagens na tela sejam recebidas mais usualmente em cores. Embora neste momento ainda não tenhamos nos apercebido desta intenção, de fazer alusão à forma de um elemento conceitual do filme (uma montanha), percebemos com imprecisão que os tipos não apresentam todos o mesmo corpo, porém ainda não realizamos seu significado.

5.3.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

À medida que reconhecemos a cabine do piloto e realizamos a ideia de que a câmera se encontra posicionada aproximadamente do ponto de vista do piloto, nossas possibilidades interpretativas atingem uma etapa de secundidade própria do dicissigno. Neste âmbito do interpretante atingimos a interpretação de que a intenção era a de posicionar Hitler como um messias vindo dos céus, conferindo-lhe uma aura de divindade. Sendo o avião um veículo de transporte relativamente novo e sofisticado para a época, entendemos que paralelamente o recurso agregava um status de superioridade ao evento político. De fato, foi a primeira vez na história em que um líder político se utiliza de transporte aéreo com fins propagandísticos.

Ainda imprecisamente, reconhecemos todas estas intenções nas brumas vaporosas das nuvens, na visão privilegiada da cidade vista do alto e no brilho metálico da aeronave.

5.3.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

Dentre as possíveis interpretações desta sequência que dá início ao filme, destaca-se inequivocamente o esforço em retratar Adolf Hitler como um messias, literalmente pairando sobre as nuvens, ou seja, pairando acima do bem e do mal, como um salvador celestial vindo dos céus para celebrar suas conquistas. É imediata a lembrança do monarca Luiz XIV, o “Rei-sol” a quem é atribuída a famosa frase: “*L'État c'est moi*” (em português: O Estado sou eu). Entretanto, o tom ameaçador concedido pela águia imperial, ave de rapina, predadora dos céus, está presente em seu olhar esquivo. As águias, aves com excelente visão periférica, observam o horizonte aparentemente absortas, mas totalmente cientes da presença da presa a seus pés.

5.4

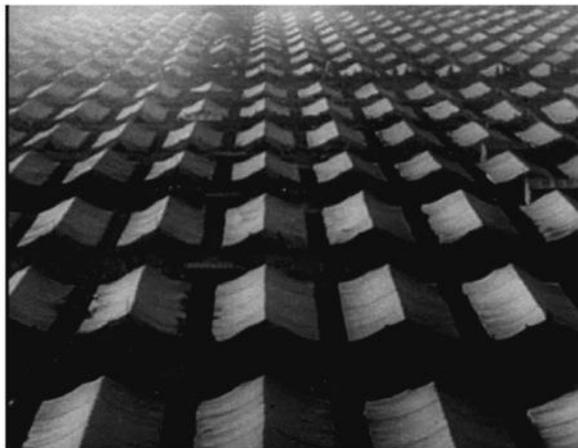
Análise do filme *Triunfo da Vontade* - Alvorada e desfile camponês



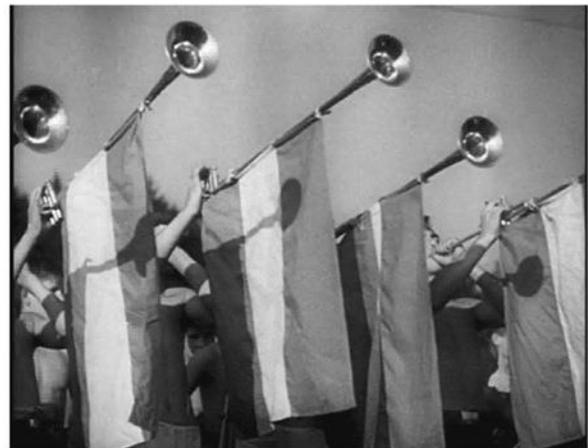
1



2



3



4



5



6

Figura 61 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 1-6).



7



8



9



10



11



12

Figura 62 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 7-12).



13



14



15



16



17



18

Figura 63 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 13-18).



19



20



21



22



23



24

Figura 64 - Triunfo da Vontade – Alvorada e desfile camponês (fotogramas 19-24).

5.4.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Os aspectos de primeiridade no âmbito do representâmen desta sequência, dizem respeito a uma qualidade de saúde e naturalidade, se dando a perceber nas expressões matutinas dos primeiros fotogramas, no sol das primeiras horas da manhã, nas expressões felizes e bem dispostas dos participantes do Congresso em suas atividades rotineiras. Predomina uma coloração clara e ensolarada nestes fotogramas, oriunda, à princípio, da luz matinal mas que se traduz majoritariamente pela presença de indivíduos louros e de pele muito clara. À medida em que a sequência evolui, são apresentados indivíduos em trajes exóticos, com muitas rendas, e contas, e bordados. A tonalidade clara e o ar matinal desta sequência é quebrado apenas por alguma indumentária de cor preta e alguns, poucos, uniformes negros.

5.4.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

Conforme se particulariza nossa experiência, percebemos uma evolução cronológica dos eventos, indo do amanhecer até aproximadamente o meio-dia. Percebemos se tratar de jovens alemães, não necessariamente soldados, devido à presença de jovens de diversas faixas etárias, ficando evidente a intenção de retratar aquele contingente como pertencente a um ideal de saúde e relacionando este ideal aos aspectos físicos pretendidos pelo ideal nazista. Qual seja, indivíduos saudáveis, de pele, cabelos e olhos claros.

5.4.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Embora aqui ocorra em menor número, a presença da suástica perpassa toda a película e opera em situação de conformidade com a temática, sendo desta maneira um legissigno na medida que é lei informal tela retratada em todos os segmentos fílmicos. A repetição opera como recurso aqui também na qualidade de regra informal quando se tem a intenção de sublinhar determinado aspecto. Assim como nas tendas de acampamentos, encontramos diversos *Closes* de indivíduos arianos sequenciados de maneira a atingir tal objetivo.

5.4.4 Aspectos Icônicos do Objeto

Faz-se necessário, mais uma vez, a referência ao estatuto do cinema como imagem, e portanto, por natureza, um primeiro na instância icônica de um signo. Neste sentido, conforme observado nas análises anteriores, todo cinema, e toda imagem, é ícone de seu objeto representado.

Nesta sequência, em particular, temos a imagens de jovens louros e atléticos, a disposição em *Close* de determinados indivíduos como um ícone dos ideais racialistas do nazismo (ver fotogramas 12, 15, 17 e 24, por exemplo).

Verificamos a maneira como se abrem janelas na alvorada, revelando estandartes, suásticas e os tradicionalíssimos telhados de Nuremberg. O esquema diagramático das tendas no acampamento; à perder de vista conforme a profundidade de campo e perspectiva que a angulação da câmera lhe dá; clarins perfilados que apontam para o alto contra um céu límpido da manhã, tudo se impõe como diagrama cuidadosamente estudado e operam como segundo do ícone sígnico.

A luz do amanhecer exerce grande importância nesta sequência e opera como metáfora da disposição para o trabalho, enaltecida no filme e desejável para os ideais do partido. Esta metáfora pode ser traduzida e corroborada por jargões do tipo: “Deus ajuda a quem cedo madruga”. Seguem-se cenas de preocupação com a higiene e asseio, metáforas de saúde, fotogramas contendo a preparação das refeições para milhares de participantes nos acampamentos, metáforas de abundância para um povo que sofria com racionamentos poucos anos antes, cenas com jogos e demonstrações de força e tração, metáforas de poder.

Os fotogramas em que fazendeiros oferecem os resultados de sua colheita vestidos com indumentária tipicamente regional merecem especial atenção pois que suas imagens revelam, um após o outro, os ícones de diversas regiões da “grande Alemanha” pretendida por Hitler. Desta maneira, observamos ícones da Pomerânia, Silésia, Vestefália, Renânia etc.

A maneira como desfilam, como depositam suas oferendas ao *Führer* e seus olhares de admiração operam também como metáforas de disciplina, de abundância e, principalmente, de adesão ao *völkisch* nacionalista.

5.4.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Afora os já mencionados aspectos indiciais inerentes ao fazer cinematográfico, que dão conta do fato de a luz haver um dia incidido sobre um dado substrato impressionável, verificamos nesta sequência alguns fotogramas em que os edifícios de Nuremberg são retratados a partir de seu reflexo nas águas do rio Pegnitz que, bastante canalizado, ao longo do centro histórico, atravessa a cidade de leste a oeste.

5.4.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

Pontuado ao longo da sequência, o simbolismo representado pela predominância de indivíduos “louros de pele e olhos claros, lança mão do código icônico racista “raça ariana” como representativo de superioridade racial. Tal intenção é maximizada pela observância, na película, de crianças louras, algumas vestidas em trajes típicos regionais, sobrepondo os códigos de superioridade racial aos pretensos códigos de pureza campestre e de sutileza angelical familiares ao conceito de *völkisch* nacionalista.

A suástica, presente em estandartes distribuídos pela cidade de Nuremberg e portanto, sempre presente na película, é o símbolo máximo do nazismo. Nesta sequência, este símbolo arbitrário, simbólico, mas muito eficaz, aparece ao abrirem-se as janelas das casas no amanhecer, o que busca reforçar a ideia de um novo amanhecer sob a égide do nacional socialismo. Uma nova alvorada para os valores tradicionalistas naquela sociedade, uma vez que a arquitetura que abriga estas suásticas é símbolo, de contornos mais indiciais, de valores tradicionais e de um passado de glórias.

5.4.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

A primeira percepção de ordem interpretativa relacionada a esta sequência diz respeito ao fato de os primeiros fotogramas funcionarem como uma espécie de introdução ao tema do *völkisch* nacionalista. Temos o ar saudável das primeiras horas da manhã, temos a vista de uma cidade de arquitetura tradicionalista e temos uma vista aérea dos acampamentos nos arredores da cidade. Ora, desta maneira

temos o ideal de um povo saudável e trabalhador (que desperta cedo), temos a preservação das tradições e temos a ideia de massa uníssona e coesa na repetição das tendas nos acampamentos. Os fotogramas subsequentes reforçam a ideia expressa nesta “introdução”.

5.4.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Á medida que reconhecemos a suástica em um dos estandartes sobre esta cidade de arquitetura tradicional, entendemos se tratar de um amanhecer na cidade de Nuremberg, sede do Congresso de que trata o filme. Os padrões geométricos de repetição são identificados como tendas em um acampamento. Ao revelarem-se as atividades matutinas dos jovens acampados, este âmbito do interpretante nos leva a atingirmos a interpretação de que a intenção era a de retratar estes jovens como pertencentes à nação Alemã.

5.4.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante

Torna-se consolidada e até bastante óbvia a intenção representativa desta sequência. São utilizadas as primeiras horas da manhã, relacionando-as aos ideais, louváveis que sejam, de trabalho, de vida saudável, de empenho, vigor e frescor matinal. Em uma evolução naturalmente cronológica, são representados indivíduos predominantemente louros, de pele clara, envolvidos em atividades corriqueiras mas que sublinham uma rotina disciplinada, de higiene e asseio pessoal, fartamente alimentados, alegres e bem dispostos. A seguir, são representados fazendeiros ofertando sua colheita ao *Führer* vestidos em trajes típicos de suas respectivas regiões da Alemanha. Ora, somos levados à interpretação final de que tais imagens foram dispostas desta maneira não somente para relatar cronologicamente os eventos daquele Congresso, mas que foram sim, cuidadosamente produzidas e editadas para que se conectassem de maneira a formar um discurso visual que prega: “Somos em grande número, somos geneticamente superiores e apreciamos os valores ligados à terra e às tradições conforme rezam os ideais *völkisch* que formam a base ideológica do partido Nacional Socialista”.

5.5

Análise do filme *Triunfo da Vontade* - Mar de bandeiras



1



2



3



4



5

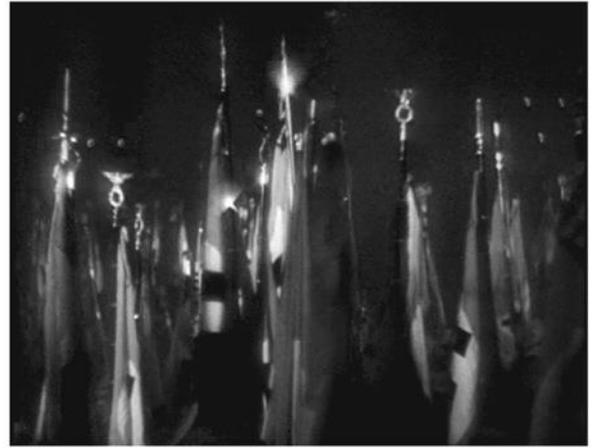


6

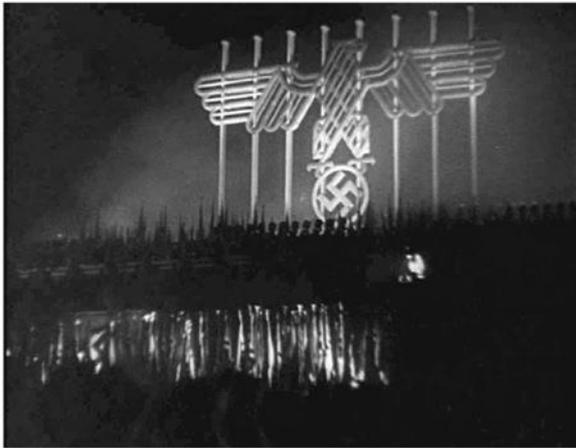
Figura 65 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 1-6).



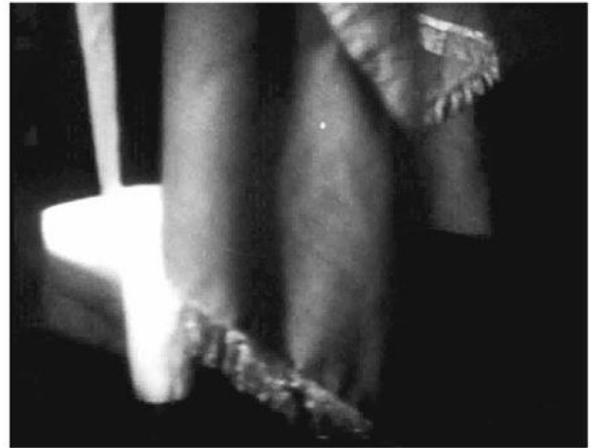
7



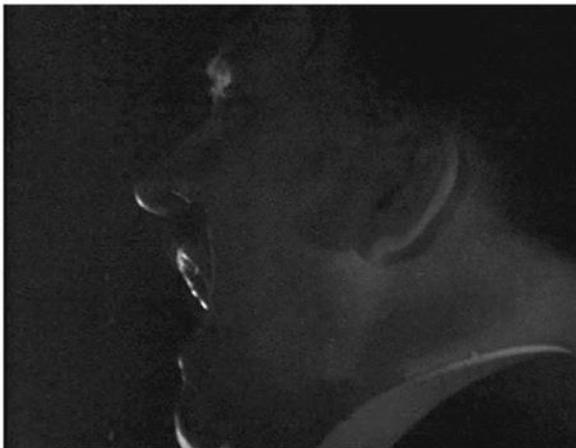
8



9



10

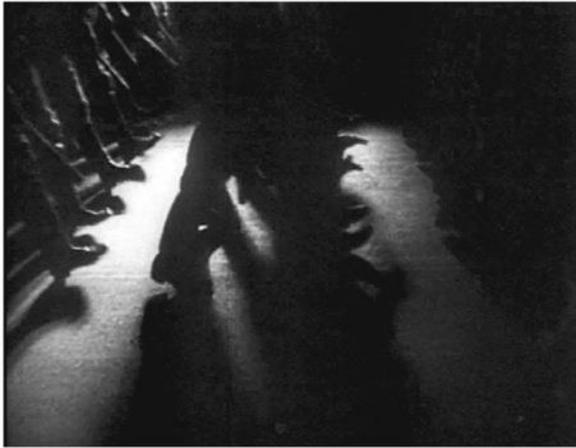


11



12

Figura 66 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 7-12).



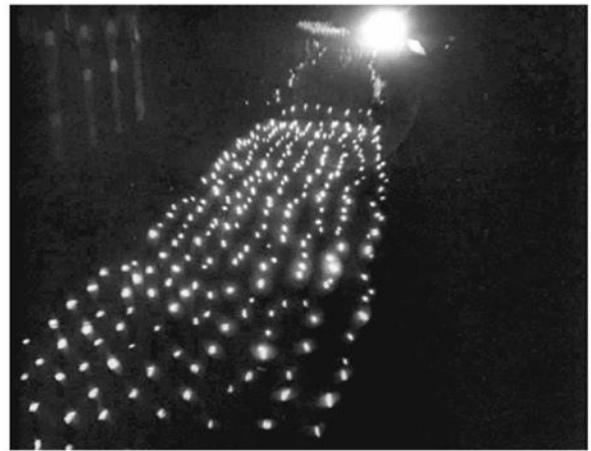
13



14



15



16

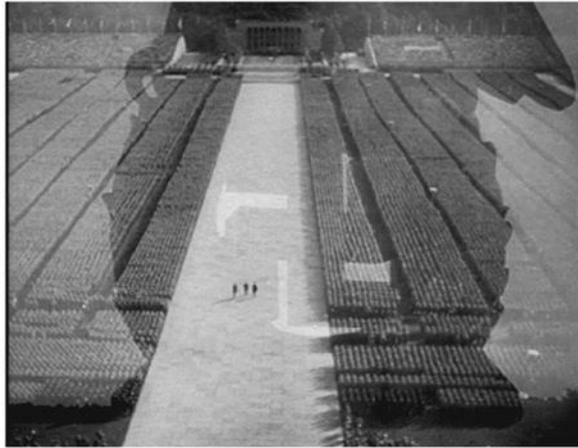


17

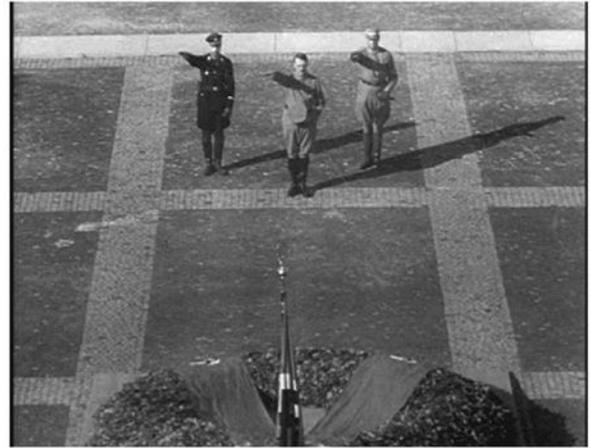


18

Figura 67 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 13-18).



19



20



21



22

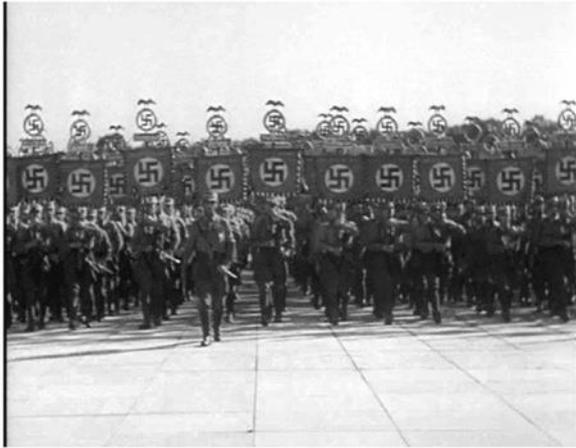


23



24

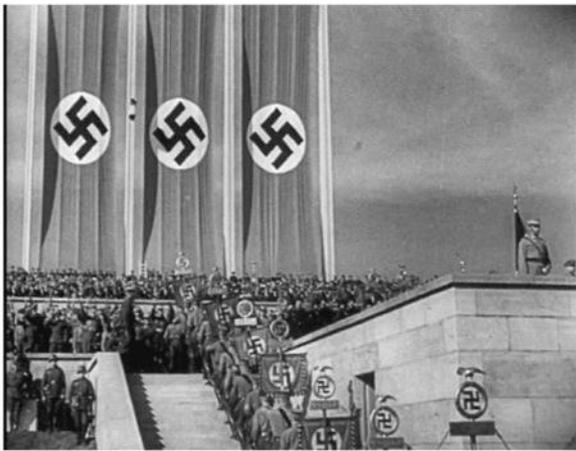
Figura 68 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 19-24).



25



26



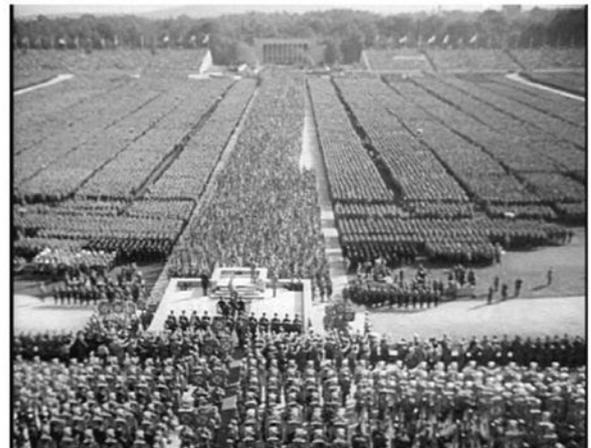
27



28

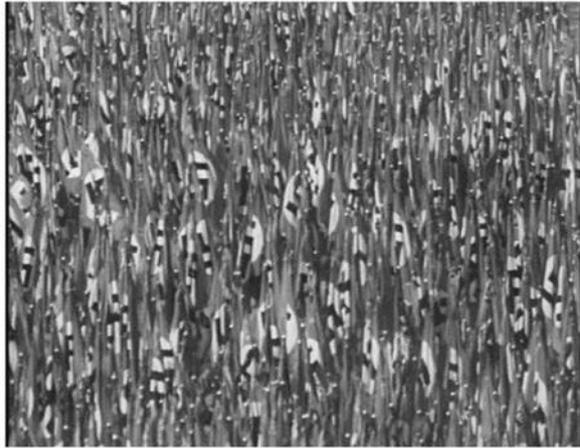


29



30

Figura 69 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 25-30).



31



32



33



34



35

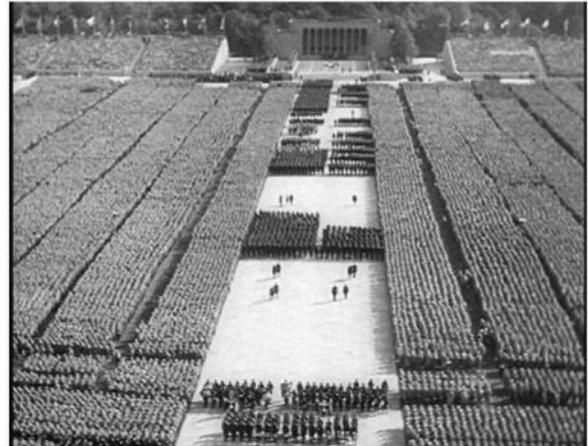


36

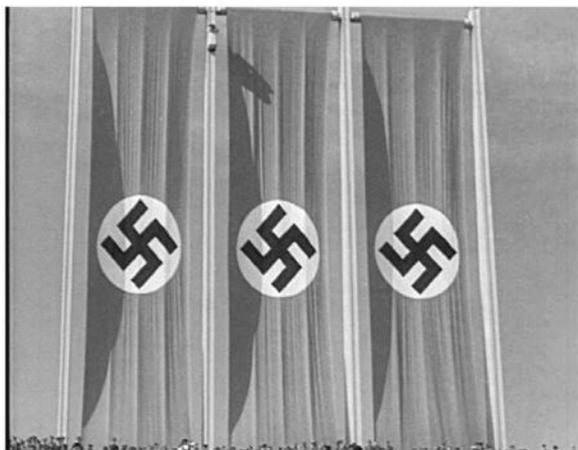
Figura 70 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 31-36).



37



38



39



40

Figura 71 - Triunfo da Vontade – Mar de bandeiras (fotogramas 37-40).

5.5.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

O aspecto preponderante em relação a esta sequência diz respeito, sem dúvida, à cuidadosa formação geométrica dos quadros. Isto se dá de maneira mais evidente nas marchas e formações em blocos perfeitamente orquestrados. O filme certamente tira partido da formação organizada para o Congresso. Entretanto, se apropria igualmente da arquitetura, intensificando angulações; se aproveita das relações de claro e escuro buscando formar diagonais e reforçar perspectivas e, mesmo nos fotogramas em que não se retratam as massas, obedecem a mesma lógica angular que lhe confere unidade. Se fazem presentes as percepções relativas à magnitude dos eventos retratados.

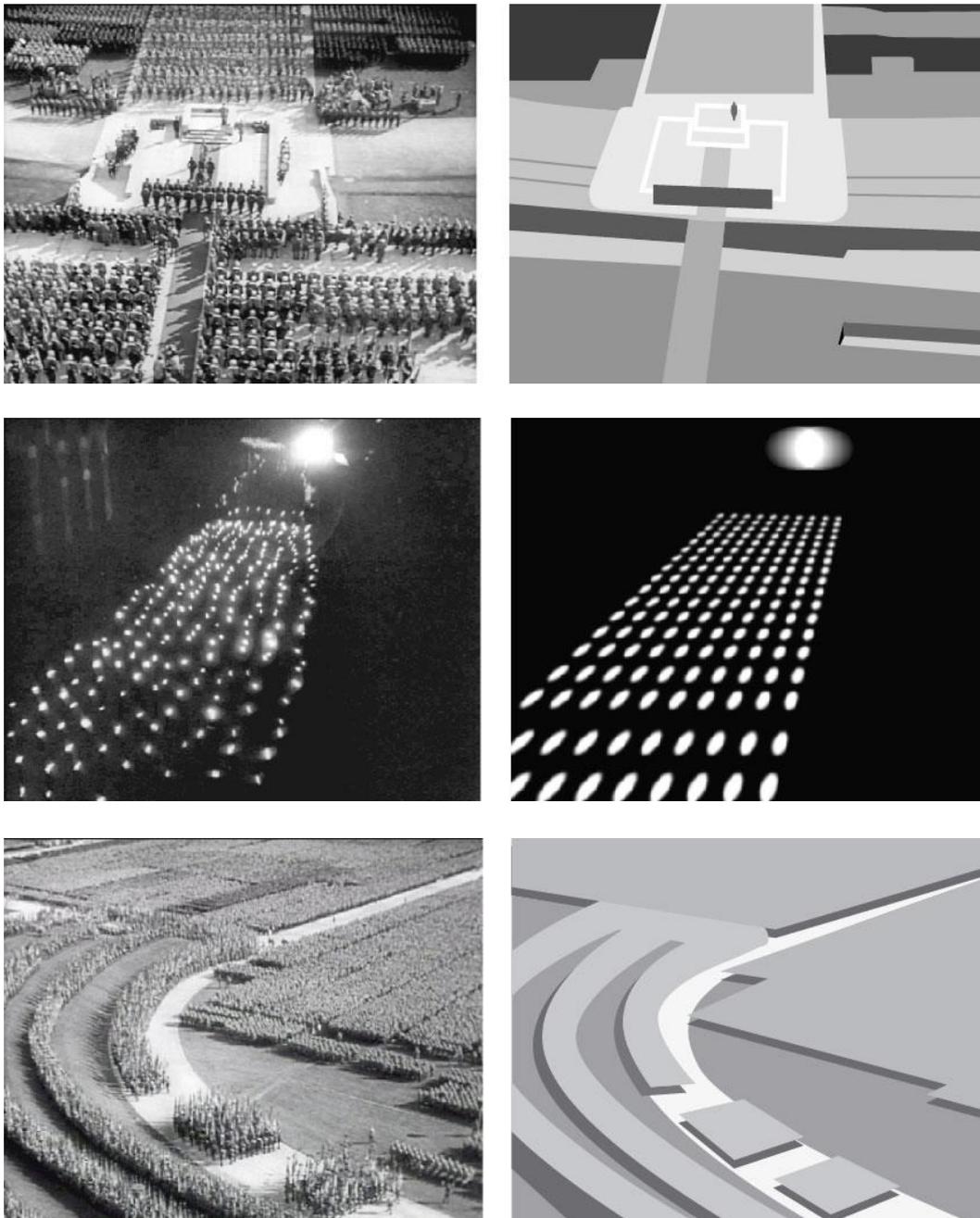


Figura 72 - Triunfo da Vontade – sintetização gráfica.

Outro aspecto de impactante nesta relação de primeiridade com a sequência, se dá nos *closes* de Hitler que entrecortam seu discurso noturno. A proximidade com figura tão nefasta da história mundial, impacta o espectador de maneira inusitada e desconfortável. (ver fotograma 11). Uma impressão de curiosidade e morbidez nos assalta.

5.5.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

A noção de particularidade própria do sinsígnio do representante, longe de proporcionar um alívio vindo do reconhecimento e da identificação, causa ainda mais assombro à medida em que, nas massas anônimas, reconhecemos indivíduos compondo suas fileiras e entendemos se tratar de um coletivo de pessoas. Entendemos que os três pontos minúsculos caminhando sozinhos por uma enorme alameda são Hitler, Göring e Lutze e realizamos se tratar de uma homenagem póstuma. Percebemos a acentuação de gravidade na mudança de tom dos uniformes escuros ao entrarem em cena as tropas que agora reconhecemos como sendo das temidas SS.

5.5.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Estas cenas obedecem às regras rígidas que regem as paradas e desfiles. Uma massa uniforme de pessoas obedecendo aos comandos, indivíduos que sabem exatamente o que fazer e onde se posicionar. São ininterruptas as demonstrações de força, mas principalmente de ordenamento.

5.5.4

Aspectos Icônicos do Objeto

Em algumas passagens históricas, percebemos que este ideal de magnitude, de solene deferência aos que são julgados heróis, está ligado intimamente ao nazismo. Neste caso, o general e ex-presidente Paul von Hindenburg assume o lugar de patrono e é reverenciado em seu túmulo, ainda que este culto aos mortos estivesse apenas a serviço de posicionar Hitler iconicamente como o verdadeiro líder, aquele magnânimo que reverencia seus mortos. Mesmo que Hindenburg o desprezasse em vida.

5.5.5

Aspectos Indiciais do Objeto

O aspecto indicial refere-se, conforme dito anteriormente, de maneira intrínseca ao fazer cinematográfico. Contudo, percebe-se de maneira indireta o quanto é impressionante que um dia se reuniram milhares de pessoas orquestradamente venerando Adolf Hitler.

Um caráter indiretamente indicial nestas cenas diz respeito à bandeira de sangue (*Blutfahne*), (ver fotograma 32 e 33). Esta bandeira era a que efetivamente era empunhada entre 8 e 9 de novembro de 1923, quando do Putsch de Munique. Durante os combates daqueles dias, o tecido da bandeira teria sido manchado com o sangue daqueles que foram baleados pela polícia de Munique²⁵ e, desde então, tornou-se um dos objetos mais reverenciados do Terceiro Reich. Hitler nesta sequência faz tocar, fisicamente, cada nova bandeira consagrada ao partido para que fiquem “impregnadas” com o vestígio de sangue desta original.

5.5.6 Aspectos Simbólicos do Objeto

O símbolo simbólico contido, constituído arbitrariamente, de maior preponderância em todo o filme é, sem dúvida, o grafismo da suástica. Apesar de sua ocorrência preceder em muito o advento do nazismo, à este é inegável sua imediata associação na contemporaneidade. Sendo, juntamente com a cruz cristã, um dos símbolos icônicos de maior abrangência em todo o mundo sua exposição é proibida por lei em vários países. No Brasil, o uso da suástica para fins de promoção do nazismo constitui crime, de acordo com a lei 9.459, de 13 de maio de 1997, conforme dispõe o parágrafo primeiro do seu 20º artigo. “§ 1º *Fabricar, comercializar, distribuir ou veicular símbolos, emblemas, ornamentos, distintivos ou propaganda que utilizem a cruz suástica ou gamada, para fins de divulgação do nazismo.*”, sob pena de reclusão de dois a cinco anos e multa. O artifício legal demonstra a eficiência na operacionalização deste símbolo simbólico. Se tratando, basicamente, de um grafismo abstrato utilizado desde a mais remota antiguidade, é impressionante a força da associação simbólica que este ganhou junto ao nazismo.

A figura de Hitler, (ver fotograma7), converteu-se ao longo dos anos em símbolo icônico. Sua massificação e identificação como líder supremo da Alemanha nazista faz com que sua figura seja imediatamente reconhecida, mesmo em traços mínimos, como sendo Adolf Hitler. Duas características de sua figura

²⁵ Andreas Bauriedl, do lado nazista do tiroteio, foi atingido no abdômen, caindo morto sobre a bandeira nazista, que já estava no chão, quando seu porta-bandeira, Heinrich Trambauer, foi gravemente ferido. O sangue de Bauriedl teria embebido a bandeira, que mais tarde se tornou o objeto de devoção nazista conhecido como a *Blutfahne*.

contribuem para esta simbologia de cunho icônico, quais sejam: seu corte de cabelo e seu peculiar bigode. Ambos formam um conjunto de fácil associação simbólica com o *Führer* e conseqüentemente relacionado à era nazista.

Como exemplos da força simbólica que emana desta figura de Hitler, temos o de retrato de Hitler que acompanha o artigo de James Delingpole “*Mein Kash: Milking the Third Reich*” escrito para a revista *Esquire UK*. A peça examina uma tendência editorial contemporânea na Inglaterra de se lançar livros sobre Adolf Hitler. Em traços minimalistas a ilustradora Norma Bar escolhe, para esse artigo, converter o bigode de Hitler em um código de barras, ainda assim o reconhecemos. Encontramos outro exemplo na peça promocional, confeccionada em lã, para a fábrica de chapéus “*Hut Weber*” em Bonn, Alemanha. Reconhecemos as figuras de Hitler e de Charles Chaplin e a frase irônica dizendo que a diferença estaria no chapéu. Temos ainda, a título de exemplo de como a figura de Hitler opera na condição de símbolo icônico, a capa do livro “*Er ist Wieder da*”, de Timur Vermes, cujo título em português é: “*Ele Está de Volta*”.



Figura 73 - Ilustração de Norma Bar para a revista inglesa *Esquire UK*.

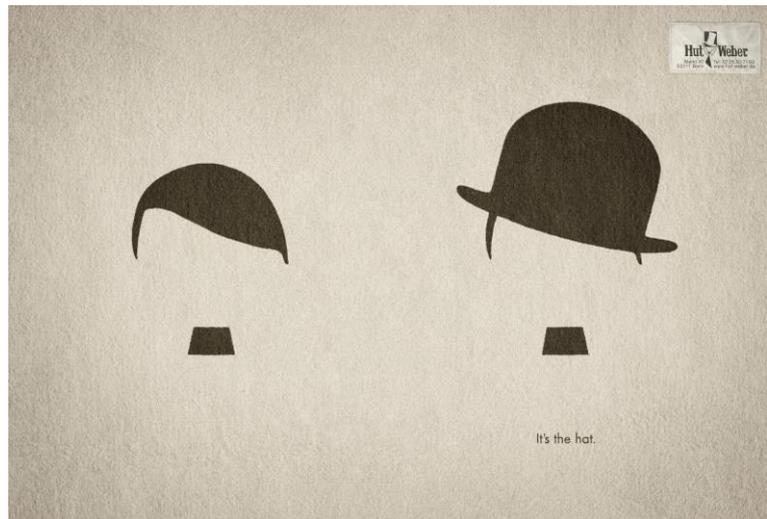


Figura 74 - Peça promocional para a fábrica alemã de chapéus “*Hut Weber*”.

Outros símbolos icônicos podem ser reconhecidos nesta sequência como símbolos icônicos do nazismo, A águia nazista isoladamente é um símbolo de menor força, entretanto, aparece nesta sequência associada à suástica que lhe reforça a iconicidade relacionada ao nazismo.

Podemos observar a própria Leni Riefenstahl e sua câmera em um dos elevadores construídos junto a um dos três altíssimos estandartes contendo suásticas atrás dos palanques principais (fotogramas 2 e 39). A bandeira de sangue, por sua vez, também não deixa de ser um símbolo indicial nestas cenas.

Os uniformes das SS, produzidos pelo designer de moda alemão Hugo Boss, tornaram-se símbolo icônico do nazismo. Seja pela sua cor preta, seja pela caveira que ornamenta o quepe de oficiais de patentes mais altas, ou ainda pelo formato característico de seus capacetes, a figura do integrante das SS povoa o imaginário popular como uma das faces mais ameaçadoras do nazismo. Hugo Ferdinand Boss estabeleceu seu estúdio em 1924, conseqüentemente, sua empresa operou durante o terceiro Reich. Com o slogan “fornecedor de equipamentos para o Partido desde 1924”, a fábrica de Hugo Boss empregava 140 poloneses condenados a trabalhos forçados (mulheres em sua maioria) e 40 franceses prisioneiros de guerra.

5.5.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Em um primeiro momento temos a impressão de que há algo de errado com a película. Esta primeira imprecisão de sentido, ao iniciar-se esta sequência, advém do fato de que se iniciam os desfiles noturnos do Partido e com isso os fotogramas iniciais mostram o anoitecer. Neste primeiro momento não conseguimos sequer distinguir a multiplicidade de pontos que povoam a tela conferindo-lhe uma textura um tanto espinhosa.

5.5.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Identificamos a textura pontiaguda dos primeiros fotogramas como sendo bandeiras do Partido. Percebemos a intenção de retratar os eventos noturnos e identificamos luzes fortes ao fundo que apontam para o alto em direção ao céu.

5.5.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

Entendemos inequivocamente a intenção de ressaltar os aspectos de força relacionados ao Partido, dando demonstrações explícitas de poder. De acordo com as memórias de Albert Speer, arquiteto responsável pelos cenários do evento. Sua ideia era construir “catedrais de luz” com todos os holofotes de bateria antiaérea e,

inicialmente, teve seu pedido negado sob a alegação de que seria absurdo empregar este tipo de recurso apenas para um Congresso. Hitler autorizou o uso dos holofotes dizendo que se seus inimigos vissem o quanto era empregado apenas para um Congresso, deveriam imaginar que tivessem bem mais disponíveis para combate. O fato ilustra e coaduna com nossa interpretação de que o filme visa dar estas demonstrações de força.

Outra estratégia imagética de que o filme lança mão é ambientar a câmera em uma altitude tal que lhe permita capturar a massa uniforme à perder de vista. Desta maneira se concretiza a intenção interpretativa de dar volume e forma ao contingente presente e participante no evento.

5.6

Análise do filme *Triunfo da Vontade* - Encerramento



1



2



3



4



5



6

Figura 75 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 1-6).



7



8



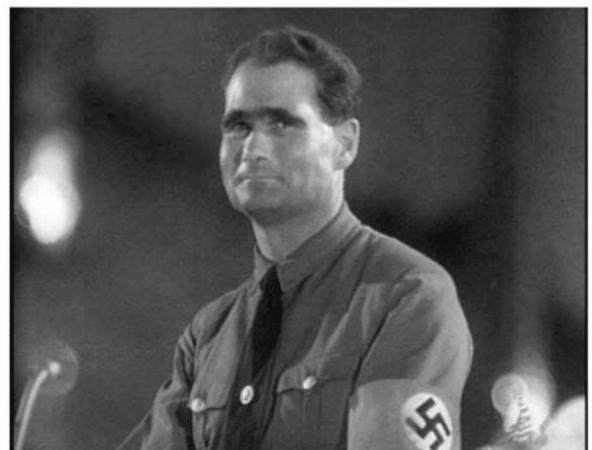
9



10

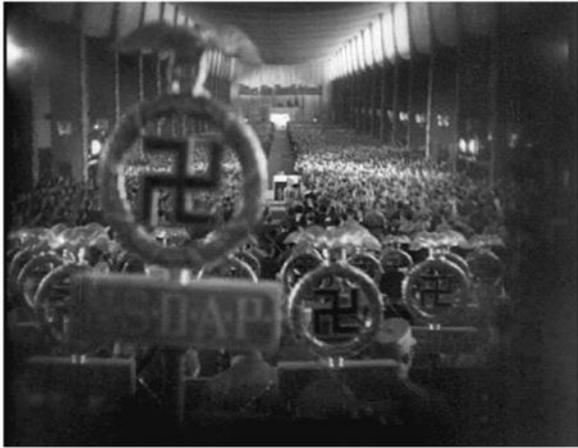


11



12

Figura 76 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 7-12).



13



14



15



16

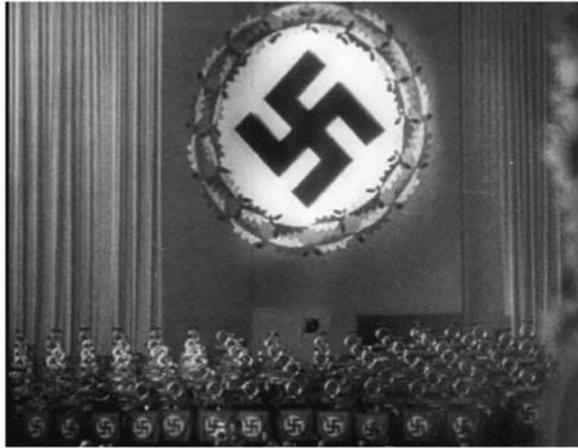


17

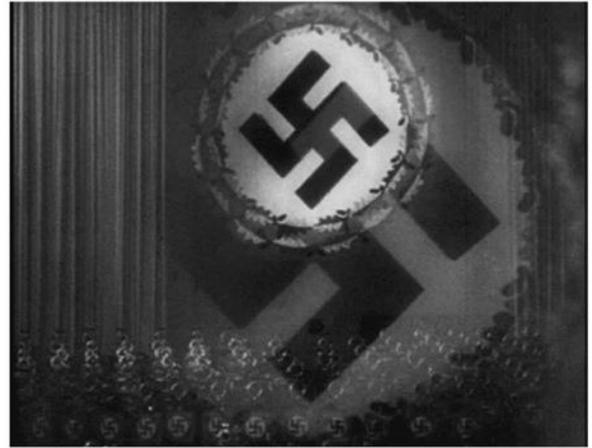


18

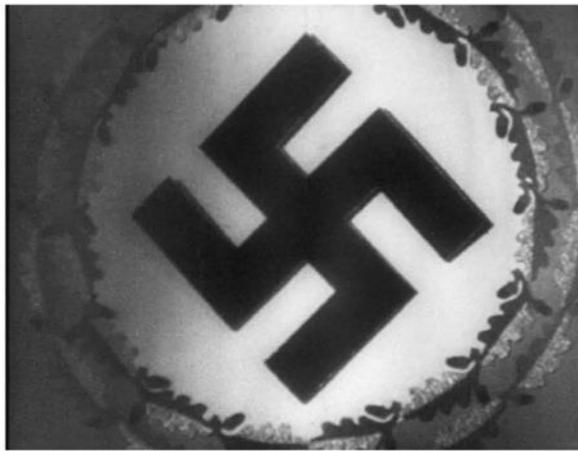
Figura 77 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 13-18).



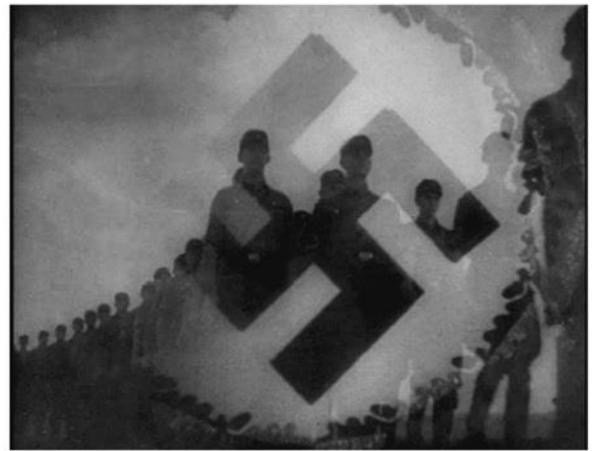
19



20



21



22



23



24

Figura 78 - Triunfo da Vontade – Encerramento (fotogramas 19-24).

5.6.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Uma qualidade festiva, e mesmo de histeria, se revela nesta sequencia final do filme. Uma profusão de luzes e de brilhos advém do topo dos milhares de estandartes fazendo brilhar a decoração metálica composta de suásticas em suas guirlandas onde pousam pequenas águias também metálicas. Em cada uma se lê a inscrição em relevo metálico da cidade ou região a que pertence determinado estandarte.

As imagens em que Hitler aparece na tribuna principal o retratam em explícita excitação, com a face distorcida pela ênfase gutural de seu discurso. Esta figura é centralizada pelo eixo horizontal, como são igualmente centralizadas as imagens em que figuras proeminentes do partido e diplomatas estrangeiros são retratadas. A exceção se faz pela figura de Hermann Göring, comandante-chefe da Luftwaffe, a força aérea alemã, e fundador da temida Gestapo.

Entrecortando o discurso de Hitler, a sequência apresenta uma perspectiva em que o ponto de fuga aponta para o centro, para o palanque principal, onde se vê um ponto de convergência iluminado. Esta mesma perspectiva se alterna com uma angulação diagonal acentuada, ora proporcionada pela repetição dos estandartes alinhados, ora pelas mãos de milhares de seguidores saudando simultaneamente o *Führer* com o típico cumprimento nazista, “*Heil Hitler*”.

5.6.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

A sequencia se particulariza à medida em que se reconhece a ambientação interna, situando os acontecimentos retratados como a cerimônia de encerramento do Congresso. Entende-se o cenário situando-o no interior do *Luitpoldhalle*, o salão de convenções do evento. É particular também nesta sequência a intensidade com que Hitler se expressa. Não que o faça de maneira atípica, mas peculiarmente mais intensa.

5.6.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

De acordo com a tradição das narrativas fílmicas, o ápice de um filme antecede seu final. Aqui também apresenta-se o ápice que precede o final deste

filme. É regra informal quando tratamos dos eventos nazistas, que a suástica seja posta em evidência. Aqui, pois, se encerram as festividades do Congresso, e encerra-se também o trajeto fílmico, com a suástica ocupando privilegiadamente os fotogramas finais.

5.6.4 Aspectos Icônicos do Objeto

Os principais aspectos icônicos encontrados na sequência dizem respeito principalmente à proeminente imagem de Hitler, conforme visto na sequência anterior, sua imagem é de tal maneira associada à todas as manifestações do nazismo que somente sua presença em cena é suficiente para determinar o conteúdo icônico relativo ao nazismo. De maneira menos intensa, a imagem de Hermann Göring e de Herman Hess estão já assimiladas pelo repertório analisado que acabam por ter efeito semelhante.

A diagramação destas cenas obedece uma lógica que visa amplificar o discurso de enaltecimento ao partido e sua ideologia. A perspectiva coloca a suástica no centro de seu ponto de fuga, privilegiando-a em quase todos os fotogramas. Especialmente nos últimos fotogramas destacados, a sequência finaliza o filme evidenciando sua imagem de maneira apoteótica.

Os diversos objetos metalizados encontrados nesta cena, aliados à iluminação festiva e exagerada, visam dar opulência aos eventos finais do Congresso. O meio de que se utilizam para tanto é a metáfora visual destes brilhos se passando por ouro e riqueza.

5.6.5 Aspectos Indiciais do Objeto

O traço indiretamente indicial que reconhecemos nestes fotogramas pode ser verificado novamente pela presença de Jakob Grimminger empunhando a “bandeira de sangue” (*Blutfahne*), que conforme anteriormente mencionado, traz consigo os vestígios de sangue derramado durante a tentativa frustrada de tomar o poder no putsch de Munique.

5.6.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

Os simbolismo representado pelos estandartes, em cujo topo repousam suásticas envoltas por guirlandas (símbolo do NSDAP) e águias douradas, remonta muito evidentemente aos vexilos diretamente relacionados ao império romano, reforçando a identificação tradicionalista e a vocação para o expansionismo tal como no período greco-romano (ver fotogramas 5, 6 e 13).

O Plano cenário que abre esta sequência é símbolo da magnitude e da adesão ao Congresso e ao partido. A maneira como é retratado este cenário é formulada para reforçar este símbolo de potência, e sua angulação contribui para ampliar o clima de solenidade e poder.

5.6.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

A princípio não é possível distinguir o ambiente em que se passa esta sequência. A imprecisão interpretativa se dá pelo estranhamento inicial quando percebemos se tratar de um ambiente fechado.

5.6.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Esta mudança de luz proveniente da mudança de ambiente aberto, ao ar livre, para um ambiente fechado faz pensar em um galpão imenso e logo a seguir surge uma interpretação religiosa. A disposição dos elementos na cena dá a ideia de uma igreja, talvez uma igreja de fanáticos religiosos, dispostos a tudo em nome de uma ideia, inclusive dispostos a morte. Seguidores fanáticos e eventos que culminam em fins trágicos remetem, associativamente, aos eventos protagonizados pelo reverendo Jim Jones que levou uma comunidade ao suicídio coletivo e Charles Manson, chefe de uma quadrilha de assassinos.

5.6.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

A interpretação desta sequência evolui até o reconhecimento de que se trata do encerramento do Congresso do NSDAP em Nuremberg. Reconhecemos o momento em que Hitler profere seu discurso final e relacionamos sua fisionomia distorcida em caretas desfiguradas como um dos artifícios ensaiados visando

potencializar seus privilegiados dons de oratória. Distinguimos inequivocamente as figuras de proeminentes membros do partido nazista, dentre os quais, Hermann Göring, Herman Hess

5.7

Discussão de resultados para o filme *Triunfo da Vontade*

Filme prenhe de intenções propagandísticas, forjadas à maneira de um documentário “isento” conforme alegava sua autora. Esta pretensa isenção cai por terra já em seus primeiros fotogramas, na observação de seus letreiros de abertura onde se lê “Documentado pela vontade do *Führer*”. Atualizando o interpretante final referente à esta peça cinematográfica, ou seja, entregando a representação que este filme deveria atingir em condições plenas. Estas possibilidades interpretativas encontram respaldo nas imagens analisadas se convertendo também em interpretantes imediatos, ou seja, nesta potencialidade. “*na interpretação total e inanalizada que se espera que o signo possa produzir, antes de haver qualquer reflexão crítica sobre ele*” (SANTAELLA, 1980, p. 72).

A este filme igualmente, devemos as manifestações representativas que efetivamente produziram seu efeito no momento de sua análise. A adesão ao tradicionalismo românico alemão expresso em sua cartelas de abertura; a onipotência do *Führer* a que se refere suas primeiras cenas e todas as demonstrações de adoração ao longo do filme; a expressão de adesão ao *völkisch* em sua juventude alemã naturalista e no desfile de camponeses; a imponência e demonstrações de poder que refletem a violência latente do Estado. Ou seja, por todas as manifestações interpretativas experienciadas ao longo da análise, entendemos que também as ocorrências do interpretante dinâmico, a ocorrência real e concreta do processo de semiose, apontam para a representação da ideologia nazista nesta película.

6

Análise semiótica do filme *Olympia*

6.1

Contextualização do filme *Olympia*

Olympia é o filme em que Leni Riefenstahl documenta os XI Jogos Olímpicos de Verão, em 1936, em Berlim. Concebido originariamente em duas partes distintas que recebem os nomes de *Olympia 1. Teil-Fest der Völker* (*Festival das Nações*) e *Olympia 2. Teil-Fest der Schönheit* (*Festival da Beleza*). É o primeiro longa-metragem da história a retratar os Jogos Olímpicos.

Riefenstahl após as filmagens de *Triunfo da Vontade* se encontrava em uma fase de sondagens para novos projetos enquanto buscava se manter em forma fisicamente quando foi abordada pelo secretário-geral do Comitê Olímpico com a proposta de um documentário sobre o evento.

A fim de me manter em forma fisicamente, ia todos os dias o estádio de esportes de Grunewald e praticava disciplinas atléticas. Eu me sentia bem e estava me preparando para a medalha de prata. Estava praticando o salto em altura, quando um homem de meia idade se aproximou de mim. “Eu sou Diem”, foi se apresentando. Era o Professor Dr. Carl Diem, secretário-geral do Comitê de Organização dos XI Jogos Olímpicos que seriam realizados em Berlim no ano seguinte. (RIEFENSTAHL, 1992 p. 268, tradução nossa)

Muitas técnicas avançadas de movimentação de câmeras e captura de imagens, que mais tarde se tornariam padrão na cinematografia mundial, mas que eram inovadoras na época, foram concebidas para este filme — incluindo ângulos incomuns, *Closes* extremos, a prática de colocar a câmera sobre trilhos (*dolly*) e fazê-la acompanhar seu objeto (*travelling*) dentro das arquibancadas etc. As técnicas empregadas são quase universalmente admiradas.

A ideia de reintroduzir o revezamento da tocha Olímpica nos Jogos de 1936 foi idealizado pelo próprio Dr. Carl Diem, a exemplo da chama Olímpica também reintroduzida no cerimonial de evento a partir dos Jogos de 1928. Riefenstahl encenou este revezamento com maestria no prólogo de *Olympia/Festival das Nações*.

Montado em três versões: alemão, francês e inglês; *Olympia*, a cada diferente montagem, sofreu pequenas alterações, assim alguns esportes são contemplados em uma e não em outra montagem. Para fins de pesquisa, trabalhamos com a versão constante dos arquivos da diretora, tal qual foi exibida na Alemanha em sua estreia. A versão francesa é conhecida pelo título alternativo *Les Dieux du Stade*.

O filme conta com uma versão montada em inglês e algumas seções de *Olympia* em países de língua inglesa foram exibidas, quando de seu lançamento original. Em 1955, Riefenstahl concordou em remover três minutos de cenas do filme contendo imagens de Hitler para que fosse exibido no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Na década de 1950, esta versão também foi televisionada na Alemanha Ocidental e apresentada em alguns cinemas do mundo.

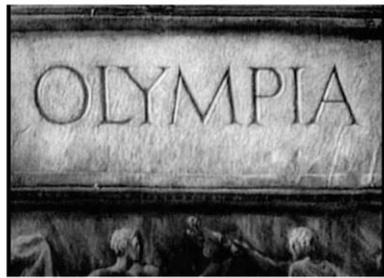
Durante sua viagem aos Estados Unidos para a promoção do filme *Olympia*, em novembro de 1938, a imprensa internacional noticiou os eventos conhecidos como “a noite dos vidros quebrados” ou “*kristallnacht*”, a série de ataques coordenados contra os judeus em toda a Alemanha nazista e Áustria em 9 e 10 de novembro de 1938, por forças paramilitares das SA e civis não-judeus. Riefenstahl, em isolamento, foi convidada a se retirar do país.

O que existe de controverso em relação a este filme diz respeito a seu contexto político. Entretanto, à época de sua produção, a extensão dos horrores porvir não poderia ser de todo prevista. Em suas memórias, (RIEFENSTAHL, 1992 p.313) a própria Leni espanta-se ao recordar a mudança de uso em tão curto espaço de tempo dos holofotes antiaéreos que celebraram o encerramento do filme e depois passaram a patrulhar os céus em busca de aviões inimigos.

Premiado nacional e internacionalmente, ao filme foi concedido na Alemanha o Prêmio Nacional de Cinema (1937 e 1938); o de melhor filme no Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 1938 — a Coppa Mussolini; Prêmio Polar de Cinema da Suécia, em 1938, Medalha de ouro do Comitê Olímpico Internacional em 1939 — Diploma Olímpico e o primeiro prêmio no Festival Internacional de Cinema de Lausanne em 1948.

6.2

Análise do filme *Olympia* (Parte I / Festival das Nações) - Prólogo



1



2



3



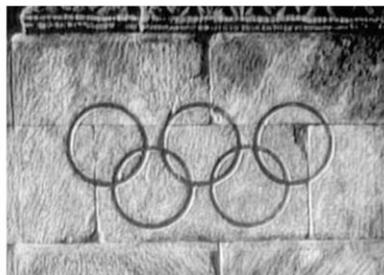
4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

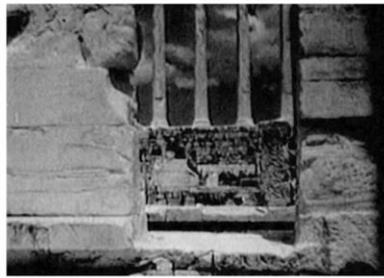


14



15

Figura 79 – *Olympia* / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 1-15).



16



17



18



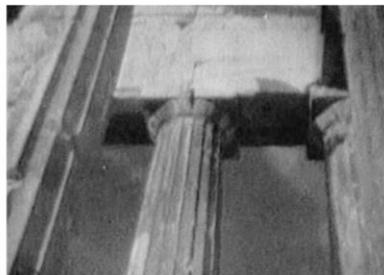
19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30

Figura 80 – Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 16-30).



31



32



33



34



34



36



37



38



39



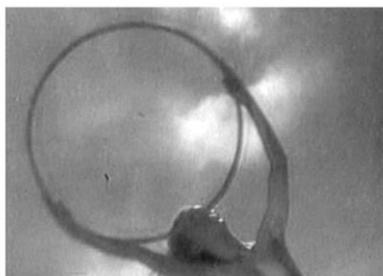
40



41



42



43



44



45

Figura 81 – Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 31-45).



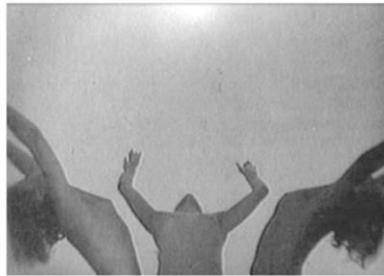
46



47



48



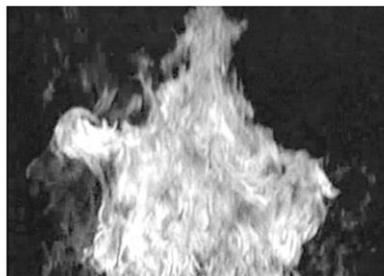
49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60

Figura 82 – Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 46-60).



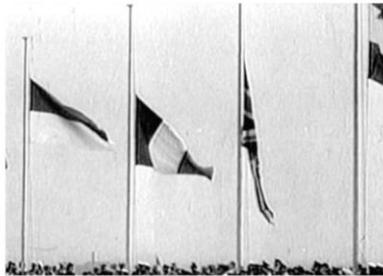
61



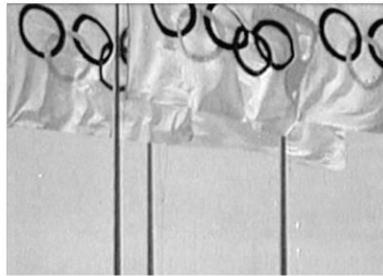
62



63



64



65



66



67



68



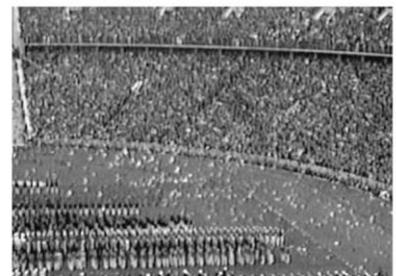
69



70



71



72



73



74



75

Figura 83 – Olympia / Festival das Nações – Prólogo (fotogramas 61-75).

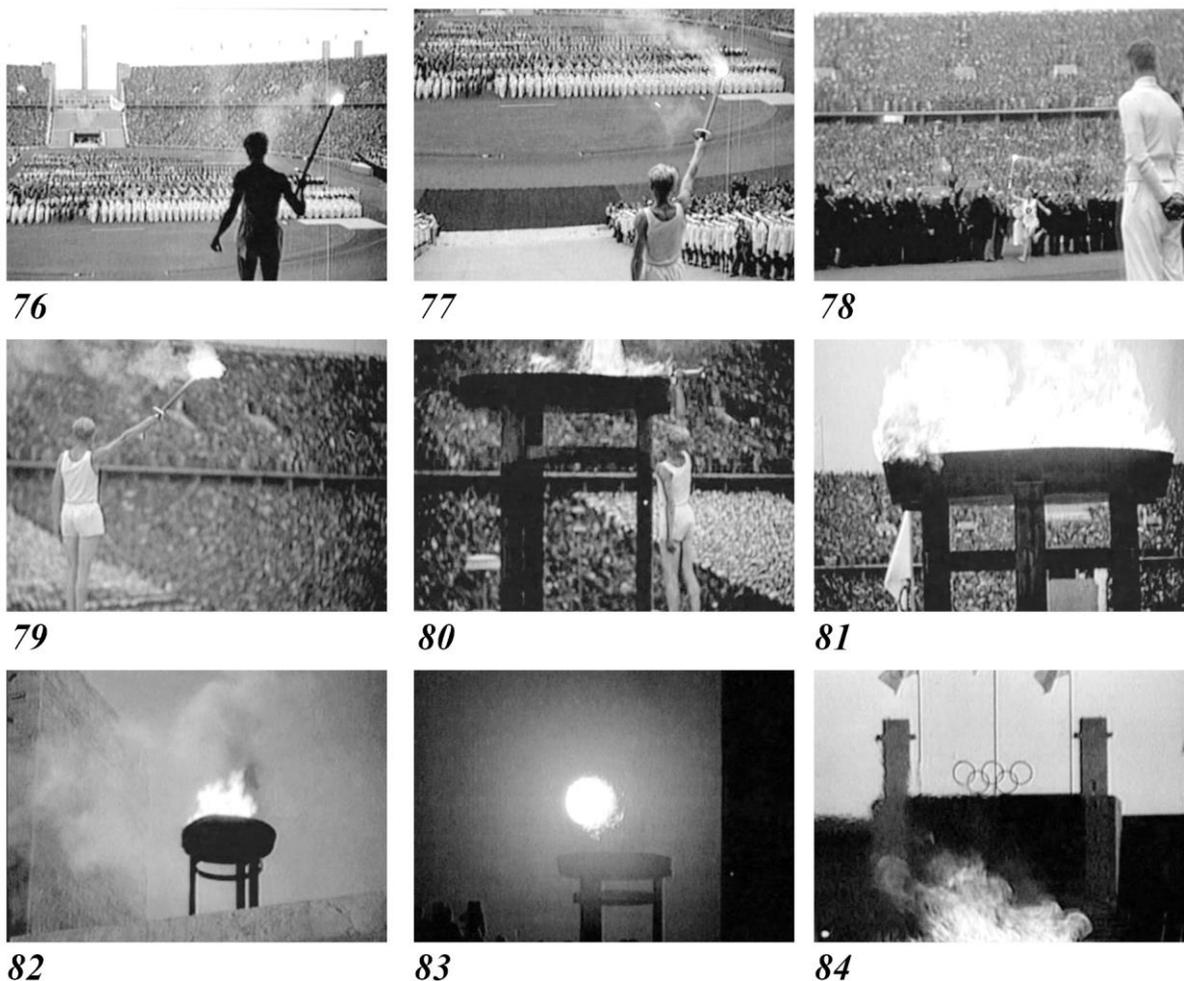


Figura 84 – *Olympia* / Festival das Nações – *Prólogo* (fotogramas 76-84).

6.2.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Os primeiros fotogramas deste filme já demonstram uma qualidade de ancestralidade, de antiguidade clássica, sendo apresentada uma cartela que visa reproduzir blocos de mármore em uma parede pretensamente antiga e grega. Estes blocos de pedra estão dispostos de maneira a ocupar, horizontalmente, uma faixa de aproximadamente dois terços da tela e nele se encontram dizeres e símbolos que parecem haver sido esculpidos.

A cena dissolve-se em nuvens adquirindo um tom onírico e, passando a uma penumbra, uma relva, até que a câmera inicia um *travelling* por entre colunas de pedra e ruínas. Dissolve-se mais uma vez para estatuas em penumbra, parcamente iluminadas, até termos a impressão de que se movem. A estatua funde-se ao ator

em pose semelhante, então sucede-se uma sequência de tomadas externas em que atletas e dançarinas misturam-se ao fogo. Um maratonista atravessa praias e vilas, simulando uma passagem do tempo, alternando-se cartelas com mapas e nomes de países participantes dos jogos. Ao chegar vez da Alemanha, funde-se a imagem para a de um sino em que estão inscritos os Anéis Olímpicos. Este sino está centralizado em *close* na tela e funde-se mais uma vez para o estádio, também centralizado. Corta para uma sucessão de imagens do estádio, multidão nas arquibancadas, revoada de pássaros no céu, Hitler, e para o Portão de Brandemburgo por onde passa o maratonista que chega ao estádio e acende a pira olímpica dando início aos XI Jogos Olímpicos de Berlim. A pira olímpica se distancia (*zoom out*) até que apenas o tremular de seu fogo seja visto abaixo dos Anéis Olímpicos. A cena fecha-se dissolvendo-se em preto (*fade out*).

6.2.2

Aspectos Sinsigníficos do Representâmen

A experiência diante deste prólogo, afora aquelas que dizem respeito à sua materialidade, como pequenos riscos e arranhões próprios das películas contemporâneas a este filme, se particulariza inicialmente ao reconhecermos a trucagem e os dizeres inscritos nas cartelas iniciais.

Particulariza-se a experiência da observação das estátuas gregas quando percebe-se sua condição inanimada. O que a principio pode ser lido apenas como rosto humano se dá a perceber em sua particularidade pétrea e imobilidade. Reconhecemos estátuas dos períodos clássico²⁶ e helenístico²⁷ da antiguidade

²⁶ Período clássico - Os 4º e 5º séculos A.C. são conhecidos como a era clássica da arte. Este não é um conceito moderno, mesmo na antiguidade era considerado como tal. Mesmo na época romana, o período clássico foi considerado como modelo estilístico da arte grega. Concebe o corpo humano como um organismo, em que forças antagônicas o colocam em um equilíbrio harmonioso.

A diferença mais notável em relação às esculturas do anterior período arcaico é a nova postura: Considerando que na estátua arcaica, o peso foi dividido igualmente entre as duas pernas, agora, o torso é suportado pelas poderosas “perna de apoio”, enquanto a perna “livre”, que pende para os lados ou ligeiramente para trás, apenas estabiliza o delicado equilíbrio da figura. A parte superior do corpo faz um movimento contrario. Este novo estilo é conhecido como “contraposto”.

Esta mudança na postura dá movimento ao corpo. Os músculos são agora esticados ou contratados. A interdependência entre as várias partes do corpo são, portanto, expostas. Ao mesmo tempo, várias seções emergem sem muito esforço, a simetria axial da época arcaica, não se aplica mais.

Contraposto é o movimento que envolve todo o corpo e o meio artístico de expressar a vitalidade em geral. Este movimento não é espontâneo; a ação não é o que conta aqui. Diferenciando partes ativas e passivas do corpo torna claro que é o homem que deliberadamente segura seu próprio peso contra todas as probabilidades.

grega, a exemplo do *Fauno Barberini*. Também conhecido como o *Sátiro Bêbado*. Esta estatua do período helenístico é atribuída à Escola de Pérgamo, do final do século III a.C. A estatua recebeu este nome por haver sido encontrada durante a vigência Papa Urbano VIII, da família Barberini, em 1624, no Castelo Sant'Angelo, em Roma, que na Antiguidade havia sido o mausoléu do imperador Adriano. (ROBERTSON, 1975, p. 534). À



Figura 85 – Detalhe do torso da estatua Fauno Barberini. Fonte: <http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/en/glyptothek-munich/collectiontour/hellenistic-period.html>

época da produção deste filme, todas as estatuas retratadas neste prólogo, o *Discóbulo*, a estatua de *Palas Athenas* etc. pertenciam ao acervo da Gliptoteca de Munique, na Alemanha.

6.2.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Esta sequência atende às regras informais das obras cinematográficas que ditam que o título do filme deva ser privilegiado. É convencional também, que os créditos mais importantes tenham destaque, entretanto, que sejam menos privilegiados que a cartela que contenha o título.

²⁷ Helenismo - O período entre a morte de Alexandre o grande (356-323 A.C.) até a conquista do mundo inteiro dos Estados gregos, pelos romanos (30 A.C.) é conhecido hoje como helenismo. Por consequência das campanhas de Alexandre, o pensamento e a cultura grega se espalharam pelo que era conhecido até o momento como praticamente todo o mundo e agora chegava a outras raças, que assimilaram não somente a língua grega, mas também a arte, filosofia, ciência, religião, mitologia e muito mais além. Por outro lado, os gregos longe de casa se abriram ainda mais para as influências de outras culturas.

No Helenismo, as normas artísticas tornam-se menos importantes, artistas, agora, obtinham sua inspiração da cornucópia da vida. No período clássico, o foco foi sobre o físico, a funcionalidade e a disposição do corpo humano. A demanda era por corpos fisicamente ideais. Após o século III A.C., no entanto, o foco voltou-se sobre o que é individual e distinto. Até a imperfeição agora é retratada: idosos, crianças e inválidos. O homem agora é retratado em muitas formas. No Helenismo, artistas também dar uma olhada por trás da fachada exterior. Estados físicos são meticulosamente interpretados: embriaguez, agitação, prazer, desejo e sofrimento. Ao mesmo tempo são esgotadas todas as possibilidades de se processar a textura da pele e vestuário.

<http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/en/glyptothek-munich/collectiontour.html>

É convencional, com relação ao conteúdo fílmico, que desde que foram criados pelo Barão de Coubertin, em 1914, a presença dos Anéis Olímpicos se faça sentir em todo e qualquer material que se refira aos jogos. Desde o início dos Jogos Olímpicos da era moderna foram idealizados, convencionou-se que, em sua cerimônia de abertura, um atleta corredor acenda a pira com uma tocha em chamas dando início aos jogos e se mantenha acesa durante todo o evento.

6.2.4

Aspectos Icônicos do Objeto

É digna de nota a diagramação centralizada do título foi grafada utilizando-se de tipografia que busca por meio de trucagem aproximar-se dos *Capitalis Monumentalis* inscrições de origem grega e romana que supõe-se serem pintadas à mão e então gravadas em pedra. Exemplos deste tipo de escrita foram encontrados no Parthenon, onde foram filmadas estas cenas de abertura, na coluna de Trajano e no arco de Tito, em Roma.

Também chamadas *capitulares quadradas romanas*, *capitulares epigráficas*, *capitulares elegantes* e *quadratas*, são a forma romana antiga da escrita e servem de base para letras maiúsculas modernas e caracterizam-se por linhas afiadas, retas, curvas sutis, traços grossos e finos, angulados salientando a incisão das serifas. Estes capitulares romanos também são chamados de capitéis, como contrapartida para letras minúsculas como merovíngia e carolíngia. Várias famílias tipográficas através do tempo continuam a encontrar inspiração nas quadratas, a exemplo das capitulares de Johann Froben, em 1490, na Alemanha, ou a fonte Gaudi, desenhada por Frederic W. Goudy em 1915 e a Trajan, desenhada por Carol Twombly para a Adobe, em 1989.



OLYMPIA

OLYMPIA

Figura 86 – Comparativo do título com as famílias tipográficas Goudy Old Style e Trajan Pro.



Figura 87 – Detalhe das inscrições na base da coluna de Trajano. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/imperialfora/trajan/column.html

Neste prólogo do filme, encontramos grafados desta maneira, o título *Olympia*, seguido de cartela com os dizeres “*Der Film Von Den, XI Olympischen, Spielen Berlin 1936*” em seguida “*Gewidmet, Dem Wieder Begründer, Der Olympischen Spiele, Baron, Pierre De Coubertin*” e “*Zur Ehre Und Zum Ruhme Der Jugend Der Welt*” seguidos dos créditos de realização e música, finalizando com os Anéis Olímpicos “esculpidos” à maneira das quadratas.

6.2.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Há uma indexicalidade indireta à medida que podemos, mesmo nos dias atuais, tocar e experimentar a mesma materialidade no terreno em que se situa a Acrópole em que foi filmado o início desta sequência. Podemos igualmente presenciar as mesmas estátuas gregas que compõe este prólogo em visita à Gliptoteca da cidade de Munique, na Alemanha, onde se encontram as estatuas retratadas na sequência.

6.2.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

O símbolo Olímpico, mais conhecido como os Anéis Olímpicos, é composto por cinco anéis entrelaçados e representa a união dos cinco continentes habitados (África, América, Ásia, Oceania, Europa). A versão colorida dos anéis — azul,

amarelo, preto, verde e vermelho — sobre um campo branco, forma a bandeira olímpica. Essas cores foram escolhidas porque cada nação teve pelo menos um em sua bandeira nacional. A bandeira, adotada em 1914, foi hasteada pela primeira vez apenas no Jogos Olímpicos de Verão de 1920 em Antuérpia, Bélgica.

De acordo com David Miller (MILLER, 2012, p.57), o Anel Azul representa o Continente da Oceania, banhado por mares, com uma imensa biodiversidade marinha; o Anel Amarelo, o Continente Asiático, nações de olhos amendoados e pele amarela; o Anel Preto, o Continente da África, do povo de pele negra, o Anel Verde, o Continente Europeu, que prosperou através de suas florestas, e o Anel Vermelho, o Continente da América, dos índios, o povo de pele vermelha.

6.2.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

A primeira impressão registrada frente a esta sequência é a de estranhamento, logo nos primeiros fotogramas, relacionado aos letreiros de abertura. Não é usual a reprodução de capitulares desta natureza (*Capitalis Monumentalis*) com tamanha literalidade e à princípio nos perguntamos o que estamos a presenciar sem fazer qualquer conexão representativa com imagens esportivas que seria o de se esperar para um filme sobre esportes.

Somos tomados por mais uma forte imprecisão de sentidos à medida que são retratadas estátuas gregas dos períodos clássicos e helenísticos, sobretudo por estarem envoltas em uma penumbra esfumada não temos bem certeza de se tratarem de esculturas. A mente menos familiarizada com as conhecidas estátuas destes períodos terá dificuldades em distingui-las de rostos humanos, tamanha a perfeição de seus traços e suavidade de iluminação nestas cenas. O estranhamento maior é proposto pela diretora ao fundir a imagem da escultura “*O Discóbolo*” com a imagem de um atleta exatamente na mesma posição, dando a impressão de que se move a estátua.

6.2.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

As possibilidades de interpretação avançam para uma compreensão de que as ginastas são retratadas à maneira de ninfas, nuas, a fim de conferirem um apelo

dionisíaco e inebriante iniciado pelo *Fauno Barberini*, seguido pelos corpos semi nus dos atletas em movimento. O tom de sensualidade lasciva completa a possibilidade interpretativa por meio do fogo simulando os jogos originais da era antiga e pagã. Percebe-se a intenção de simular a passagem do tempo por meio do maratonista que percorre diversos vilarejos cada vez mais modernos. Percebe-se a intenção de relacionar evolutivamente os jogos da Grécia antiga aos Jogos da Era Moderna inaugurados pelo Barão Pierre de Coubertin.

6.2.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

É inequívoca a intenção interpretativa que busca ligar da maneira mais literal possível o corpo humano aos ideais de perfeição refletidos nas estatuas gregas do período clássico e helenístico. Tal intenção manifesta o culto à perfeição corpórea presente também nas doutrinas geneticistas formadoras do nazismo, que, conforme vimos anteriormente, pregavam a superioridade racial.

6.3

Análise do filme *Olympia* - (Parte I / Festival das Nações) - Jesse Owens



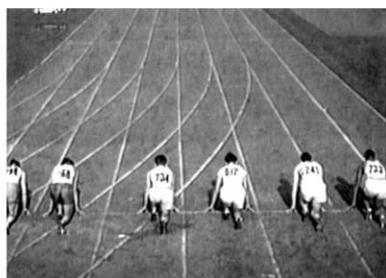
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Figura 88 – *Olympia* / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 1-12).



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24

Figura 89 – Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 13-24).



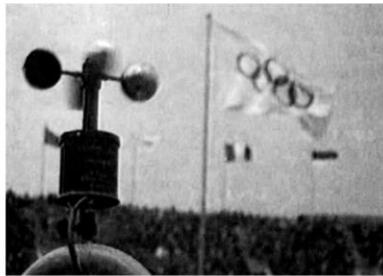
25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



34



36

Figura 90 – Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 25-36).



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46

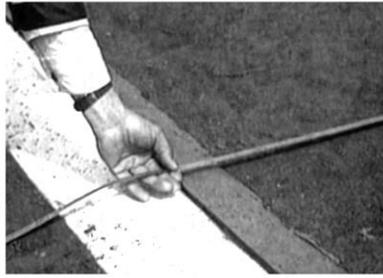


47



48

Figura 91 – Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 37-48).



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60

Figura 92 – Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 49-60).



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72

Figura 93 – Olympia / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 61-72).



73



74



75



76



77



78



79



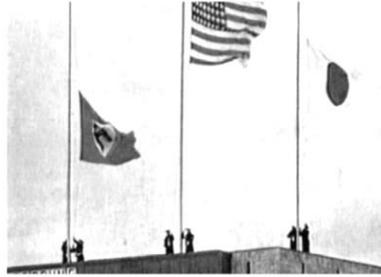
80



81



82



83



84

Figura 94 – *Olympia* / Festival das Nações – Jesse Owens (fotogramas 73-84).

6.3.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

As cenas que compõe esta sequência assumem, desde seu início, uma qualidade festiva, comemorativa e pode-se dizer mesmo eufórica. Um clima de festa mesmo nos momentos de maior concentração. Existe uma superioridade na quantidade de fotogramas devidos a um dos atletas, negro, em detrimento dos demais. Existe também, equilibradamente, o foco em Hitler e nas massas que se agitam nas arquibancadas. Mesmo nos fotogramas em que o corredor aparece em *close*, mais concentrado, percebe-se a preparação para o estopim e para a largada frenética.

Predomina, nestes fotogramas, uma tonalidade cinza resultante das inúmeras variações de claro/escuro presentes nas arquibancadas e na massa da audiência. Esta variação se traduz em uma textura irregular, em contraste com o gramado dos campos de competição. Sua textura, igualmente cinza, é mais uniforme e forma um contraponto com a pista de corrida, por ser esta de um aspecto ainda mais liso e dividida por faixas brancas. O contraste com o branco ocorre também quando visualizamos as figuras em *close* vestindo cores claras, ou pela faixa horizontal do céu claro acima da faixa texturizada da arquibancada.

6.3.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

A experiência frente à estas imagens se particulariza na medida em que reconhecemos a figura preponderante do atleta negro norte-americano James Cleveland Owens. Jesse Owens, como era conhecido, foi ganhador de quatro medalhas de ouro nos 100 e 200 metros rasos, no salto em distância e no revezamento 4x100 metros, quebrando ou igualando nove recordes Olímpicos e estabelecendo três recordes mundiais, que se manteriam por 20 anos. Percebe-se com clareza que a massa texturizada formadora da faixa horizontal se trata da audiência que lota as arquibancadas em balbúrdia, torcendo pelos atletas de seus países. Reconhecemos a figura de Hitler ao lado de dirigentes do Partido Nazista.

6.3.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Estão presentes nestes fotogramas como regras informais na documentação de esportes, especialmente nas corridas, a formação dos atletas perfilados em suas raias na posição de aguardo para o tiro de largada.

Segue a regra, igualmente informal, que demanda a alternância entre imagens dos atletas e da torcida nas arquibancadas. É também comum em eventos olímpicos, que os representantes do Estado anfitrião esteja imagetivamente representado.

6.3.4

Aspectos Icônicos do Objeto

As imagens do medalhista Jesse Owens, primeiridade nesta instância icônica, traduzem por sua evidente superioridade em número e pregnância nos fotogramas, em detrimento à imagem dos demais competidores, um enaltecimento e mesmo o culto ao virtuosismo atlético. Este culto aos atributos físicos do atleta, demonstra (ver fotograma 24) uma valorização excessiva, podendo ser traçado um paralelo com as críticas de Susan Sontag quando do lançamento do livro fotografias de Riefenstahl *Os Últimos Nuba* a respeito da continuidade de uma estética fascista cuja representação do enaltecimento físico pode ser observado neste filme. (SONTAG, 1986, p. 67)

A observação de uma qualidade festiva descrita no qualíssigno desta análise, se faz aqui operacionalizar por meio das imagens das arquibancadas lotadas, pela multidão que empunha pequenas bandeiras, pelas imagens de uma torcida empolgada e participativa.

6.3.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Indiretamente, os *Closes* extremos que nos permitem uma aproximação quase presencial com os atletas em seus momentos mais concentrados são indícios das inovações técnicas com relação à fotografia deste filme. É indício da utilização de lentes do tipo telefoto, idealizadas especialmente para a produção deste filme e hoje são padrão da indústria, especialmente na filmagem esportiva em que a aproximação e o acesso aos atletas é normalmente vedado.

6.3.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

A movimentação dos atletas prestes a largar para as provas de velocidade é característica de diversas provas destas modalidades. Desta maneira sua formação opera como símbolo icônico associado à resistência, à persistência e até ao empreendedorismo no mundo corporativo. Operando de maneira semelhante, a multidão apreensiva explodindo em êxtase constitui em símbolo irônico atribuído ao sucesso. Como símbolo de cunho indicial destas provas podemos traçar até os dias atuais o mesmo estádio em que ocorreram tais provas. Os Anéis Olímpicos, menos presentes nesta sequência, ainda assim operam como símbolo simbólico, em sua operacionalização preponderantemente arbitrária, informando se tratarem de competições olímpicas.

6.3.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Há uma significativa imprecisão de significados devidos a esta sequência, especialmente quando retirada a matriz sonora. A limitação de repertório não permite que se distinga entre as provas de 100m ou 200m, nem tampouco quem são os competidores por nacionalidade. Existe um turbilhonamento nestas cenas, que acontecem com rapidez, sendo difícil a identificação até mesmo da delimitação entre provas. Fixamos com clareza o rosto sorridente de um atleta negro por sua maior pregnância na sequência.

6.3.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Iniciamos o reconhecimento da duração de cada prova, e identificamos especialmente o momento em que é “queimada” a largada. Embora o turbilhonamento, que nestas cenas provoca o enfraquecimento das associações sígnicas, reconhecemos competidores que trazem signos relacionados a seus respectivos países e distinguimos as figuras de Jesse Owens e de Hitler.

6.3.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

Conforme a análise evolui para a instância argumentativa tornam-se visíveis uma série de possibilidades interpretativas manifestas na sequência. A

proximidade que a câmera alcança, revela um enaltecimento das qualidades físicas dos atletas. Sendo o atleta negro norte-americano Jesse Owens o vencedor absoluto das quatro provas, percebe-se que, a figura de Hitler é montada de maneira a lhe equiparar em exposição. Este é retratado, obviamente, torcendo para o atleta alemão Luz Long. Entre os fotogramas de preparação para o último salto de Owens, uma torcedora, tipicamente alemã, torce em sofrimento. Em outras palavras, a vitória de Jesse Owens, foi tão avassaladora que qualquer tentativa de diminuir-lhe a importância poderia ter o efeito interpretativo inverso, ficando os nazistas com a pecha de maus perdedores. Sabe-se que Hitler retirou-se do estádio e que sua presença no filme é fruto de posterior trabalho de montagem.

6.4

Análise do filme *Olympia* - (Parte I / Festival das Nações) – Maratona



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113326/CA

Figura 95 – *Olympia* / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 1-15).



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29

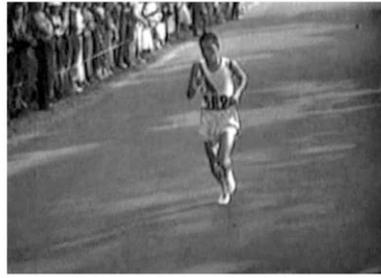


30

Figura 96 – Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 16-30).



31



32



33



34



34



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45

Figura 97 – Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 31-45).

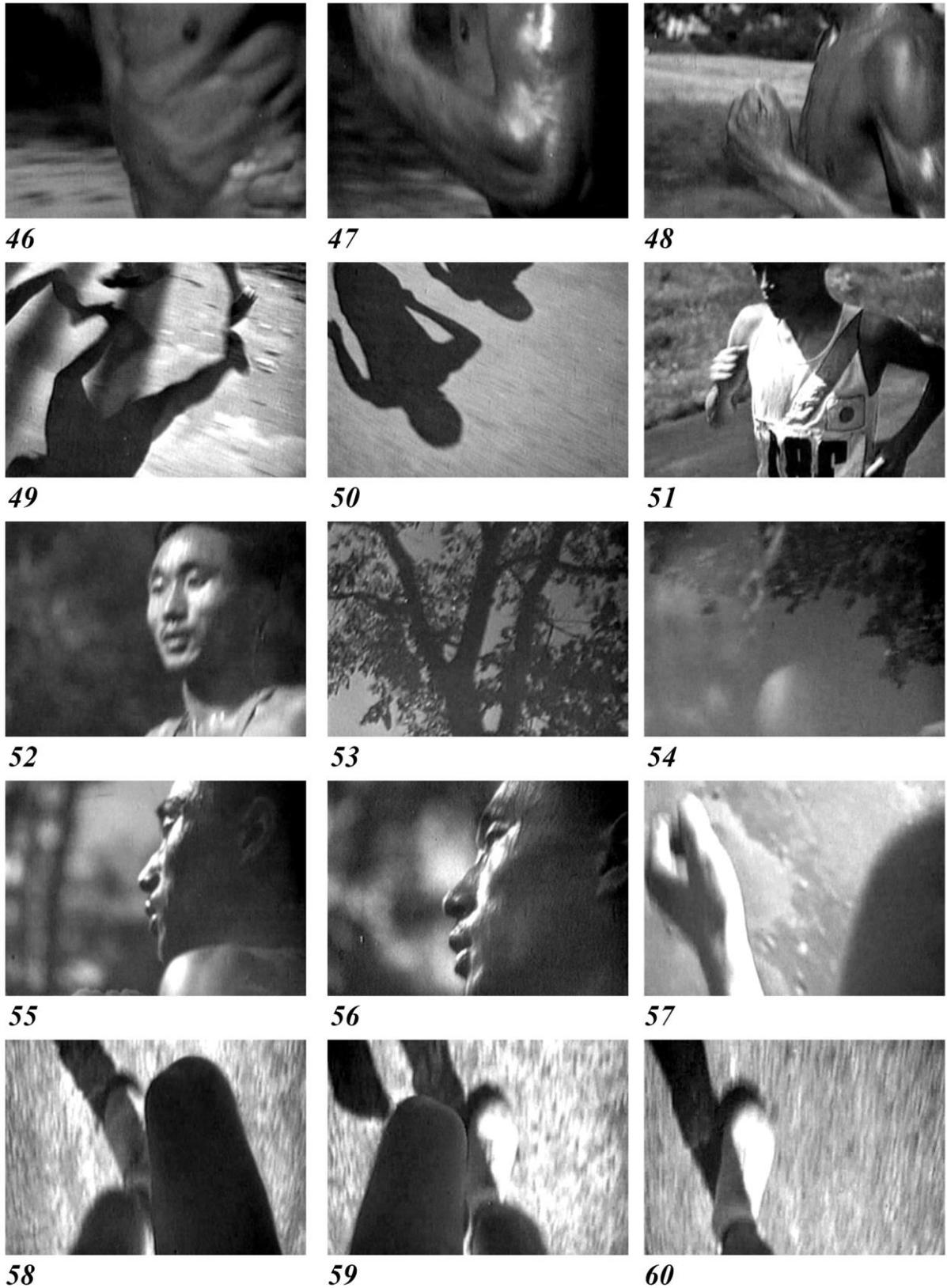
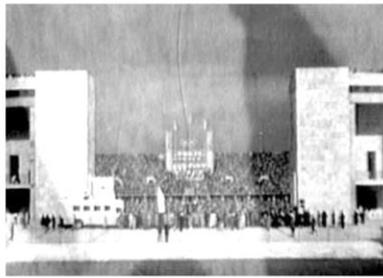
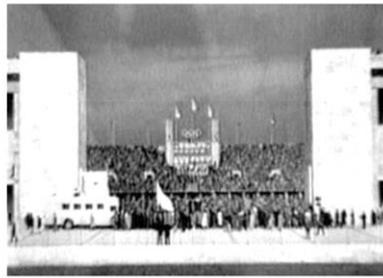


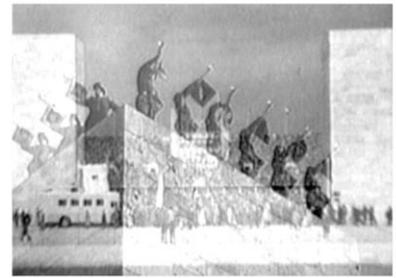
Figura 98 – Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 46-60).



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73



74



75

Figura 99 – Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 61-75).



Figura 100 – Olympia / Festival das Nações – Maratona (fotogramas 76-84).

6.4.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

A sequência se inicia com a imagem de letreiros contendo tipos móveis abaixo de uma escultura vazada e corta para a tomada em que todos os competidores largam juntos.

Corta para uma câmera posicionada ao nível do chão que acompanha os competidores em *travelling*. Outro corte ocorre para uma vista aérea que acompanha a saída dos atletas do estádio passando por uma alameda cuja perspectiva centraliza o ponto de fuga no alto da cena.

Em seguida são retratados os atletas em perspectivas que cortam a cena em diagonais de maior ou menor inclinação, entrecortadas as imagens por outras dos pontos de transmissão ou apoio técnico da prova. À medida que a sequência

avança, as imagens vão se tornando cada vez mais aproximadas e mesclando-se à imagens do céu, de sombras, de pernas, do asfalto e da relva. Funde-se então para a entrada do estádio centralizada, que, por sua vez, funde-se ao palanque cuja angulação forma uma quina na metade esquerda da tela e corta para a chegada dos competidores em primeiro plano, placar, premiação e placar com os Anéis Olímpicos.

6.4.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

Particulariza-se a experiência no momento em que se reconhecem os Anéis Olímpicos na escultura vazada acima dos letreiros e em seguida entende-se a palavra “*marathonlauf*” mesmo sem a necessidade de acesso ao código da língua alemã, sendo a raiz etimológica da palavra semelhante ao utilizar-se o código da língua portuguesa, entende-se rapidamente se tratar da prova de maratona.

6.4.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

A presença dos Anéis Olímpicos atende à regra que dita que estes devem estar presentes em todos os eventos ou materiais que se refiram às Olimpíadas. Nesta sequência os anéis aparecem retratados mais nitidamente no início e no final da sequência posicionado com destaque acima do placar. É de caráter costumeiro que a largada de maratonas se dê de maneira um tanto desordenada, com os competidores largando juntos disputando espaço. Aqui também tal característica regular é registrada. A subida ao pódio com a coroação dos louros é um padrão manifesto na premiação olímpica e como tal aqui se vê retratada,

6.4.4

Aspectos Icônicos do Objeto

A imagem que primeiro prevalece na sequência é aquela em que a câmera é posicionada quase ao nível do chão e portanto os maratonistas são vistos de um ângulo em que se tem a impressão de acompanhá-los na largada à medida em que a câmera de fato os acompanha sobre trilhos (*travelling*). São dignos de nota igualmente a diagramação dos fotogramas em que os competidores deixam o estádio, tal como quando retornam a ele, sua perspectiva é acentuada destacando sempre que possível a magnitude dos eventos e das edificações. A partir do

fotograma 37, podemos observar uma mudança de intenção nas imagens. Estas passam a se mostrar mais ritmadas, retratando apenas um corredor por vez e de maneira bastante íntima. A câmera captura imagens de seus músculos retesados pelo esforço, seus rostos, seu suor e paisagens ao longo do caminho. Por fim a câmera assume o ponto de vista do atleta fechando a metáfora visual para a solidão e o esforço extenuante que as grandes vitórias exigem.

6.4.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Sempre é oportuno lembrar que, ao lidar-se com a cópia digitalizada da obra cinematográfica, diminui-se em grau a possibilidade de identificação presencial da origem de um determinado índice. Entretanto, por indicação, há nesta sequência, além de todas as questões mencionadas sobre a indexicalidade de um dia a luz haver incidido sobre o substrato fílmico, alguns vestígios verificáveis como um risco que corta a lateral esquerda do fotograma 27, bem como pequenas manchas e riscos observadas nos fotogramas 43 e 45.

6.4.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

O símbolo icônico da premiação nas Olimpíadas, a coroa de louros ou láurea ou ainda coroa triunfal era também uma condecoração aos generais romanos vitoriosos em batalhas. As coroas de louros, os “louros da vitória” eram posteriormente substituídos por réplicas em ouro. Na mitologia grega, a coroa de louros tem origem no mito da ninfa Dafne, que para fugir das investidas do deus Apolo, apaixonado por ela ao ser atingido por uma flecha de Eros, foi transformada em um loureiro. A partir de então, Apolo sempre trazia consigo uma coroa de louros. (HACQUARD, 1990, p. 48)



Figura 101 - Coroa de ouro grega 300-400 a.C. Fonte: Dallas Museum of Art.

Nos jogos da Grécia Antiga, em vez de receberem medalhas de ouro, prata e bronze, os atletas eram premiados com as coroas ramos de oliveira, árvore nacional, entrelaçados, que representavam a suprema glória para a alma grega.

Símbolo simbólico de natureza arbitrária atribuído aos Jogos Olímpicos, encontramos nesta sequência os Anéis Olímpicos que lhes representam.

Aqui encontramos, curiosamente, uma inversão simbólica relacionada à suástica, símbolo simbólico atribuído ao nazismo e amplamente reconhecido. Ocorre que o olhar contemporâneo não está habituado a enxergar membros nazistas, portando suásticas em atitudes humanistas e auxiliando os competidores extenuados na chegada. (ver fotogramas 75 e 76).

6.4.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Logo nas tomadas iniciais, a palavra “maratona” parece ter sido grafada erroneamente, dada a proximidade de sua etimologia com a palavra alemã “*marathonlauf*”, some-se a isto o fato de que os trastes verticais que compõe o painel dificultam a leitura imediata do enunciado. Imediatamente após estes rápidos letreiros, os competidores largam desordenadamente, levando o espectador a uma determinada indefinição, ainda que momentânea, quanto à

natureza desta prova. Causa estranheza o gorro utilizado por um dos competidores, que lidera o início da prova.

É também imprecisa e, apesar da fusão lenta, é conceitualmente súbita, a inserção de soldados tocando clarins após as cenas ritmadas e oníricas. Tem-se a impressão momentânea de que se trata de uma nova sequência se inicia, nada tendo haver com a anterior.

6.4.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

As imagens em que os maratonistas começam a se destacar na prova e alguns arbustos ao longo do caminho, sombras, *Closes* e copas das árvores começam a ser retratados, assumem um tom onírico levando à interpretação de um transe. A cadência com que tais imagens são alternadas reforçam esta percepção. Há o reconhecimento de enaltecimento à superioridade física como possibilidade interpretativa. Os atletas na chegada parecem bastante extenuados, até mesmo com manifestações de exaustão, alguns chegando ao desmaio, ao que são prontamente atendidos por agentes nazistas, auxiliares de prova.

6.4.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante

O atleta que inicia a prova é reconhecido, agora, como o excêntrico corredor argentino Juan Carlos Zabala e o vencedor da prova é o coreano Sohn Kee-Chung, que obrigado a correr pelo Japão – país que ocupava militarmente a Coréia desde 1910 – com o nome de Kitei Son. O esgotamento físico e mental a que estes atletas são submetidos remete às agruras de que só os fortes são capazes. A intenção interpretativa é a de que apenas semideuses, criaturas de aptidão realmente especial, resistiriam a tais esforços. A maneira íntima com que estes seres, olímpicamente dotados de atributos físicos divinos, são inusitadamente retratados empresta à cineasta, e por extensão interpretativa, ao povo alemão, um posicionamento de superioridade. Há ainda a interpretação inequívoca relativa à intenção de retratar os nazistas como sendo capazes desta observação tão próxima. Fossem estes os próprios deuses do Olimpo, ou ainda, tomando para si tais qualidades, uma vez que são capazes de acompanhá-los e observá-los tão de perto.

6.5

Análise do filme *Olympia* - (Parte II / Festival da Beleza) – Letreiros



Figura 102 – *Olympia* / Festival da Beleza – Letreiros (fotogramas 1-15).

6.5.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Esta sequência de abertura, durante toda a sua extensão, exhibe bandeiras tremulando em movimentos que cortam a cena desde o vértice superior esquerdo até o inferior direito. Três de seus mastros são aparentes e conferem verticalidade à cena dividindo-a aproximadamente em terços. O título “Olympia” surge centralizado horizontalmente, vindo de 0% de opacidade chegando à 100%, dando a impressão de estar vazado em branco. As demais titulações obedecem o mesmo raciocínio até que gradualmente escureçam, tanto a cena de fundo quando os últimos créditos, os de música. A duração total desta abertura não ultrapassa 30 segundos, diferindo em muito do tomo anterior do filme cujo prólogo se estende por quase 8 minutos.

6.5.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

Particulariza-se a percepção de que se trata da abertura do segundo tomo do filme *Olympia*, ao reconhecermos os Anéis Olímpicos estampados em fundo branco, configurando-se bandeiras olímpicas. Reconhecemos o código linguístico que decifra a palavra Olympia, relacionando-a aos jogos e ao filme. Acessamos o código da língua alemã e lemos as frases “*Der zweite teil des films von den olympischen spielen in Berlin*” e entendemos se tratar da “*Segunda parte do filme dos Jogos Olímpicos em Berlim*”, bem como os créditos de direção e música.

6.5.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

De acordo com o padrão vigente na indústria ao tempo desta produção, no que se refere à titulação de filmes cinematográficos, estes devem ser contemplados com destaque superior às demais cartelas e créditos que por ventura o acompanhem. Aqui esta regra é atendida à medida que se observa o título centralizado, sozinho na cena, e com duração superior às demais cartelas e créditos.

6.5.4

Aspectos Icônicos do Objeto

A família tipográfica escolhida para a apresentação nestes letreiros assemelha-se às fontes confeccionadas por gráficos e calígrafos alemães naquele período. De inspiração Humanística, esta fonte poderia ser categorizada como tal, mesmo não possuindo duas características clássicas das Humanísticas: a barra inclinada da letra “e” e a angularão interna da letra “o”; poderíamos incluí-la nesta categoria por sua semelhança com tipos tipicamente Humanísticos desenhados pelo tipógrafo alemão Hermann Zapf, discípulo de Paul Koch que trabalhou como cartógrafo para o exército de Hitler durante a 2ª Guerra Mundial.

6.5.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Conforme já observado, este filme, dentre todos os analisados, é o que encontra-se em pior estado de conservação. Portanto, é neste filme, em seus dois capítulos, que encontramos um maior número de vestígios da passagem do tempo, como arranhões, riscos, pequenas manchas e marcas.

Além deste aspecto, mais indiretamente, observamos que quando os letreiros tipograficamente se sobrepõe às imagens em movimento, somos momentaneamente suspensos do aspecto imersivo das imagens para nos atermos ao fato de que estes negativos foram graficamente manipulados.

6.5.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

Os Anéis Olímpicos, símbolo dos Jogos Olímpicos da era moderna são a maior referência de natureza arbitrária feita às competições de verão em Berlin. De fato, sem a sua presença, e apenas com o título e dizeres não seria completa a semiótica, o processo de significação em relação a estas imagens.

6.5.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Uma primeira imprecisão na interpretação da sequência se dá por meio da luminosidade presente nas imagens. Não conseguimos distinguir ao certo em que momento do dia tremulam estas bandeiras. Estranhamos que seja esta a sequência de abertura do segundo tomo do filme *Olympia*. Dada a opulência e duração do

prólogo produzido para o primeiro filme, *Parte I / Festival das Nações*, temos dificuldades em identificar que seja esta, tão simples, a abertura de *Parte II / Festival da Beleza*.

6.5.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Caminha-se gradativamente para o entendimento de que se trata, de fato, da abertura de *Olympia Parte II*. Esta particularização se deve primordialmente à leitura do título e ao reconhecimento dos Anéis Olímpicos estampados nas bandeiras que lhe servem de fundo. Entretanto, esta convicção ainda resiste ao estranhamento inicial e a interpretação enseja a perguntas do tipo: Seria uma continuação? Seria um filme inteiramente novo? Porque tão simples?

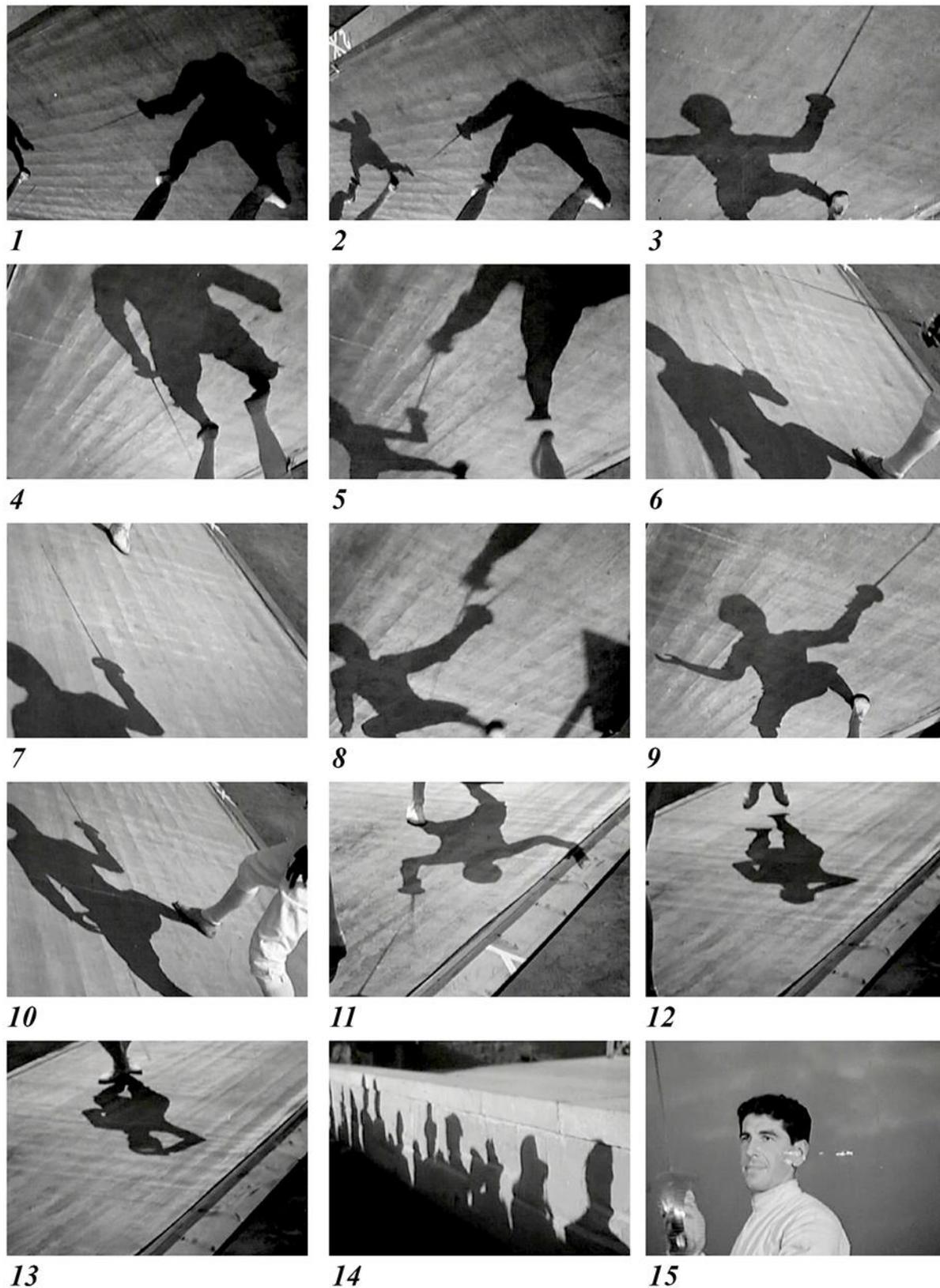
6.5.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

Chega-se com segurança à interpretação inequívoca de que se trata da sequência de abertura do filme *Olympia Parte II / Festival da Beleza*.

6.6

Análise do filme *Olympia* - (Parte II / Festival da Beleza) – Esgrima



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113326/CA

Figura 103 – *Olympia* / Festival da Beleza – Esgrima (fotogramas 1-15).

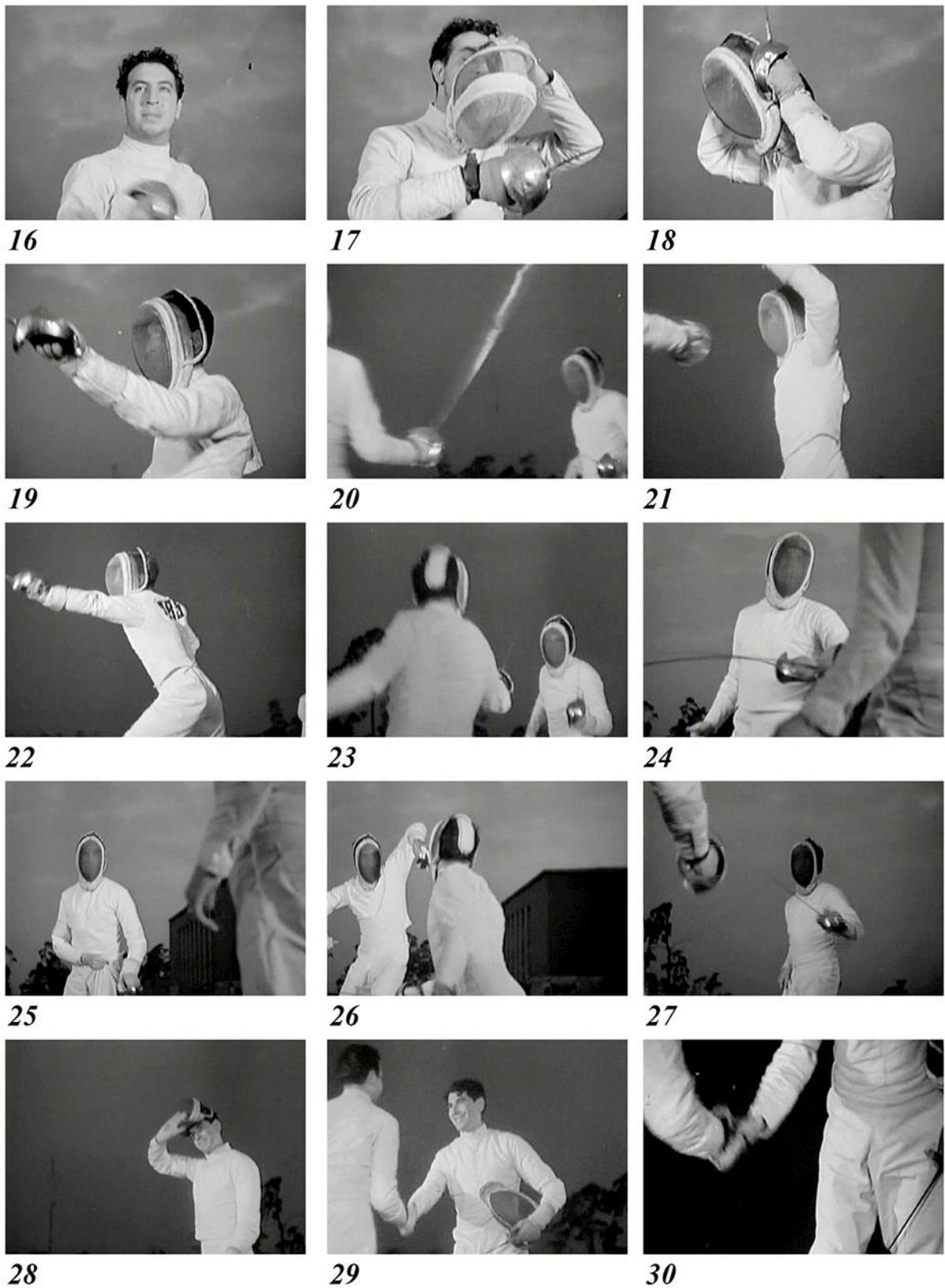


Figura 104 – Olympia / Festival da Beleza – Esgrima (fotogramas 16-30).

6.6.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Nesta sequência, cuja duração é de apenas 63” (sessenta e três segundos), a cena revela-se vinda de um efeito *fade in* e podemos identificar linhas paralelas que correm para um ponto de fuga à esquerda, como uma pista. Sobre esta, manchas escuras movimentam-se rapidamente indo e voltando em passos ritmados.

O ângulo de inclinação desta “pista” e o ponto de fuga onde se encontram suas paralelas muda constantemente imprimindo um ritmo que acompanha o dos elementos escuros que se movimentam sobre ela.



Figura 105 - Esgrima – sintetização gráfica.



Figura 106 – Fotograma 1.

Em determinado momento, percebe-se um pequeno “salto” de um destes dois elementos e a câmera muda drasticamente seu posicionamento ficando abaixo do nível do solo. Uma parede de tijolos de tonalidade clara e aspecto rústico, de concreto talvez, se apresenta em diagonal. Por sobre esta parede, varias manchas escuras perfilam-se acompanhando sua inclinação.

Em seguida vemos uma súbita inversão de tonalidades, sobre um fundo mais escuro, figuras em vestimentas brancas empunham objetos pontiagudos brilhantes e continuam a dança ritmada de avanço e recuo agora sem a “pista” que lhes servia de base. Ao final da cena as duas figuras se cumprimentam finalizando a sequência.

6.6.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

Nesta sequência experiência rapidamente passa à identificação de que as manchas escuras dispostas na tela sobre as diagonais, aparentemente disformes em um primeiro momento, são as sombras projetadas de atletas esgrimistas e as diagonais na tela, a pista em que combatem. Adiante identificamos os floretes nas ferramentas pontiaguda que os atletas empunham, suas máscaras e vestimentas características nos informam se tratar de um combate de esgrimas.

Experimentamos novamente a singularidade relativa à idade deste filme quando percebemos as marcas próprias das películas antigas. Nestas marcas da ação do tempo percebemos sua frequência e distribuição que particularizam a percepção do signo e conferem legitimidade em relação à sua idade e procedência.

6.6.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Embora haja um forte estranhamento inicial com relação ao início desta sequência por ser retratado através de suas sombras, convencionou-se que este esporte olímpico seja disputado em duplas, apesar da configuração de combate múltiplo nas origens deste esporte. É convencional que os combates de esgrima sejam disputados pelos dois atletas em uma pista e que usem material de proteção que incluem vestimentas reforçadas e máscaras.

É também convencional nesta sequência, à exemplo do que acontece com outros esportes disputados em duplas como o tênis e o tênis de mesa, a maneira de se representar o diálogo esportivo, retratando ora um, ora outro combatente alternadamente.

6.6.4

Aspectos Icônicos do Objeto

A imagem que primeiro se dá a perceber nesta sequência é formada pela sombra dos competidores, ou combatentes, e representa o combate indiretamente, ora invertendo o plano em seu eixo vertical, ora mantendo-o. Esta imagem representa o combate de esgrima de lameira não convencional e as imagem das sombras imprimem um suspense próprio do que não é explicitamente retratado. Na secundidade do ícone, estas mesmas diagonais formadas pela imagem

conferem dinamismo e rapidez à cena. A serem retiradas as máscaras e revelados os combatentes, reforça-se a metáfora de honradez e hombridade. Não mais um jogo escuso, mas um combate “às claras”. A metáfora visual de correção e dignidade é complementada ao final da sequência com um aperto de mãos.

6.6.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Sombras são signos indexicais por natureza, uma vez que só podem existir mediante o indício de um aparato que se antepõe à uma fonte luminosa. Nesta cena, o fenômeno sóico ocorre de maneira indireta, tratando-se de uma cópia digitalizada de um negativo fílmico. Entretanto, se é, por um lado, índice indireto, é também uma sobreposição indexical quando imagina-se que a luz incidida sobre os atletas projetou suas sombras, mas que esta mesma luz presente neste evento esportivo simultaneamente impressionou o negativo a se revelado.

Encontramos ainda nestes fotogramas vestígios da ação do tempo sobre os originais, sendo possível identificar pequenas marcas presentes nos originais.

6.6.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

Estas cenas, pela natureza do próprio esporte que retratam, evocam a elegância, a altivez, a leveza e o cavalheirismo. Suas primeiras possibilidades interpretativas, no entanto, ocorrem ainda em um clima de imprecisão e de qualidades sombrias e soturnas próprias das sombras. Algo de sinistro ocorre quando as sombras movem-se. Este é, de fato, um recurso, utilizado pelo cinema quando quer se infundir terror ao espectador. Exemplo clássico deste recurso a ser citado é o clássico filme *Nosferatu*, de Murnau.

Estranhamento maior se dá nos fotogramas em que os competidores retiram suas máscaras revelando-se os atletas. Enquanto somente suas sombras eram retratadas não se podia dizer ao certo de que eram produzidas uma vez que as sombras não revelam elementos identificadores sobre sua origem.

6.6.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Em relação a esta sequência de imediato se estabelece um forte estranhamento proveniente em primeiro lugar das sombras que protagonizam as

imagens e não os atletas que lhes dão origem. Em seguida, prossegue o estranhamento em função dos ângulos escolhidos para esta filmagem estarem por vezes invertidos.

6.6.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

À medida que avançamos na interpretação destas imagens, formamos a ideia de triplicidade, apesar da disputa bipartidária como nos jogos de tênis, ambos se deslocam sobre um eixo que a toda hora muda de angulação. Este eixo e seus dois competidores formam uma unidade discursiva. É facultada a interpretação de um diálogo, à medida em que uma das sombras avança a outra se retrai. As diagonais que lhes servem de pista, agora interpretadas como tal, formam o eixo por onde deslizam os competidores. Esta interpretação se desdobra em uma certa fragilidade de intenções como se a cada mudança de contexto, os resultados da disputa pudessem ser modificados.

Em determinado instante, ocorre um pequeno salto (ver fotogramas 12 e 13) como os de uma bailarina. O atleta ao saltar reforça a ideia de leveza, de vigor e agilidade simulando um “pilé/elevê”, movimentação típica do ballet clássico.

6.6.9 Aspectos Argumentativos do Interpretante

As interpretações devidas a este esporte em particular denotam um caráter de altivez, de nobreza de gestos e de superioridade moral. A principal interpretação inequívoca destas imagens apontam na direção das qualidades cavalheirescas de seus atletas. Esta interpretação é explicitada pelo aperto de mão ao final da sequência, selando uma disputa amigável, cordial, nobre e cavalheiresca.

6.7

Análise do filme *Olympia* - (Parte II / Festival da Beleza) – Saltos ornamentais



Figura 107 – *Olympia* / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 1-15).

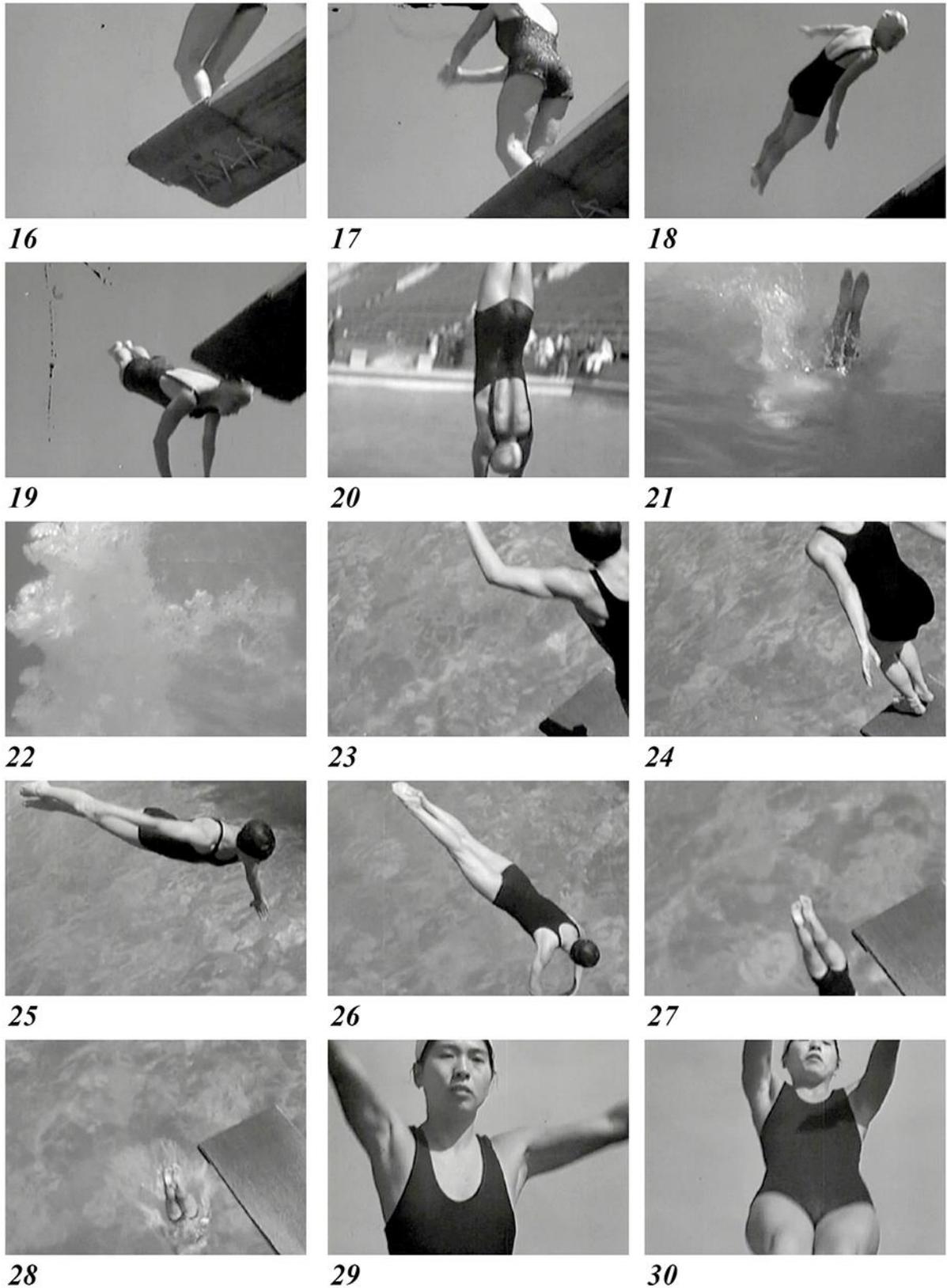


Figura 108 – *Olympia* / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 16-30).

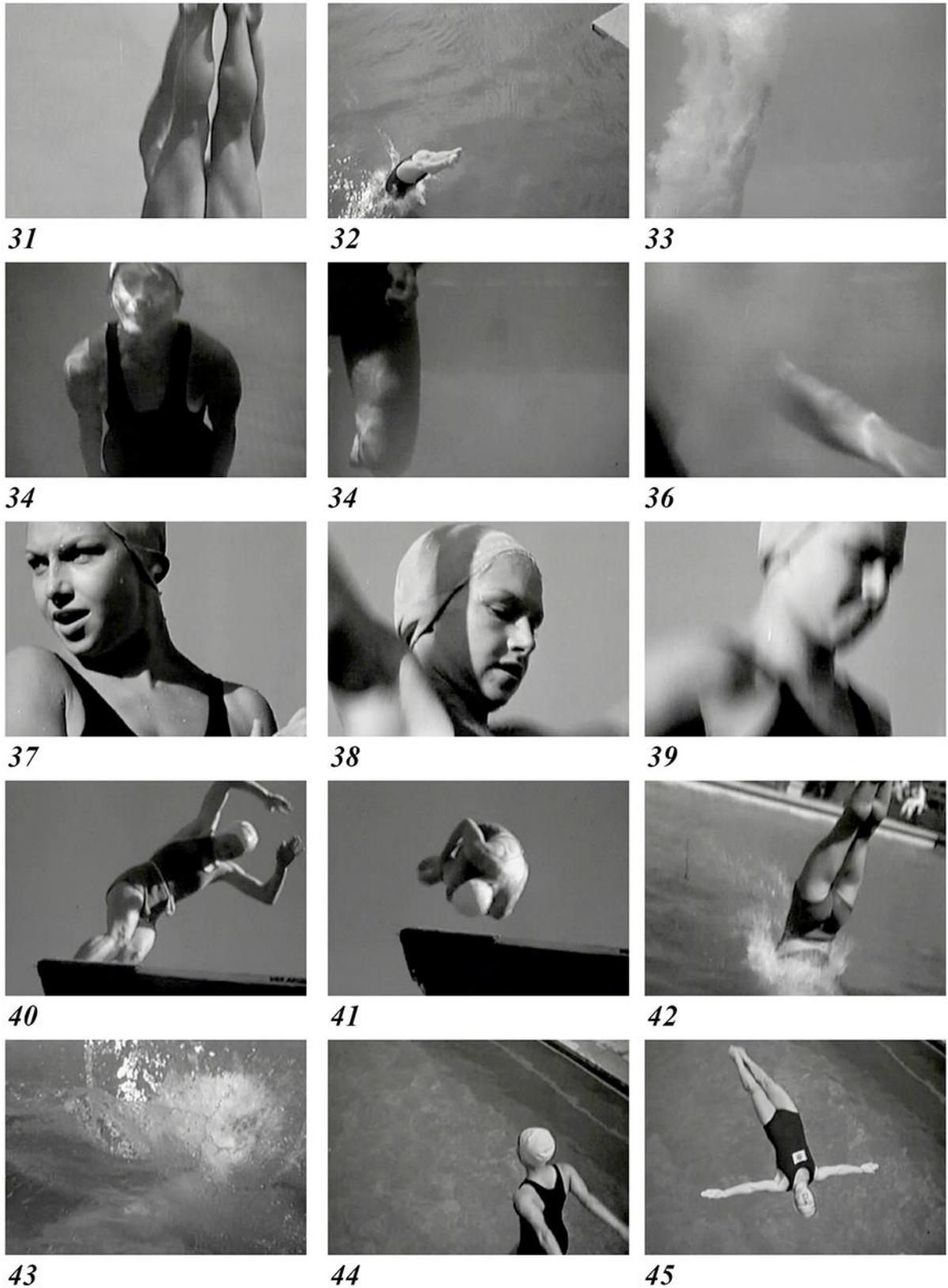


Figura 109 – Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 31-45).



46



47



48



49



50



51



52



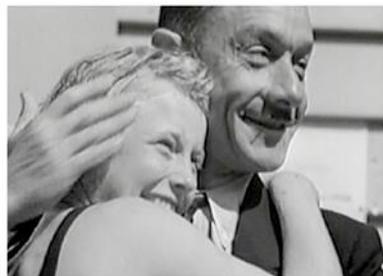
53



54



55



56



57



58



59



60

Figura 110 – Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 46-60).



61



62



63



64



65



66



67



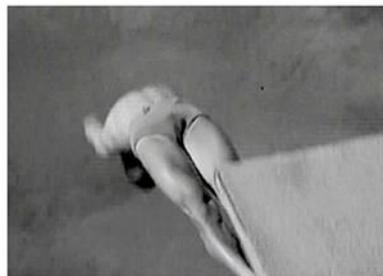
68



69



70



71



72



73



74



75

Figura 111 – Olympia / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 61-75).

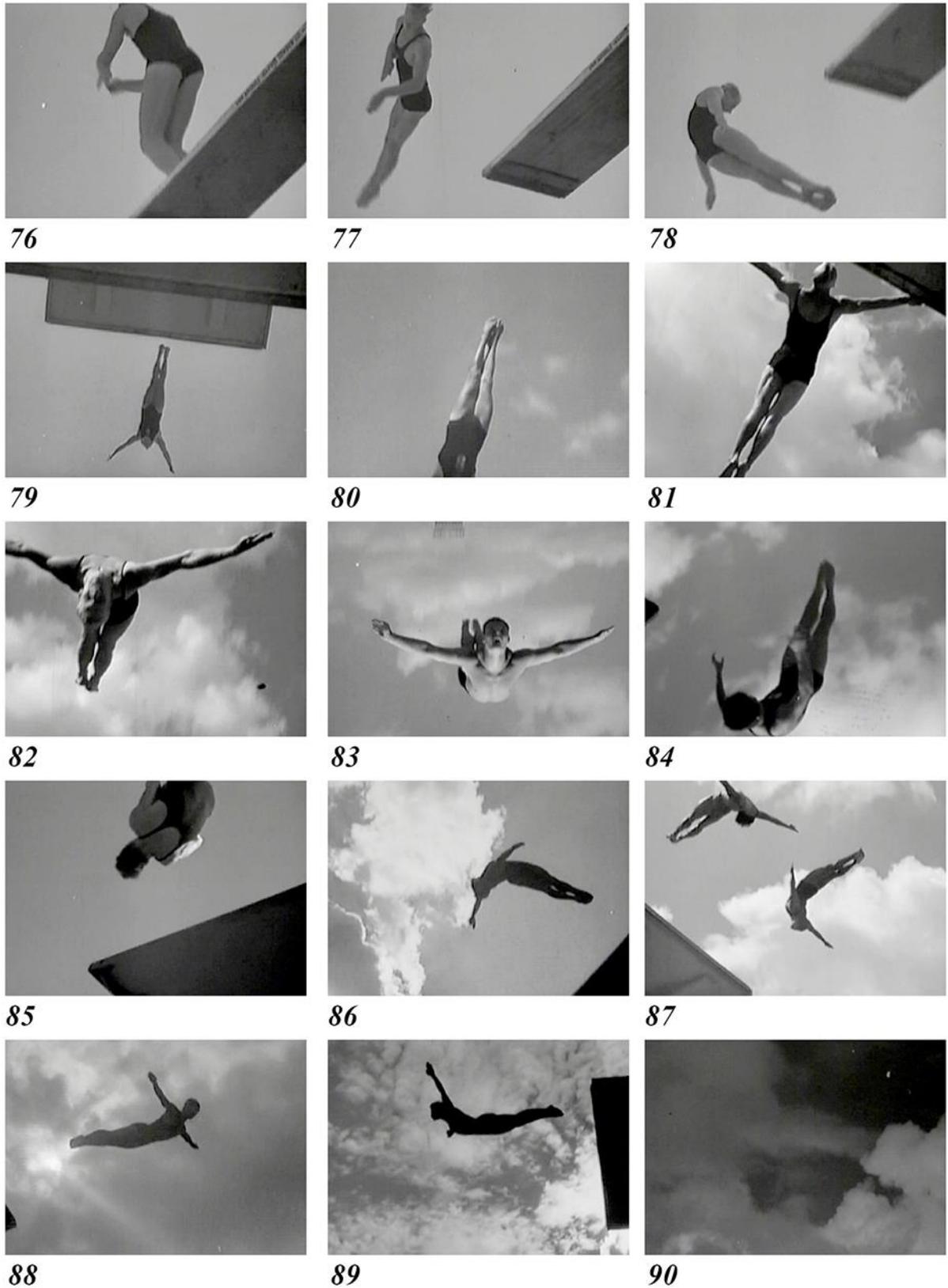


Figura 112 – *Olympia* / Festival da Beleza – Saltos ornamentais (fotogramas 76-90).

6.7.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Nesta sequência que retrata as competições de saltos ornamentais, as plataformas fornecem diagonais nos cantos da tela, de onde a câmera acompanha os atletas muito proximamente até atingirem a água. Por vezes a cena é alternada por uma imagem da plateia, ou de um *close* de espectadores.

Os corpos saltam dos mais variados ângulos da tela que ora se inverte dando a impressão de que saltam em direção ao alto e não o contrário. Há nesta sequência a predominância de fotogramas em que os atletas se encontram “recortados” no ar contra a tonalidade cinza claro do céu e da água. Alguns corpos formam um alto contraste contra o céu e, nos últimos fotogramas, visualizamos quase suas silhuetas contra as nuvens.

Ao final entrecortam-se apenas as “decolagens” em *fades* cada vez mais rápidos entre si. O último salto deixa no céu uma nuvem que servirá de clímax para a próxima sequência, a de encerramento.

6.7.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

Conforme se apresentam para a competição nos damos conta de que as imagens ficam mais aproximadas e podemos distinguir, inclusive, o emblema de alguns países estampados no uniforme de seus competidores. Percebemos uma aproximação crescente a cada quadro, até que a câmera acompanha o mergulho e entendemos que a mudança na densidade da luz se deve ao fato de vermos imagens subaquáticas dos atletas.

6.7.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

Esta sequência de imagens se inicia atendendo ao que era convencional à época da produção desta peça cinematográfica no tocante ao registro esportivo, ou seja, a câmera se posicionava à margem dos eventos e os retratava do ponto de vista de um observador natural. À medida que a sequência de imagens evolui, entretanto, este aspecto legisígnico é abandonado dando lugar à uma série inovações que fizeram história na indústria cinematográfica, a exemplo da criação

do “compartimento tanque” possibilitando filmar embaixo d’água e do posicionamento de câmeras junto aos atletas nas plataformas.

6.7.4

Aspectos Icônicos do Objeto

A diagramação destas imagens assume uma importante função sógnica à medida que seus momentos de inversão reforçam a intenção interpretativa que busca relacionar os atletas desta modalidade a pássaros voando. A inversão dos fotogramas permite que sejam lidos os saltos como voos, conferindo-lhes leveza.

Os seus nus parecem fotos de revistas de cultura física: imagens que são tanto hipocritamente assexuais como (num sentido técnico) pornográficas, pois têm a perfeição de uma fantasia. A promoção da beleza e da saúde feita por Riefenstahl, deve ser dito, é bem mais sofisticada que isso; e jamais tola, como em outras artes visuais nazistas. Ela aprecia uma série de tipos físicos — em questões de beleza ela não é racista — e, em *Olympia*, de fato revela um certo esforço na tentativa de contornar as imperfeições dos participantes, igualmente estilizados, e que realizam exercícios aparentemente sem muita dificuldade (tal como o mergulho, na sequência mais admirável do filme). (SONTAG, 1986, p.73)

A metáfora do homem pássaro é bastante óbvia nestas imagens, mas parecem ir além, tangenciando a noção de homem superior, o *Übermensch*, conforme proposto por Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra - Um Livro para Todos e para Ninguém*, e que aqui encontra sua expressão icônica.

6.7.5

Aspectos Indiciais do Objeto

Conforme observado por toda a extensão da cópia utilizada na pesquisa, dentre os filmes analisados este é o que apresenta maiores evidências de sua idade e de seu estado de conservação. Quando investigado quadro a quadro pode-se identificar traços tais como arranhões, manchas e etc. Em determinado fotograma (ver fotograma 84) há uma mancha consistente com a de uma impressão digital. Embora seja impossível determinar com exatidão quem a originou, esta marca parece ser a maior evidência indicial de que o negativo que originou nossa cópia foi manualmente manipulado. Não sendo improvável que pertença à própria Leni Riefenstahl.

6.7.6

Aspectos Simbólicos do Objeto

A sequência apresenta símbolos de orientações icônicas uma vez que suas imagens podem ser tomadas por símbolos convencionais de liberdade, como pássaros de asas abertas. Sua diagramação invertida também opera nesta condição, fazendo com que os atletas saltem em direção ao alto, voo de liberdade, símbolo icônico convencional de liberdade.

Os fotogramas pertencentes a esta sequência são fartos em marcas indiciais, vestígios da passagem do tempo e das ações sofridas pela película cinematográfica. Dentre estas, uma em especial chama a atenção por sua forma. No fotograma de número 84 uma impressão digital pode ser parcialmente observada, sendo este um símbolo indicial de seu manuseio.

6.7.7

Aspectos Remáticos do Interpretante

Pássaro a por conta das asas aberta, peixes por conta das guelras... Namor, netuno...genial. As tomadas invertidas fazem com que tenhamos a sensação de que o atleta está voando. A descontinuidade na inversão, ora normal, ora invertido, sem ordem... faz parecer a sensação do mergulho profundo no qual a partir de determinada profundidade, não sabemos mais os orientar verticalmente, sem saber o que é para cima ou o que é para baixo apenas seguir as bolhas. Na aviação ocorre fenômeno semelhante.

6.7.8

Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

A combinação dos fotogramas em que a câmera captura imagens subaquáticas dos atletas com as imagens dos saltos em que a montagem inverte a filmagem dando a impressão de um voo nos leva à interpretação de que se tratam de super-heróis, especialmente um; criado em 1939 pela empresa americana *Marvel Comics*, Namor, Príncipe dos Mares. Esta criatura da ficção reunia qualidades da nobreza, era capaz de voar, de respirar em baixo d'água e apesar da descomunal força física, exibia extrema leveza de movimentos e agilidade.

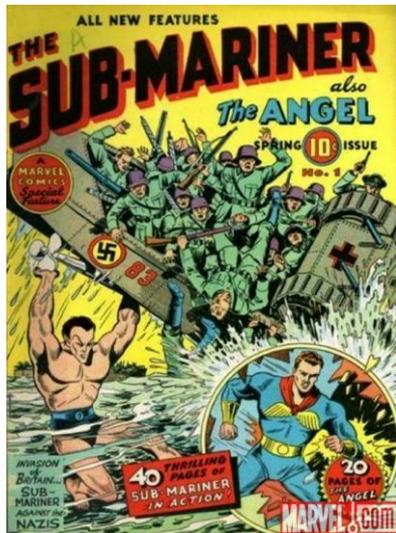


Figura 113 – Capa dos quadrinhos de 1939 em que a personagem Namor aparece pela primeira vez. Fonte: Marvel Comics Group. http://marvel.com/images/gallery/series/2038/images_from_marvel_comics_1939#4-856083

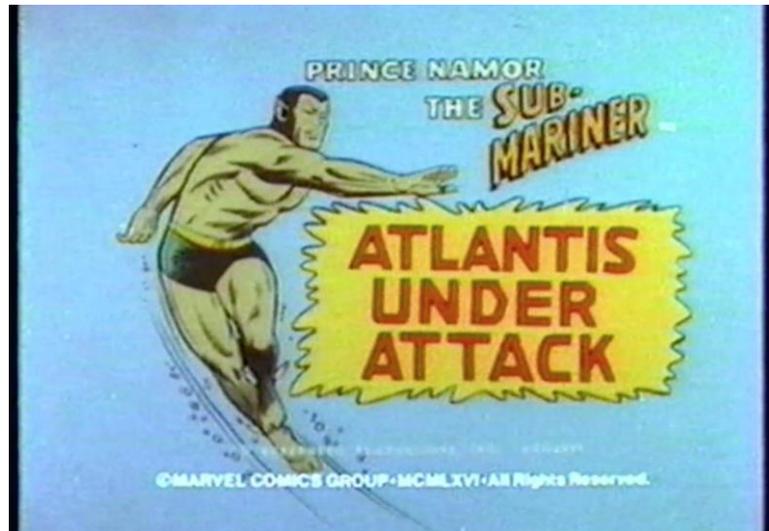


Figura 114 – Cartela de abertura da animação na década de 1960 Fonte: Marvel Comics Group. Fonte: Marvel Comics Group. http://marvel.com/images/gallery/series/2038/videos_from_marvel_comics_1962#8-5988

6.7.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

É inequívoca a interpretação de que há um esforço premeditado no sentido de que estas competições sejam retratadas de maneira a ocultar o esforço. As qualidades físicas são ressaltadas, a concentração, o porte, a musculatura são evidenciados por uma câmera que nunca antes esteve posicionada tão próxima.

Esta proximidade busca evidenciar algo de supra humano, uma vez que o espectador contemporâneo deste filme nunca antes teve a oportunidade de observar tais dotes físicos, especialmente nas cenas em que a câmera se posiciona no fundo da piscina.

6.8

Análise do filme *Olympia* - (Parte II / Festival da Beleza) – Encerramento

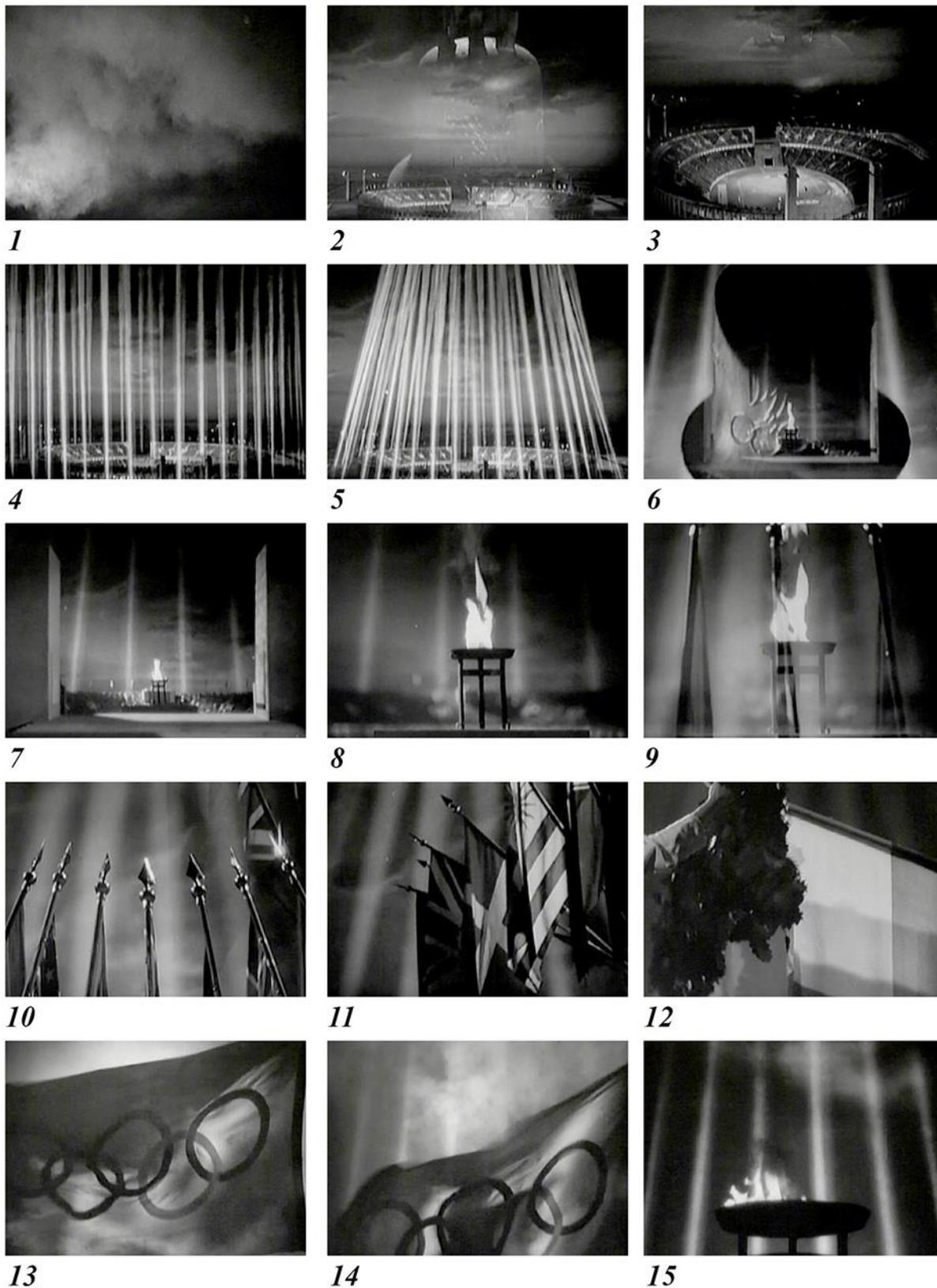


Figura 115 – *Olympia* / Festival da Beleza – Encerramento (fotogramas 1-15).

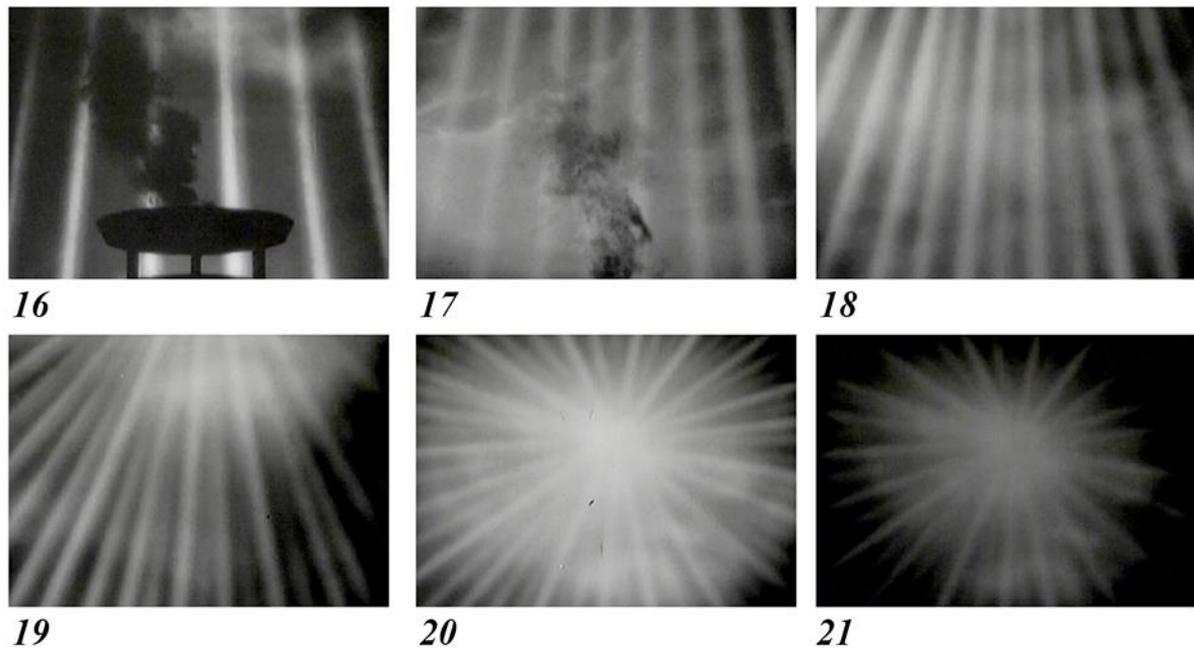


Figura 116 – Olympia / Festival da Beleza – Encerramento (fotogramas 16-21).

6.8.1

Aspectos Qualissígnicos do Representâmen

Esta cena se inicia a partir da transição de uma textura de nuvens que cobrem toda a tela, oriundas da cena anterior, de saltos ornamentais, e deixam entrever rapidamente o sino, centralizado, em que estão inscritos os Anéis Olímpicos. A cena se funde ao se abrir a imagem do estádio visto do alto.

Subitamente se acendem luzes formando colunas brancas verticais que cobrem também toda a tela. Estas colunas de luz iniciam um movimento em direção ao centro. Os feixes de luz que antes cortavam a tela em linhas brancas verticais agora se posicionam de maneira a formar um cone cujo vértice central se encontra no céu. A figura cônica do sino reaparece sobreposta reforçando este formato até se fundir ao pódio, centralizado, que abriga o fogo olímpico.

Ainda seguindo um movimento ascendente e verticalizado, sobem pontas de lanças que carregam bandeiras de diferentes países, tremula a bandeira olímpica que se funde ao fogo olímpico. A pira se extingue e a cena termina com um movimento ascendente de câmera até que as luzes se encontrem formando um único ponto de luz concêntrico e centralizado na cena. A cena fecha-se em preto.

6.8.2

Aspectos Sinsígnicos do Representâmen

Particulariza-se a experiência ao vermos subirem feixes de luz em direção ao alto por toda a volta do que agora reconhecemos ser o estádio olímpico (*Olympiastadion*), em Charlottenburg, distrito de Berlim, construído entre 1934 e 1936 especialmente para os Jogos Olímpicos de Verão de 1936. Na sequência distingue-se o sino, que na abertura do filme anunciava o início do evento, e reconhecemos também a pira olímpica centralizada em cena. As lanças que corroboram o movimento ascendente dos canhões de luz são reconhecidas como as bandeiras relativas às nações participantes dos jogos. Por último, em seu fundo branco temos a bandeira olímpica configurada pelos anéis sobrepostos à base branca. Entendemos que a chama olímpica se extingue e que a sequência termina com a junção dos feixes de luz concetricamente alinhados.

6.8.3

Aspectos Legissígnicos do Representâmen

A tradição diz que, ao se encerrarem os Jogos Olímpicos, apaga-se o fogo que esteve queimando na pira olímpica desde sua abertura e durante todo o transcorrer das competições. Esta sequência de encerramento não foge a regra e nela vemos retratada e chama olímpica gradualmente se extinguir, dando por encerradas as competições. É também uma regra informal que, ao se retratarem os Jogos Olímpicos, seja feita menção aos países participantes. Aqui novamente este padrão se manifesta, atendendo à regra.

6.8.4

Aspectos Icônicos do Objeto

Vemos aqui a representação em sua relação semântica. Assim, temos a imagem do estádio olímpico (*Olympiastadion*) em uma relação de direta operacionalidade imagética com os jogos cujas competições abrigou. Sua imagem operacionaliza por analogia tanto as competições que de fato ali ocorreram, quanto todas as outras ocorridas em outras arenas desta olimpíada, se tornando ícone dos jogos como um todo. Da mesma maneira, o sino a badalar centralizado na cena está em relação direta com a diagramação do mesmo sino que dava início aos jogos, representando seu encerramento por analogia. Os feixes de luz

cumprem uma função metafórica mais complexa, mas não menos eficaz, ao relacionar seu movimento verticalizado em direção às nuvens estabelece uma relação divinal entre o estádio e o próprio Olimpo, morada de Deus e semideuses da mitologia grega.

6.8.5 Aspectos Indiciais do Objeto

Embora em menor número, existem também nesta sequência, marcas, manchas e arranhões operando na condição de índices indicativos, demonstrando causalidade em relação ao tratamento recebido pela película, suas condições frente a passagem do tempo.

6.8.6 Aspectos Simbólicos do Objeto

A luz a impressionar a película sempre carregará sua carga de indexicalidade. Nestas cenas, os tambores de luz antiaérea utilizados para forjar as colunas de luz, operam como símbolos indiciais de sua produção. A sequência dispõe os feixes de luz de maneira a operar na condição de símbolos icônicos representando uma conexão divina. Convencionou-se que o movimento em direção ao céu estaria relacionado ao divinal, desta maneira a sequência tira partido da tríplice funcionalidade do âmbito simbólico.

6.8.7 Aspectos Remáticos do Interpretante

A interpretação inicial é nebulosa como também são os primeiros fotogramas desta sequência de encerramento. Não se tem a certeza de que se inicia uma sequência, uma nova unidade discursiva, até que as imagens do sino e do estádio olímpico sejam visualizadas. As colunas que se erguem em torno do estádio ainda não fazem sentido neste âmbito remático, são apenas linhas verticais.

6.8.8 Aspectos Dicissígnicos do Interpretante

Começa a se delinear a intenção de se relacionar a interpretação das luzes em sua movimentação concêntrica com um aspecto sobrenatural. Inicia-se a ideia de que o estádio mantivesse uma ligação física com o Olimpo, morada de deuses

na mitologia grega. A interpretação é a de que o evento olímpico abrigasse, durante a sua duração, uma espécie “super-humana” e com o seu encerramento tais seres fossem levados de volta aos céus.

6.8.9

Aspectos Argumentativos do Interpretante

As intenções interpretativas tornam-se inequívocas nesta instância do interpretante e conclui-se a interpretação que busca vincular os Jogos Olímpicos ao aspecto divinal e ao "Olimpo", morada de deuses. Fisicamente busca-se esta vontade interpretativa por meio de colunas luminosas que elevam-se aos céus. Esta construção terrena alcança as nuvens como um caminho por onde os atletas semideuses chegariam à sua morada olímpica, vindos do estádio em que travaram suas batalhas heroicas.

6.9

Discussão de resultados sobre o filme *Olympia*.

As imagens contidas no filme ora analisado demonstraram consistência frente às possibilidades interpretativas, sendo pertinentes as representações de superioridade racial atribuídas à ideologia nazista. Nestas imagens encontramos elementos suficientes que corroboram a ideia de culto à superioridade racial por meio da representação de corpos excessivamente musculosos e atléticos.

Diante das imagens dispostas neste filme, pode-se avaliar que estão contidas nas suas possibilidades interpretativas o culto ao físico levado a seu extremo. Tal explicitude imagética pode ser observada em diversas sequências de ambos os tomos do filme. Especial atenção deve ser dada ao prólogo de *Festival das Nações*, em que o atleta toma o lugar estatuas gregas conferindo o significado vicário do signo da perfeição física.

As qualidades de supremacia eugênica atribuída aos atletas de diversas nacionalidades pode inicialmente obscurecer a intenção representativa de superioridade ariana, como exemplificado no caso em que a musculatura do corredor Jesse Owens é ressaltada. Entretanto, a admiração excessiva de tais atributos físicos reflete o enaltecimento aos dotes raciais tal como mais tarde Riefenstahl retrataria na tribo dos Nuba, gerando as críticas de Susan Sontag a respeito da continuidade de uma estética fascista. É esta estética fascista que

permanece como possibilidade resistindo até aos argumentos de um interpretante final.

Novamente, estes aspectos não pretendem esgotar as possibilidades interpretativas de tais imagens, contudo referem-se de maneira inequívoca a conceitos caros à formação da ideologia nazista, conforme exemplificado nas obras de filósofos como Nietzsche e Fichte.

7

Novos entendimentos: perspectivas e contribuições ao campo

De acordo com as percepções coletadas ao longo da análise, estabelecemos aqui as confluências descobertas no tocante à metodologia no campo do Design. Neste capítulo, tencionamos discutir, a partir destas confluências, os pontos em que averiguamos contribuições para o enriquecimento do campo teórico e metodológico do Design.

Os resultados da pesquisa apontam para uma evolução das correntes que abordam o caráter emocional da prática projetual no campo. Dentre estas, podemos destacar movimentos importantes, que vêm somando esforços no sentido de uma conexão de ordem identitária entre objetos e usuários. Tal tendência pode ser exemplificada pelos esforços empreendidos por Pieter Desmet, Paul Hekkert e pesquisadores da Universidade de Delft no desenvolvimento de instrumentos para a medição de emoções acarretadas por um produto em seu usuário, o *Product Emotion Measurement – PrEmo*.

Claramente, pessoas diferentes respondem de maneira diferente a um determinado produto. Experiência não é uma propriedade do produto, mas o resultado da interação humano-produto e, portanto, depende de quais são as características temporais e disposicionais que o usuário traz para a interação. (DESMET e HEKKERT, 2007, p.65)

Outro autor importante ao mencionarmos o aspecto emocional do Design é Donald Norman, cujo livro *The Design of Everyday Things* sintetiza o aspecto emocional do Design em três níveis que interagem de maneira complexa. Os três níveis poderiam ser mapeados determinando-se as características do produto, do seguinte modo:

- Design visceral > aparência
- Design comportamental > o prazer e a eficácia do uso
- Design reflexivo > autoimagem, satisfação pessoal, memórias

Apesar de os exemplos se encontrarem datados e se referirem a tecnologias superadas (fonógrafo, máquina de escrever, projetor de slides, etc.), os princípios fundamentais que pregam que produtos devem ser mais “*mais agradáveis, compreensíveis e rentáveis*” permanecem inalterados.

FOTOGRAFIAS, mais do que quase qualquer outra coisa, têm um especial apelo emocional: elas são pessoais, contam histórias. O poder da fotografia pessoal reside em sua capacidade de transportar o observador de volta no tempo para algum evento socialmente relevante - fotografias pessoais são lembranças, anotações e instrumentos sociais, permitindo que as memórias sejam compartilhadas através do tempo, lugar e pessoas. (NORMAN, 1998 p. 50)

Tanto para o campo teórico do Design quanto para sua prática projetual, o entendimento, e mesmo a manipulação, das possíveis respostas empáticas constitui elemento-chave na elaboração de sua produção.

A distinção entre os termos *necessidade* e *desejo* é uma forma tradicional de descrever a diferença entre o que é realmente necessário para as atividades de uma pessoa (necessidades) versus o que uma pessoa pede (quer). Necessidades são determinadas pela tarefa: um balde é necessário para transportar a água; algum tipo de pasta de transporte é necessária para o transporte de documentos na ida e volta ao trabalho. Desejos são determinados pela cultura, pela publicidade, pela maneira que se vê a si mesmo e por sua autoimagem. Embora uma mochila, ou mesmo um saco de papel, funcione perfeitamente bem para o transporte de documentos, pode ser constrangedor carregar um em uma “poderosa” reunião de negócios séria. Vergonha é, naturalmente, uma emoção que reflete o senso de adequação de comportamento e é realmente situada na mente. Designers de produto e executivos de marketing sabem que o desejo muitas vezes pode ser mais poderoso do que as necessidades para determinar o sucesso de um produto. (NORMAN, 2004, p. 43)

No Brasil, o *Design Atitudinal* desenvolvido pela professora Lucy Niemeyer com base na semiótica de Peirce e o *Design Emocional* elaborado por Vera Damásio representam exemplos de métodos que visam tanto avaliar quanto propor o apelo emocional, promovendo contornos e respostas empáticas do usuário.

O ferramental de análise centrado na semiótica peirceana proporciona a identificação dos pontos nevrálgicos da relação entre imagens e sua possível decodificação. Esta possível transcrição é matéria-prima para o projeto de Design. Sabemos ser possível dotar objetos de determinadas características que exercem este apelo emocional sobre o destinatário. Entretanto, as questões-chave que abrem possibilidades de contribuição e representam avanço para o campo do Design se desdobram em questionamentos sobre a evolução de um Design de

cunho emocional. Em primeiro lugar: *poderíamos definir este apelo emocional inculcado pelo Design em seus projetos como um apelo empático?* Ou seja, seria “empatia” o nome desta emoção vicária, ou identitária, componente dos projetos de Design, visando a produção de objetos, como Donald Norman desejaria, “*mais agradáveis, compreensíveis e rentáveis*”?

Em seu trabalho *A Empatia é Necessária para a Moralidade?*, Prinz rejeita a definição de empatia “*como uma resposta emocional orientada ao outro e congruente com a percepção de bem-estar de outra pessoa*”, proposta por Batson, dissecando-a em duas partes distintas. Prinz afirma que o foco na preocupação e no bem-estar demonstra uma falha em distinguir entre “*descobrir-se com sentimentos por um objeto*” e “*descobrir-se com sentimentos em-nome-de um objeto*”. Prinz também aponta a fraqueza da definição de Darwall (1998, pág. 261) que diz que “*Empatia consiste em sentir o que alguém imagina que outro sente, ou talvez deva sentir (medo, digamos), ou em alguma cópia imaginada destes sentimentos, se este alguém vier assim a se preocupar... ou não*”, rejeitando dois aspectos desta definição: primeiro, o apelo à imaginação, por ser este muito intelectual; segundo, resiste à aplicação de Darwall do termo “empatia” em casos onde se tem a sensação de que alguém deve sentir, mas não sente. Esta pesquisa alinha-se com a definição de Batson, apenas com a ressalva de que, concordando com Prinz, a empatia não pressupõe necessariamente uma preocupação ou mesmo uma preocupação com o bem-estar do outro, mas antes, pressupõe uma emoção de ordem identitária sendo dirigida para fora, projetada em outrem.

... quando uma pessoa diz que um curso de ação é obrigatório, esse julgamento expressa o que poderia ser chamado de um sentimento prescritivo. Um sentimento prescritivo é uma disposição emocional complexa. Se alguém tem este sentimento sobre uma forma particular de conduta, então está disposto a exercer essa conduta, e este alguém está disposto a se sentir mal se não. Este alguém também está disposto a condenar aqueles que não praticam essa forma de conduta. (PRINZ, 2007, p. 4)

Paul Slovic introduz a questão da exterioridade relacionada à empatia. Entretanto, embora rapidamente, Prinz alerta para o fato de que nossa capacidade de experimentar emoções vicárias está de alguma maneira relacionada à proximidade social e à proeminência. Este ponto parece ser de extrema importância quando pensamos no conceito de *völkisch*. Este conceito de *völkisch*

ou *völkische Bewegung* (movimento *völkisch*) está centrado nas qualidades nativas do homem germânico, na valorização das tradições, na fertilidade da terra, na supremacia da raça ariana, sendo um dos pilares da própria formação dos ideais nazistas. O conceito é fundamental também na elaboração de uma unidade discursiva a respeito da ideologia nazista e dá unidade étnica aos alemães, podendo mesmo ser entendido como constituinte do racismo e do antissemitismo nazista. Desta maneira, embora sem aprofundar a questão, Prinz parece estar correto quando afirma que *“Se você é alguém de fora ou está locado em uma terra distante, meu grau de empatia pode ser reduzido correspondentemente”*.

Em seu livro, Goldhagen afirma que os autores dos assassinatos em massa durante o nazismo eram cidadãos alemães comuns provenientes de todas as classes sociais e que formavam uma amostra bastante representativa dos adultos alemães; que não eram em número pequeno, mas um mínimo de cem mil alemães e provavelmente muitos mais foram assassinos; e que esses alemães ordinários eram, em geral, *“dispostos, e mesmo ansiosos, carrascos do povo judeu, inclusive de crianças judias”* (GOLDHAGEN, 1999). Ele também mostra que o antissemitismo eliminacionista que movia esses alemães foi extremamente difundido na sociedade alemã durante o período nazista, e até mesmo antes dele. Este modelo antissemita eliminacionista pregava basicamente que judeus eram diferentes dos alemães e que essas supostas diferenças residiam em sua biologia, sendo, portanto, imutáveis. Esta observação se coaduna com a observação de Prinz sobre o declínio da empatia quando se é “alguém de fora”; o que parece se dever ao fato de haver um enfraquecimento do componente identitário da empatia.

Apesar das assertivas de Prinz sobre a possibilidade ou mesmo a deseabilidade de reconhecermos respostas empáticas na face de nossos interlocutores, podemos verificar, no projeto de Hitler, que este lança mão deste artifício estratégico com uma consciência bastante efetiva das características empáticas das quais um orador deve dispor. Apesar de não ser de fato uma pré-condição epistêmica para a moralidade, conforme Prinz adverte, este parece ser um meio eficaz de sensibilizar interlocutores. De maneira amoral, diversos líderes ao longo da história se utilizaram, e continuam a se utilizar, deste subterfúgio.

Suponha que eu aprenda que minhas palavras machucaram você por meio de seu testemunho, mas eu não sinto uma resposta empática. Isto talvez não seria razão suficiente para que eu me comprometa com uma censura própria adequada? Assumir o contrário é entrar em uma teoria controversa de atribuição de estado mental. É equivalente a sugerir que podemos entender a mente dos outros apenas simulando esta. Mas não há razão para pensar que isto é verdade. (...) Isto sugere que nós geralmente percebemos emoções quando as experimentamos vicariamente. Mas isso seria uma interpretação exagerada da evidência que sugere que precisamos simular a fim de que possamos atribuir emoções. (PRINZ, 2005)

De fato, Hitler parecia dispor de uma consciência estratégica bastante elevada das qualidades empáticas da oratória e chega mesmo, de maneira literal, a distinguir entre as capacidades de convencimento da palavra escrita e do discurso presencial, pondo bastante ênfase na figura do orador.

Na fisionomia dos ouvintes poderá ele (o orador) observar, primeiro, se está sendo compreendido, segundo, se todos os ouvintes podem acompanhá-lo, terceiro, se estão persuadidos da justeza do que lhes apresenta. Na hipótese de verificar que não está sendo compreendido, procederá a uma explicação tão clara, tão simples, que todos a aceitarão. Se sentir que o auditório não pode acompanhá-lo em todos os seus raciocínios, ele, então, exporá suas ideias lenta e cuidadosamente, até que os espíritos intelectualmente mais fracos possam apanhá-las. Se compreender que os ouvintes não estão convencidos da correção de seus argumentos, repeti-los-á tantas vezes quantas forem necessárias, aduzindo sempre novos argumentos e fazendo ele mesmo as objeções que julga estarem no espírito do auditório. Continuará assim até que o último grupo de oposição demonstre, pela sua maneira de portar-se e por sua fisionomia, que capitulou ante os raciocínios apresentados. (HITLER, 1929, p. 435)

O trabalho de Slovic aponta que a *“arte é o antídoto que pode nos chamar de volta do limite do entorpecimento, restaurando nossa capacidade de sentir pelo outro”*. (KINGSOLVER apud SLOVIC, p. 231-232). O cinema, dentre as diversas formas de manifestação artística, parece ter um papel especial na difusão deste “antídoto contra o entorpecimento”; porém, durante a era nazista, parece ter operado exatamente de maneira oposta. Este discurso do líder empático foi

amplificado e ajudou a derrubar a rejeição que Hitler denominou “obstrução oriunda do sentimento”.

Não raramente, surge o caso da existência de poderosos preconceitos que não vêm da razão mas, ao contrário, são, na maior parte, inconscientes e com base apenas nos sentimentos. É mil vezes mais difícil transpor essa barreira de repulsa instintiva, de ódio ou de preconceitos negativos, do que corrigir uma noção errada ou incorreta. A ignorância, falsas concepções podem ser removidas por argumentos; a obstrução oriunda do sentimento, nunca. Só um apelo a essas forças ocultas pode ser bem sucedido nesse caso. Isso é quase impossível para um escritor. Só um orador pode ter esperanças de consegui-lo. (HITLER, 1929, p. 435)

Ainda assim, a análise cinematográfica à luz da semiótica peirceana mostrou-se fundamental para a identificação do espírito da época, e, sobretudo, para que este discurso subliminar fosse identificado. Conforme aponta o semioticista Johannes Ehrat com especial clareza, rara mesmo entre as teorias analíticas do cinema, filmes são signos complexos, e, simultaneamente, representação, antes mesmo que seu enredo seja conhecido.

Em primeiro lugar, não há nenhuma razão para negar ao filme *per se* o status de verdadeira representação. Filme não é um mero substrato da narração; tampouco é a relativamente insignificante subestrutura de um nível que supostamente é a “real” representação de um universo reconhecível (ou seja, a narração). Lamentavelmente, mal entendidos podem ser observados frequentemente na literatura. Isto é devido talvez ao desejo compreensível de se lidar teoricamente com uma base sólida de significado, uma que possa levar a formas proposicionais. A semiótica prescinde de tais limitações; Signos começam antes da fase proposicional. Também, a representação começa com qualquer coisa que atinja totalmente a relação triádica, em relação a um externo objeto de significado. Portanto, dizer que o filme é um signo é o mesmo que dizer que é representação. É importante ter em mente que filme é signo, antes mesmo do que narra.

A especificidade cinematográfica, ou a verdadeira natureza sígnica do cinema, é vista quando examinamos o princípio da semiose. Como um evento relacional, um signo traz essencialmente três diferentes correlatos para a relação. Isto pode ser construtivo ou degenerativo, como já vimos. O Significado ou cresce em generalidade e diminui em imprecisão, ou torna-se cada vez mais vago e menos geral. Se significado é inteiramente geral, seu terceiro correlato determina completamente o signo. Uma relação não é genuína (isto é, degenerativa) se engloba características ou primeiridades superiores à determinação completa do terceiro desta relação. Este “salientar”, ou excesso de qualidade de algum caráter, é típico do cinema. (EHRAT, 2005, p. 138)

A interpretação de sentido nos filmes de Leni Riefenstahl nos é facultada por uma análise que inclui o momento político vivido pela Alemanha, e nos dá a

pensar sobre o que podemos reconhecer sobre estas imagens hoje, e que não estava disponível para um observador contemporâneo deste filme. Tal interpretação só é possível a partir de uma investida aos filmes simultaneamente como ensaio e documento, pois, conforme Comolli observa, (COMOLLI, 2008) o olhar que sustenta a documentação faz parte da própria documentação, permitindo inferir seu sentido. Em outras palavras, é possível reconhecer, nos dias atuais, a esperança confirmada daquele povo na figura de Hitler, que fortalecia a economia da Alemanha após anos de restrições. As ambições megalomaniacas de Hitler, a *Noite dos Vidros Quebrados*, o advento da 2ª Guerra, o Holocausto, tudo isso está acessível somente ao olhar contemporâneo.

Encontramos bastante retratadas as massas fascistas e a manipulação imagética dos elementos que possivelmente despertaram esta emoção identitária de que a empatia parece dispor. Assim, conhecedores dos desdobramentos catastróficos destes eventos para a humanidade, podemos concordar com Prinz sobre os perigos da empatia para a formulação de julgamentos morais.

Conforme elucidada o semiótico Ivo Assad, a semiótica, ou lógica, estaria para Peirce em uma relação de interdependência para com a ética e a estética. Ao se referir ao Pragmatismo peirceano, Assad nos mostra caminhos para que sejam desfeitos mal entendidos a respeito deste, ressaltando na obra peirceana “*uma interdependência entre as ciências normativas, de tal modo que a Lógica dependa da Ética, e esta da Estética. Trata-se de um resgate contemporâneo das relações, já presentes na Filosofia antiga, entre o Verdadeiro, o Bem e o Belo*”. (ASSAD, 2002, p. 121)

Na medida em que o significado de uma concepção é o modo como ela afeta a conduta, e esta é “ação voluntária que é autocontrolada”, decorre que o pragmaticista, nas palavras do autor, “situa o significado num tempo futuro; pois a conduta futura é a única conduta capaz de ser submetida ao autocontrole”. Esta ideia de autocontrole medeia a aproximação entre Lógica e Ética na Filosofia de Peirce. De qualquer modo, é de se antever que o caráter lógico que o autor atribui à máxima, fazendo-a estar implicada nas três formas de argumento, que denomina abdução, dedução e indução, tangencia, senão profundamente se imbrica, com uma filosofia da conduta, cujo caráter, por sua vez, encontra-se no âmbito de uma Ética. (ASSAD, 2002, p. 120)

A leitura dos filmes de Riefenstahl possibilitou a identificação destas emoções identitárias refletidas em seus filmes. Observamos que os ideais nazistas permeavam aquela sociedade. Ainda assim, encontramos, sabedores de todas as

maneiras condenáveis das práticas nazistas, projetos que seriam extremamente populares nos dias atuais. Como exemplo, podemos citar as campanhas antitabagistas, projeto pessoal e caro a Hitler.

O fracasso em reduzir as taxas de tabagismo na Alemanha, da maneira que são reduzidas em vários outros países, é atribuída à relativa falta de iniciativas de saúde pública destinadas a impedir o hábito de fumar. Uma das razões para a falta de tais iniciativas pode ser a associação das campanhas antitabagistas nos locais de trabalho, no transporte público e nas escolas com as campanhas antitabagistas autoritárias sob o regime nazista e que estas tenham permanecido por um longo período na memória popular. (SMITH, STRÖBELE e EGGER, 1994 p. 222)

A Alemanha nazista esteve décadas à frente de outros países na promoção de reformas na área da saúde que hoje consideramos como progressivas e socialmente responsáveis. Além das campanhas antitabagistas, outras peças gráficas pregavam restrições relacionadas ao uso do amianto, de pesticidas e corantes alimentícios. Para o historiador Robert Proctor, a promoção do vegetarianismo, era parte constitutiva da cultura *völkisch* e conclui que o naturalismo nazista surgiu a partir do ideal de uma utopia racial reservada exclusivamente aos ideais de pureza racial alemã.



Figura 117 – Campanha nazista anti-tabaco, em 1940.
Fonte: (PROCTOR, 1999, p.197.)

Outro exemplo de projeto nazista e que se popularizou através dos tempos é o design automobilístico da *Volkswagen*, o cativante Fusca.

O conceito de “*Volks Auto*”, ou “*Volks Wagen*”, expressões que traduzem a ideia de “carro do povo” já existia desde o final da década de 1920. Enquanto a Alemanha enfrentava uma dura recessão, e tinha um dos piores índices de motorização da Europa, a maioria de suas fábricas era especializada em carros de luxo, montados à mão, e por este motivo muito caros.

O projetista austríaco Ferdinand Porsche, conceituado engenheiro da época, abriu seu próprio escritório de Design em 1931, o *Konstruktionbüro*, e também tinha planos para o *Volks Auto*. Porsche construiu um protótipo de carro popular com mecânica fornecida pela Zündapp, e carrocerias Reutter, batizado de “Typ 12”.



Figura 118 - Porsche Typ12.

Fonte: Museu da Cultura Industrial de Nuremberg

Hitler lera sobre Henry Ford na prisão e queria um “carro do povo”, feito por trabalhadores alemães, auxiliando na realização da plataforma política de seu partido. Hitler estava decidido a financiar uma empresa estatal para produzir os automóveis que trafegariam por suas recém-inauguradas *autobahns*.

Três nomes lhe foram sugeridos para encampar o projeto: Josef Ganz, Edmund Rumpler e Ferdinand Porsche. Sendo os dois primeiros judeus e Porsche, famoso pelo seu trabalho na Daimler, que Hitler admirava.

Jacob Werlin, amigo e assessor para assuntos automotivos de Hitler intermediou o encontro entre Porsche e Hitler. Neste encontro, Hitler tinha pronta uma lista de exigências a serem cumpridas por Porsche: o carro deveria carregar dois adultos e três crianças e alcançar e manter a velocidade média de 100 km/h. O consumo de combustível não deveria ultrapassar os 13 km/litro devido à pouca disponibilidade de combustível. O motor deveria ser refrigerado a ar, dada a escassez de garagens aquecidas. O carro deveria carregar três soldados e uma metralhadora, e seu preço deveria ser menor do que 1.000 marcos (preço de uma boa motocicleta na época).



Figura 119 - Porsche presenteia Hitler com um Fusca conversível.

Fonte: <http://life.time.com/history.com>

Porsche presenteia Hitler com um Fusca conversível pelo seu 50º aniversário, em Berlim, a 20 de abril de 1939. Conforme nota dada pela revista *LIFE*, “Hitler gostava de dizer ao motorista para acelerar até 80 mph (milhas por hora). Até que em 1939, quando se tornou supersticioso sobre acidentes, e fez de 35 mph o limite de velocidade.”



Figura 120 - Comemorações do 50º aniversário de Hitler.

Fonte: <http://life.time.com/history.com>

A experiência frente às imagens de época deixa excepcionalmente evidente o espírito da época (*zeitgeist*), e, em determinados casos, conforme pudemos aferir, até mais do que o espírito do filme (*filmgeist*). Então, podemos perceber a segunda contribuição desta pesquisa para os métodos de verve emocional no campo do Design. Poderíamos traduzir este novo escopo para as pesquisas levando em consideração uma análise mais profunda do espírito da época, levantando questionamentos morais a respeito da possibilidade ou desejabilidade de municiar projetos com qualidades apreciativas, ou emocionais.

Sendo um evento de âmbito internacional e tema do filme *Olympia* de Leni Riefenstahl, os jogos Olímpicos da era moderna contam, nos dias de hoje, com projetos complexos desenvolvidos no campo do Design. Tendo em vista que o Brasil será sede dos próximos Jogos Olímpicos de Verão é importante tangenciar este assunto, tema do filme analisado pela pesquisa.

A cidade do Rio de Janeiro, em 2 de outubro de 2009, na 121ª Sessão do Comitê Olímpico Internacional, foi eleita sede dos Jogos Olímpicos de Verão de 2016. A importância das Olimpíadas para a prática comercial e, conseqüentemente, para a prática do Design aumentou exponencialmente desde que sua relevância simbólica foi inaugurada pelo fundador dos jogos modernos, o

Barão Pierre de Coubertin. Ao criar um símbolo de vocação simbólica (arbitrário) para os Jogos Olímpicos, também conhecido como “Anéis Olímpicos”, em 1912, Coubertin iniciou a representação simbólica dos jogos, fazendo-os conhecidos e identificados em todo o mundo. Atualmente, em sua página de licenciamento, o Comitê Olímpico Internacional já conta com 13 congressos realizados, quatro programas comerciais, três programas de patrocínio e inúmeros de documentos sobre governança do Movimento Olímpico e financiamentos.

Os Jogos Olímpicos de Verão são hoje um negócio bilionário e se constituem no maior evento esportivo conhecido, reunindo competidores representantes de diversas nações do mundo. Sua importância diplomática e mesmo política é significativa, fazendo com que seus eventos sejam transmitidos e comentados internacionalmente.

A enorme visibilidade que este trabalho possibilita faz com que os mais conhecidos nomes do Design e os melhores escritórios de todo o mundo disputem a possibilidade de criarem uma identidade visual para o evento, que se desdobrará, necessariamente, em uma infinidade de materiais que lhe representam. A complexidade gerada pela diversidade de peças envolvidas, que vão desde a criação de marca, material de comunicação visual, sinalização, uniformes e até cenografia, exige uma equipe extensa e experiente.

Em 2012, a empresa de Design inglesa Wolff Ollins venceu a concorrência para desenvolver a marca dos Jogos Olímpicos de Verão de Londres naquele ano. O trabalho apresentado inovou por sua flexibilização no uso de figura e fundo e na generosa variação da palheta de cores. Tal capacidade de adaptação foi especialmente apreciada entre os patrocinadores, uma vez que permitia conjugar o logotipo dos Jogos às suas marcas sem perder a identidade, graças a suas formas bem definidas, simples e de superfície contínua. De acordo com o site da empresa (<http://www.wolffollins.com/work/london-2012>), o resultado foi, *um símbolo instantaneamente reconhecível e uma forma universal. É naturalmente corajoso, deliberadamente espirituoso, inesperadamente dissonante, ecoando as qualidades de Londres de uma cidade moderna, ousada*”.

Um exemplo da evolução representativa dos jogos pode ser encontrada em seus cartazes, aqui dispostos desde sua primeira edição, em 1896.



Figura 121 – Da esquerda para direita: Cartazes confeccionados respectivamente para as Olimpíadas de: Atenas, 1896; Paris 1900; St. Louis, 1904; Londres 1908.

Fonte: <http://www.olympic.org/olympic-games>



Figura 122 – Da esquerda para direita: Cartazes confeccionados respectivamente para as Olimpíadas de: Estocolmo, 1912; Bélgica 1920; Paris, 1924; Amsterdam 1928.

Fonte: <http://www.olympic.org/olympic-games>



Figura 123 – Da esquerda para direita: Cartazes confeccionados respectivamente para as Olimpíadas de: Los Angeles, 1932; Berlin 1936; Londres, 1948; Helsinque 1952.

Fonte: <http://www.olympic.org/olympic-games>



Figura 124 – Da esquerda para direita: Cartazes confeccionados respectivamente para as Olimpíadas de: Melbourne, 1956; Roma 1960; Tokio, 1964; México 1968.

Fonte: <http://www.olympic.org/olympic-games>

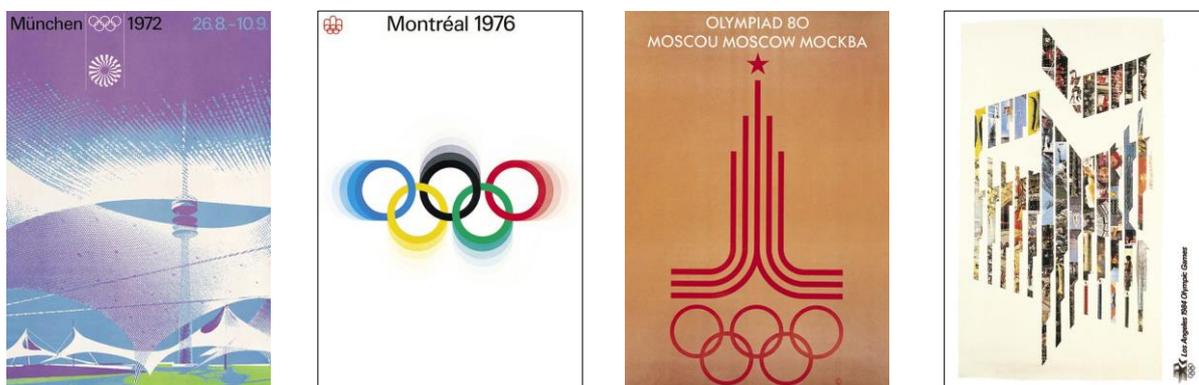


Figura 125 – Da esquerda para direita: Cartazes confeccionados respectivamente para as Olimpíadas de: Munique, 1972; Montreal 1976; Moscou, 1980; Los Angeles 1984.

Fonte: <http://www.olympic.org/olympic-games>



Figura 126 – Da esquerda para direita: Cartazes confeccionados respectivamente para as Olimpíadas de: Seoul, 1988; Barcelona 1992; Atlanta, 1996; Sydney 2000.

Fonte: <http://www.olympic.org/olympic-games>



Figura 127 – Da esquerda para direita: Cartazes confeccionados respectivamente para as Olimpíadas de: Atenas, 2004; Beijing 2008; Londres, 2012; Rio de Janeiro 2016.
Fonte: <http://www.olympic.org/olympic-games>

A seguir estão dispostas as marcas criadas com o intuito de representar os Jogos Olímpicos de Verão. Conforme pode ser observado, a prática de se fazer representar por este meio somente teve início quando das Olimpíadas de 1932, em Los Angeles, quando foram apresentados ao público os Anéis Olímpicos, idealizados por Pierre de Coubertin em 1912.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113326/CA





**Figura 128 – Da esquerda para direita / do alto para baixo
Logos das Olimpíadas em ordem cronológica de 1932 à 2016.**

Fonte: <http://www.olympic.org/summer-games>

Esta representação dos Jogos olímpicos carrega consigo a responsabilidade de significar, com forte apelo empático, a união dos povos em confraternização esportiva. O símbolo arbitrário dos Anéis Olímpicos, após décadas de aprendizado colabora no reconhecimento sígnico do evento.

Outro ponto de tangência importante exposto por esta pesquisa diz respeito a um aspecto estético relacionado especialmente às imagens de *Triunfo da Vontade*. Se referindo indiretamente a este filme, o filósofo Walter Benjamin, em 1955, descreve a vocação do cinema para ampliar este desfile das massas e da guerra.

De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a voo de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho. Isso significa que os movimentos de massa, e em primeira instância a guerra, constituem uma

forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. *As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o Fascismo permite que elas se expressem conservando, ao mesmo tempo, essas relações.* (BENJAMIN, 1985, p. 195)

Ao observar que o fascismo permite a expressão das massas conservando as relações de propriedade na sociedade, podemos fazer um paralelo com a banalização do fenômeno largamente observado na sociedade contemporânea e que poderíamos chamar de uma “militarização da estética”. Este fenômeno, há muito evidenciado por Walter Benjamin em “*A Estética da Guerra*” se contrapõe ao que podemos observar nas imagens em que toda a força trabalhadora está uniformizada de maneira militar. Pouco tempo depois, como repórter de guerra, Leni Riefenstahl se deixa fotografar também militarmente uniformizada.



Figura 129 – Leni Riefentahl em setembro de 1939.

Fonte: *Bundersarchiv: Bild 146-2004-0022*

À exemplo do exposto, no campo do Design de moda, este jogo de significação dúbia encontra um campo fértil. Para a Semana de Moda de Milão, evento de reconhecimento internacional neste setor, o designer de moda alemão Philipp Plein escolhe apresentar sua coleção de roupas masculinas para Outono/Inverno de 2013 vestindo modelos que carregavam armas automáticas, que cobriam o rosto com balaclavas e alguns traziam a frase “*Only Kill For Real Love*” (mata-se somente por amor verdadeiro) grafada em tinta vermelha sobre o torso nu.



Figura 130 – Desfile Outono/Inverno 2013 de Philipp Plein Fonte: <http://world.philipp-plein.com/en/collection/2570/fall-winter-2013-men>



Figura 131 – Desfile Outono/Inverno 2013 de Philipp Plein Fonte: <http://world.philipp-plein.com/en/collection/2570/fall-winter-2013-men>



Figura 132 – Desfile Outono/Inverno 2013 de Philipp Plein Fonte: <http://world.philipp-plein.com/en/collection/2570/fall-winter-2013-men>

Esteticamente imponentes, os uniformes negros das SS fornecem uma identificação quase que imediata com a força militar nazista. Originalmente uma ramificação da SA, reconhecida por suas “camisas-marrons”, que perdeu sua força depois que Adolf Hitler ordenou o expurgo de 1934, a SS “*Schutzstaffel*” efetivamente substituiu a SA, embora esta não tenha sido formalmente dissolvida até a capitulação final do terceiro Reich, para as forças aliadas em 1945.

Como ordem militar a SS tinha sua própria estrutura hierárquica, insígnias e uniformes, que os distinguiam de outros ramos do exército do alemão e de funcionários do estado alemão, bem como do resto do partido nazista. De acordo com o historiador Robin Lumsden, o uniforme negro das SS foi desenhado pelo Prof. *SS-Oberführer* Karl Diebitsch e pelo designer gráfico *SS-Sturmhauptführer* Walter Heck (LUMSDEN, 2002, p. 53), e não por Hugo Boss, então mestre alfaiate que passou a empresário têxtil durante a guerra. O RZM *Reichszeugmeisterei* (gabinete da intendência) definia o design, a fabricação e os padrões de qualidade publicando inclusive um guia de cor para produtos têxteis. Uma licença do RZM podia ser comprada e, em meados de 1934, havia cerca de 15.000 licenciados entre fábricas e produtores artesanais, 1.500 comerciantes,

75.000 mestres alfaiates e 15.000 “lojas marrons” no Reich alemão. Os uniformes eram confeccionados licenciados pelo RZM, incluindo Hugo Boss, com alguns trabalhadores sendo prisioneiros de guerra forçados ao trabalho laboral. Muitos produtos foram produzidos nos campos de concentração. Ao contrário do imaginário popular, além do uniforme preto, o contingente das SS também vestia uniformes cinza com a insígnia distintiva, uniformes de campanha cinza-verde que inicialmente eram semelhantes aos uniformes de lã usados pelo *Wehrmacht*. Em 1944, a *Waffen-SS* começou a vestir uniformes de camuflagem destinados a substituir o uniforme de campo de lã.

Embora inicialmente o ingresso nas SS fosse restrito àqueles classificados a partir de descendência “pura ariana alemã”, durante a guerra estas restrições raciais foram relaxadas e outros “arianos” foram admitidos. Estes incluíram ucraniano eslavos, os albaneses do Kosovo, sérvios, croatas, turcos, caucasianos, cossacos e legiões do Tatar. Ucranianos e tártaros haviam sofrido forte perseguição sob o domínio de Joseph Stalin e eram motivados principalmente pela oposição ao governo soviético ao invés de uma genuína adesão ideológica à SS.

Dentre os dois ramos principais da SS, a *Allgemeine-SS* e *Waffen-SS*, ainda existiam vários ramos e sub-ramos, alguns com sobreposição de funções, enquanto outros comandos da SS tinha pouco ou nenhum contato entre si. Além disso, em 1939 a SS tinha total controle sobre a polícia alemã, com muitos membros de polícia servindo duplamente como membros da SS. A maioria destes ramos cometeu crimes de guerra e crimes contra a humanidade, e muitos indivíduos foram julgados por estes crimes, após a guerra.

A SS está intimamente associada com o sistema de campos de concentração da Alemanha nazista. Após 1934, o funcionamento dos campos de concentração foi colocado sob a autoridade total da SS em uma formação conhecida como o *SS-Totenkopfverbände* (SS-TV), sob o comando de Theodor Eicke. Em 1939, o *Totenkopfverbände* expandiu-se em uma organização militar com o estabelecimento da brigada *Totenkopf*, que, em 1940, se tornou uma divisão inteira dentro da *Waffen-SS*.



*Figura 133 –Himmler em Dachau, 8/5/1936.
Fonte: Bundesarchiv Bild 152-11-12*



Figura 134 –Logotipo SA



Figura 135 –Logotipo SS



Figura 136 – Detalhe de quepe com insígnia da SS-Totenkopfverbände.



Figura 137 – Esquerda para direita: Coleções de inverno 2013 das marcas Lamb, Burberry Prorsum e Charlotte Ronson. Fonte: <http://vogue.com>

Desde o início das manifestações políticas, em fevereiro de 2013 no Brasil, ocorridas a partir da insatisfação com o aumento de 20 centavos nas passagens de transporte urbano, observou-se como um dos desdobramentos sociopolíticos, uma polarização extra partidária, poderíamos dizer “ideológica” onde embates entre direita e esquerda monopolizam as discussões. Este embate pode-se dizer social, e de comportamento, inclusive, tangência também uma estética vinculada aos polos da discussão.



Figura 138 – Till Lindemann, vocalista do grupo Rammstein.
Fonte: [http://](http://www.rammstein.de/de) <http://www.rammstein.de/de>

É o filósofo e cientista social esloveno Slavoj Žižek quem trás luz a esta questão ética intrínseca à nossa sociedade, e que fala à postura contemporânea diante da iconografia da violência. No documentário dirigido por Sophie Fiennes *O Guia do Pervertido para a Ideologia (The Pervert's Guide to Ideology)* (FIENNES, 2012) Žižek dissecar a estratégia comunicacional da banda alemã Rammstein. Rammstein é regularmente apontada por flertar com a iconografia militarista nazista em suas apresentações. Em sua análise Žižek entende que não, que os elementos iconográficos ali dispostos estão à serviço de uma intenção libidinoso e não militarista. Desta maneira, este conceito estético se torna um gesto sem nenhum significado ideológico preciso. Permitir que se desfrute destes ícones em seu estado “pré-ideológico” consiste na maneira mais efetiva para se combater sua própria intenção inicial. Reduzindo seu potencial como

representação do nazismo, ou seja, suspendendo seu significado nazista, institui-se a representação de punk rock alemão contemporâneo.

Os casos citados acima refletem as múltiplas potencialidades interpretativas contidas em diferentes instâncias do interpretante para os signos imagéticos da violência. De maneira análoga, a utilização por parte do Design de elementos militares significaria uma maneira de combater um sistema de crença na violência por dentro, trazendo à luz para ser consumido e mesmo banalizado o que permanecendo calado cresceria à sombra do preconceito.

Em seu bojo o *Design thinking* se utiliza de pensamento abdutivo peirceano para a geração de possibilidades de inferência com vistas à inovação. Em contraste com o que se pode obter dos modos de inferência indutiva e dedutiva, que somente podem inferir algo com base em dados já relacionados, ou seja, com base no passado, a abdução se abre para perspectivas ainda impensadas e neste sentido, se presta à promoção do pensamento inovador e crítico.

A contribuição que esta pesquisa pretende dar aos métodos relacionados à prática projetual e à gestão do Design está direcionada para um aprofundamento de métodos de cunho emocional e de inferência abdutiva. Estes métodos assumem as possibilidades de se incutir aspectos tais nos objetos resultantes da prática projetual que se traduzem em respostas empáticas por parte de seus usuários.

A abordagem semiótica para a metodologia de projetos de Design já pode ser observada como tendência especialmente por praticantes do conjunto metodológico conhecido como *Design thinking*. Visando uma contribuição a tais métodos projetuais, especialmente em sua fase de imersão, sugere-se que leve-se em consideração não somente os aspectos abduativos envolvidos na atividade, mas o contexto para o qual se projeta e que contemplem o potencial sógnico para este mesmo contexto.

Questões de instrumentalização nas diferentes etapas metodológicas com um aprofundamento contextual para o meio ao qual determinado projeto se destina podem ser delineadas nas pesquisas exploratórias que precedem a etapa do processo imersivo denominada “imersão em profundidade” que inicia-se, por sua vez, com um projeto de pesquisa, seguido de uma exploração do contexto do problema.

É nesta etapa que muitas vezes, utilizando técnicas emprestadas da antropologia, como entrevistas, trabalho de campo, etc. o método, ou conjunto de métodos, ganharia em tempo e aprofundamento se levadas em consideração as instâncias de primeiridade remática, secundidade dicissígnica e terceiridade argumentativas do interpretante.

A partir dos dados coletados, criar-se-iam cartões de insights com reflexões e conclusões geradas durante a fase de imersão, de forma a facilitar a consulta e o manuseio. Desta maneira, é possível disponibilizar informações municiando as equipes com insumos para as próximas etapas de análise e sintetização.

O que diferencia o método científico é que este se inicia definindo todos os parâmetros do problema em questão para a definição de um objetivo. Ao contrário, o *Design thinking* inicia o processo de resolução de um problema com uma solução que contempla a inferência abdutiva para a questão. Assim, se estabelece a premissa abdutiva em que a solução pode ser um ponto de partida.

Ao contrário do pensamento analítico, o *Design thinking* é um processo que inclui um “acumular” de ideias, com poucos, ou nenhum, limites de amplitude durante a fase de *brainstorming*. Isso ajuda a reduzir o medo do fracasso nos participantes e incentiva a entrada e a participação de uma grande variedade de fontes, nas fases de ideação. A expressão “pensar fora da caixa” tem sido utilizada para ilustrar o objetivo da fase de *brainstorming* e é incentivada, uma vez que este tipo de desprendimento pode ajudar na descoberta de elementos incertos e ambiguidades na situação e ajudar na identificação de pressupostos potencialmente defeituosos.

8 Conclusões e desdobramentos

As especificidades inerentes às imagens produzidas pela indústria cinematográfica e suas funções de significação nos conduziram pelos caminhos da análise individual dos filmes da autora Leni Riefenstahl. Vimos chegar o momento de tecer algumas considerações a título de conclusão sobre o tema abordado. Uma vez evidenciado todo o trajeto percorrido por esta pesquisa – desde as primeiras considerações sobre a problemática envolvendo o objeto, a hipótese suposta, objetivos pretendidos, os recursos metodológicos para atingi-los, seguindo-se a exposição e a contextualização dos filmes de Leni Riefenstahl –, algumas considerações a respeito da construção imagética de seus filmes foram acrescentadas.

Provou-se de fundamental importância a contribuição propiciada por outros campos do saber, como o da comunicação, o da crítica e o da história da sociedade moderna e do cinema. É importante frisar que esta pesquisa, no que toca à análise de relações permeáveis entre Cinema e Design, utilizou-se dos estudos semióticos de extração peirceana para a aferição de competência sígnica das imagens contidas nos filmes estudados, conforme exposto por Santaella e Niemeyer.

A hipótese anteriormente lançada se confirma com base na análise das sequências fílmicas frente ao conjunto contextual do referido período, à qual procedemos à luz da semiótica peirceana. Tal hipótese de que tal representação acontece de forma a refletir um significado próprio e disseminador dos ideais da sociedade em que se insere parte do pressuposto de que o conteúdo conceitual nazista está esteticamente representado nos filmes de Leni Riefenstahl. Para tal comprovação, procedeu-se conforme delineado nos objetivos traçados.

Conforme previmos, este método nos apontou a afinidade entre o conteúdo proposto pelos filmes e seu respectivo contexto ideológico, conforme nossa hipótese, o mesmo método de análise nos evidenciou as eventuais ocorrências em contrário. Podemos afirmar, conforme nos mostrou o caminho percorrido, que

foram igualmente sanadas algumas das interrogações antes existentes em relação à construção imagética e à decorrente representação sócio-política estudada e que os objetivos da pesquisa se cumpriram. A principal dúvida sanada advém da percepção de que o método se mostra eficaz para este tipo de análise, e pode contribuir para futuras abordagens das relações entre o conteúdo de obras cinematográficas e sua síntese imagética.

Referência bibliográfica

- ALEXANDER, Victoria. **Adolph, Leni and Jesse**. Films in Review v47, n7-8 (July-August, 1996). USA
- AMERIKS, Karl. **The Cambridge Companion to German Idealism**. Cambridge University Press 2000.
- BACH, Steven. **Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl**. 1st. Ed. Alfred A. Knopf. New York. 2007
- BARROS, José Costa D'Assunção. **A ESCOLA DOS ANNALES: considerações sobre a História do Movimento**. Revista História em Reflexão: Vol. 4 n. 8 – UFGD - Dourados jul/dez 2010
- BATHRICK, David. **Cinematic Remaskings of Hitler: From Riefenstahl to Chaplin**. In: Jost Hermand (Org.): **Unmasking Hitler: Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present**. Oxford University Press, 2005.
- BATSON, C. D., O'Quin, K., Fultz, J., Vanderplas, M., & Isen, A. **Self-reported distress and empathy and egoistic versus altruistic motivation for helping**. Journal of Personality and Social Psychology, 45, p.706-718. 1983.
- _____. **How social an animal? The human capacity for caring**. American Psychologist, 45, p. 336-346. 1990.
- _____. **Altruism in Humans**. Oxford University Press. 2011.
- BELLOUR, Raymond. **Analys of Film**; trad. Constance Penley. Indiana University Press. 2000. USA
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BERMAN, Russell A. **Written Right Across Their Faces: Leni Riefenstahl, Ernst Junger, and Fascist Modernism** In: *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. University of Wisconsin Press, 1989.
- BEVERIDGE, W.I.B. - **Sementes da descoberta científica** (trad.), São Paulo, T.A. Queiroz/ EDUSP, 1981.
- BONSIEPE, Gui. **Some Virtues of Design**. Symposium “Design beyond Design...”. Jan van Eyck Academy, Maastricht, 1997. p. 26. Disponível em: <http://guibonsiepe.com.ar/guiblog/text/> Acesso em: 10 mar. 2011.
- _____. **Algumas Virtudes do Design**. In: *Design: Objetivos e Perspectivas*. Org. Guilherme Cunha Lima. PPDEsdi-Uerj, Rio de Janeiro, 2005.p. 56-66
- BRODRIBB, W. J. AND CHURCH, A. J. **The Agricola and Germany of Tacitus**. Ed. Macmillan & Co. London. 1868. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=qZFJAAAAYAAJ&dq=Tacitus+Brodribb&pg=PR6&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Acesso em: 23 ago. 2013
- BROCKMANN, Stephen. **A Critical History of German Film**. Camden House. EUA, 2010.
- BURCH, Robert, **Charles Sanders Peirce**, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce/>. Acesso em: 17 junho 2013.
- CALHEIROS, Luis. **Às vésperas do expressionismo**. Disponível em: www.ipv.pt/millennium/16_pers2.htm Acesso em: 3 novembro 2009.
- CARSTEN, Franz Ludwig. **The Rise of Fascism**. 2nd Ed., University of California Press, 1982.
- COMOLLI, J-L. **“Mauvaises Fréquentations: document et spectacle”**. In: **Images Documentaires**. 2008.
- COUTO, R. M. DE SOUZA. **Fragmentação do conhecimento ou interdisciplinaridade: ainda um dilema contemporâneo?** Revista Faac, Bauru, v. 1, n. 1, p. 11-19, abr./set. 2011.

- CRAIG, J. Robert. **From Triumph of the Will to the Mighty Ducks of Anaheim: Riefenstahl Rocks by the Pond**. Popular Culture Review vol. 8 no. 1. 1997.
- DEMARTINI Gomes, Neusa. **Formas persuasivas de Comunicação Política - Propaganda política e publicidade eleitoral**. Porto Alegre: 3, Edipucrs, 2004.
- DESMET, P. M. A., e Hekkert, P. **Framework of product experience**. International Journal of Design, 1(1), p.57-66. 2007.
- _____. **When a Car Makes You Smile: Development and Application of an Instrument to Measure Product Emotions**, in: Advances in Consumer Research vol. 27, eds. Stephen J. Hoch and Robert J. Meyer: Association for Consumer Research, p.111-117. 2000.
- DIEHL, Paula. **Propaganda e persuasão na Alemanha Nazista**. São Paulo: AnnaBlume, 1996.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese em ciências humanas**. 13 ed. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 2007.
- _____. **As Formas do Conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Unlimited Semeiosis and Drift: Pragmaticism vs. "Pragmatism"**. In Peirce and Contemporary Thought: Philosophical Inquiries. ed. Kenneth Laine Ketner. Fordham University Press, EUA,1995.
- EHRAT, Johannes. **Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation**. University of Toronto Press Inc. Canada, 2005
- EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ELSAESSER, Thomas. **Leni Riefenstahl: The Body Beautiful, Art Cinema and Fascist Aesthetics**. In: **Women and Film: A Sight and Sound Reader** / Pam Cook and Philip Dodd (Org.). Philadelphia: Temple University Press, 1993.

- ESCOREL, Ana Luisa. **As Linguagens do Design**. In: Design: Objetivos e Perspectivas. Guilherme Cunha Lima. (Org.). PPDEsdi-Uerj, Rio de Janeiro, 2005.p. 9-19.
- ESPOSITO, Joseph L., **Virtuality**. 2002. Disponível em: <<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/home.htm>> Acesso em: 10 mar. 2011.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- FICHTE, Johann Gottlieb. **Discursos a la nación alemana**. Trad. Maria Jesús Varela y Luis A. Acosta. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1988.
- GAY, Peter. **A República de Weimar**. Peter Gay; tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.
- GOBINEAU, Arthur Comte de. **Essai Sur L'inégalité des Races Humaines**. 2ª ed. Firmin-Didot. Paris. 1884 Disponível em: http://openlibrary.org/books/OL23298097M/Essai_sur_l'inégalité_des_races_humaines. Acesso em: 22 jun. 2012.
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah. **Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust**. Ed. Random House Inc. Vintage Books. New York. USA. 1996
- _____. **Motives, Causes, and Alibis: A Reply to My Critics**. The New Republic 215, 26. 1996.
- GRADIM, Anabela. **Comunicação e Ética. O sistema semiótico de Charles S. Peirce**. Universidade da Beira Interior. Livros LabCom. Série: Estudos em Comunicação. Portugal, 2006.
- GRAHAM, Cooper C. **Leni Riefenstahl and Olympia**. Lanham, Md.: Scarecrow Press. USA. 2001
- HACQUARD, Georges. **Guide Mythologique de la Grécie et de Rome**. Hachette - Paris. 1990
- HITLER, Adolf. **Minha Luta**. Rio de Janeiro: Livraria do Globo. 1934
- HOFFMANN, Hilmar. **Zum 100. Mein neuer Film: Ihr Werk, ihr Verhältnis zu Hitler, ihr Tauchprojekt: Leni Riefenstahl spricht mit Hilmar**

Hoffmann. Die Welt. Berlin. 2002. Disponível em: <<http://www.welt.de/print-welt/article367111/Zum-100-mein-neuer-Film-I.html>> Acesso em: 23 abr. 2013.

HOFFMAN, Martin L. **Empathy and moral development: The implications for caring and justice.** Cambridge, UK: Cambridge University Press. 2000. Disponível em:<<http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99029669.pdf>> Acesso em: 2 set. 2012.

KERSHAW, Ian. **Hitler: um perfil do poder.** Trad. Vera Ribeiro; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993.

KINGSOLVER, B. **High tide in Tucson.** New York: Harper Perennial Edition. 1996.

KOONZ, Claudia. **The Nazi Conscience.** Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, EUA, 2003.

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

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de Pesquisa.** São Paulo; 3ª ed.; Atlas; 1996.

LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.** Indiana University Press. 1984.

LE GOFF, J. **“Documento/monumento”.** In: **História e Memória** (trad. Bernardo Leitão). São Paulo: Unicamp.1990.

LOIPERDINGER, Martin e CULBERT, David. **Leni Riefenstahl, the SA and the Nazi Party Rally Films, Nuremberg 1933-1934: “Sieg des Glaubens” and “Triumph des Willens”.** In: *Historical Journal of Film and Television*, 8/1/1988: 3-38.

LUMSDEN, Robin. **A Collector's Guide To: The Allgemeine – SS.** Ian Allan Publishing. London. 2002

MANN, Michael. **Fascists.** New York City: Cambridge University Press, 2004.

- _____. **The Rise and Fall of Fascism.** UCLA Center for European and Eurasian Studies, UCLA International Institute. 2004. Disponível em: <<http://www.escholarship.org/uc/item/9pg469w2> > Acesso em: 8 abr. 2011.
- MERREL, Floyd. **A Semiótica de Charles S. Peirce Hoje.** Ed. Unijuí. Trad. Virgínia Dazzani. R. G. Do Sul. 2012
- MILLER, David. **The official history of the Olympic Games and the IOC: Athens to London 1984-2012.** Edinburgh: Mainstream, 2012
- MITRY, Jean. **Semiotics and the Analysis of Film.** Trad. Christopher King. Indiana University Press. 2000
- MOMMSEN, Hans. **De Weimar a Hitler,** Goethe Institut, Munich, 1981.
- MOSSE, George L. **The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich.** New York: Grosset & Dunlap. 1964.
- NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design.** Rio de Janeiro: 2ed: Ed. 2AB, 2007.
- _____. Ana Claudia Mei Alves Oliveira (orientadora). **O design gráfico da revista Senhor: uma utopia em circulação.** São Paulo, 2002a. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra - Um Livro para Todos e para Ninguém.** Vozes . Rio de Janeiro. 2008
- NORMAN, Donald A. **Emotional design: why we love (or hate) everyday things.** Basic Books. Cambridge, MA. USA. 2004.
- NÖTH, Winfried. **Semiótica da Magia.** Revista USP, (31): 30-41, São Paulo. Setembro/Novembro 1966.
- PARADA, Maurício. **Cultura e Poder em Estados Totalitários: considerações sobre uma história cultural do fascismo.** Mneme – Revista Virtual de Humanidades, n. 10, v. 5, abr./jun.2004. Disponível em: <<http://www.seol.com.br/mneme>> Acesso em: 8 abr. 2011.
- PAXTON, Robert O. **Anatomy of Fascism.** Vintage Books. New York. 2005.
- _____. **The Five Stages of Fascism.** The Journal of Modern History, Vol. 70, No. 1. (Mar., 1998), pp. 1-23.

- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1977.
- _____. **Collected Papers**. 1931. Disponível em: <http://www.textlog.de/peirce_principles.html> Acesso em: 10 out. 2007.
- PEUKERT, Detlev, **The Weimar Republic**. 1st paperback ed. Macmillan, 1993.
- POWELL, Philip Wayne. **The Tree of Hate: Propaganda and Prejudices Affecting Relations with the Hispanic World**. University of New Mexico Press. USA. 1971.
- PRINZ, Jesse. **Against Emphaty**. The Southern Journal of Philosophy. Special Issue: Spindel Supplement: Empathy and Ethics. Vol. 49, p. 214–233. 2011.
- _____. **Is empathy necessary for morality? In Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives**. Oxford University Press. 2009.
- PROCTOR, Robert. **The Nazi War on Cancer**. Princeton University Press. 1999.
- QUEIROZ, João. **Semiose Segundo C S Peirce**. ed. Educ Fapesp. São Paulo, 2004.
- RANSDELL, Joseph. *T. L. Short on Peirce's Semeiotic*. Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy - Volume 43, Number 4, 2007, p. 654-662.
- RAEDERS, Georges, **O Inimigo Cordial do Brasil: O Conde de Gobineau no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- REIS, José Carlos. **História da História, História e Estruturalismo: Braudel versus Lévi-Strauss**. Revista História da Historiografia. Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia. Número 1, 2008, p. 8-18
- RIEFENSTAHL, Leni. **The Sieve of Time: The Memoirs of Leni Riefenstahl**. London: Quartet Books, 1992.
- ROBERTS, Ian. **German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow**. Wallflower Press, London. 2008
- ROBERTSON, Martin. **A History of Greek Art**. Cambridge University Press. vol. I, 1975
- ROTHER, Rainer. **Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius**. Ed.Continum. London. 2002.

- ROSENTHAL, Sandra B. **Time, Continuity, and Indeterminacy: A Pragmatic Engagement With Contemporary Perspectives**. State University of New York Press. Março.2000
- SANTAELLA, Lucia. **A Percepção. Uma teoria semiótica**. São Paulo: 2ª ed. Experimento, 1998.
- _____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. 3 ed. São Paulo: ed. Iluminuras: FAPESP, 2005a.
- _____. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005b.
- _____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005c.
- _____. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: ed. Paulus, 2004.
- _____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. **Comunicação e Pesquisa - Projetos para Mestrado e Doutorado**. 1ª ed.Ed. São Paulo; Hacker Editores;2001.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- SAVAN, David. **Decision and Knowledge in: Peirce Transactions**. C. S. Peirce Society. 1965.
- SCARRE, Chris. **The Times Atlas of Ancient Civilizations. Atlas da História Universal**. The Times. Londres, 1989.
- SCHULTESASSE, L. **Leni Riefenstahl Features Films and the Question of a Fascist Aesthetic**. Cultural Critique. No. 18, 1991.
- SLOVIC, Paul. **If I Look at the Mass I Will Never Act: Psychic Numbing and Genocide. Judgment and Decision Making**, vol. 2, pp. 79-95, 2007.

Disponível em: <<http://ssrn.com/abstract=1569098>> Acesso em: 15 ago. 2012.

SMITH, George Davey; STRÖBELE, Sabine A.; EGGER, Matthias. **Smoking and health promotion in Nazi Germany**. Journal of Epidemiology and Community Health. 1994; 48:220-223 doi:10.1136/jech.48.3.220. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1059950/pdf/jepicomh00198-0004.pdf>> Acesso em: 8 set. 2013.

SONTAG, Susan. **Fascinante Fascismo**. In: Sob o signo de Saturno. Porto Alegre: LP&M, 1986.

_____. **Hitler de Syberberg**. In: Sob o Signo de Saturno. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SPENGLER, Oswald. **The Decline of the West, Form And Actuality**. Trad. Charles Francis Atkinson. New York: Alfred A. Knopf: EUA, 1927.

TRIMBORN, Jurgen. **Riefenstahl: eine deutsche Karriere**: Biographie Berlin: Aufbau-Verlag, 2002.

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

WILSON, Thomas. **The Swastika, The Earliest Known Symbol, And Its Migration; With Observations On The Migration Of Certain Industries In Prehistoric Times**. Smithsonian Institution. Board of Regents. year ending June 30, 1894, Report of the U. S. National Museum, pp. 757-1030. Disponível em: <<http://purl.galileo.usg.edu/ugafax/J84xSI3x1.html>> Acesso em: 22 jan. 2014.

FILMES:

ARCHITEKTUR DES UNTERGANGS. Roteiro e Direção: Peter Cohen. ALEMANHA: documentário. Poj Filmproduktion AB, SVT Drama, Sandrews, Svenska Filminstitutet (SFI). 1993. (119 min.), 1.37:1, cor/p&b, legendado.

THE PERVERT'S GUIDE TO IDEOLOGY. Roteiro: Slavoj Žižek. Direção: Sophie Fiennes. EUA: documentário. Blinder Films. 2012 (136 min.), cor/p&b, legendado.

THE WONDERFUL, HORRIBLE LIFE OF LENI RIEFENSTAHL. Roteiro e Direção: Ray Müller. ALEMANHA: documentário. Omega Film GmbH – Nomad Films S.P.R.L., 1993. (180 min.), widescreen 16:9, cor., legendado.

DAS BLAUE LICHT. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Harry Sokal. ALEMANHA: Intérpretes: Leni Riefenstahl; Mathias Wiemann; Max Holzboer; Beni *Führer*; Franz Maldacea; Martha Mair. Roteiro: Leni Riefenstahl e Belá Balázs. ALEMANHA: Arri Kopie, 1932. (80 min.), 4:3, p&b.

TRIUMPH DES WILLENS. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl/NSDAP. ALEMANHA: Intérpretes: Adolf Hitler, Max Amann, Martin Bormann, Walter Buch, Walter Darré, Otto Dietrich, Sepp Dietrich, Hans Frank, Josef Goebbels, Jakob Grimminger, Hermann Göring, Rudolf Hess, Reinhard Heydrich, Konstantin Hierl, Heinrich Himmler, Robert Ley, Viktor Lutze, Ludwig Müller, Erich Raeder, Fritz Reinhardt, Alfred Rosenberg, Hjalmar Schacht, Franz Xaver Schwarz, Julius Streicher, Fritz Todt, Werner von Blomberg, Hans Georg von Friedeburg, Gerd von Rundstedt, Baldur von Schirach, Adolf Wagner. Roteiro: Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann, Eberhard Taubert. ALEMANHA: documentário. 1935. (110 min.), 4:3, p&b.

OLYMPIA-1. TEIL: FEST DER VÖLKER. Direção: Leni Riefenstahl. ALEMANHA: documentário. 1938. (111 min.), 4:3, p&b.

OLYMPIA-2. TEIL: FEST DER SCHÖNHEIT. Direção: Leni Riefenstahl. ALEMANHA: documentário. 1938. (111 min.), 4:3, p&b.

Glossário

CENA:	Trecho de filme caracterizado pela unidade de espaço e tempo, podem haver várias cenas em uma mesma sequência que é "um momento facilmente isolável da história contada: uma série de acontecimentos cujo conjunto é fortemente unitário".
CARTELA	Consiste em imagem, geralmente estática utilizada para titularem ou informações escritas. O termo é proveniente do cinema mudo em que serviam para ilustrar diálogos ou ações. O ator falava e uma cartela de letras brancas e fundo preto traduzia sua boca muda mexendo.
CLOSE-UP:	Mostra o rosto de um personagem, também conhecido como plano próximo, grande plano ou apenas <i>Close</i> .
CONTRA-PLONGÊ:	A câmara colocada abaixo do objeto faz com que o espectador veja a cena de baixo para cima (por exemplo, abaixo do nível do olhar do personagem). Também chamado contra-picado.
CONTRA-ZENITAL:	A câmara aponta diretamente para cima. Também chamado contra-plongê absoluto.
CORTE SECO :	Chama-se de corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem efeito de transição ou trucagem.
FADE IN:	Gradativa aparição da imagem a partir de tela escura.
FADE OUT:	Gradativo escurecimento da imagem até o preto total.
FUSÃO:	Passagem gradativa com sobreposição de uma imagem para a outra.
FOTOGRAMA:	Corresponde à menor unidade do filme.
FRONTAL:	Plano em que a câmara filma o personagem ou objeto de frente.
LATERAL:	O personagem é visto de lado, também chamado perfil.

- PANORÂMICA:** Plano em que a câmera, sem se deslocar, gira sobre seu próprio eixo, horizontal ou verticalmente.
- PLANO DE 3/4:** Ângulo intermediário entre o frontal e o lateral (assim chamado porque mostra aproximadamente 3/4 do rosto do personagem).
- PLANO DE 1/4:** Ângulo intermediário entre o lateral e o traseiro.
- PLANO FIXO:** É aquele em que a câmera permanece fixa sobre o tripé, ainda que haja movimento interno no plano, de personagens, objetos, veículos, etc.
- PLANO GERAL:** Mostra uma paisagem ou um cenário completo.
- PLANO CONJUNTO:** Mostra um grupo de personagens.
- PLANO MÉDIO:** Mostra um trecho de um ambiente, em geral com pelo menos um personagem em quadro.
- PLANO AMERICANO:** Mostra um único personagem enquadrado não de corpo inteiro (da cabeça até a cintura, ou até o joelho).
- PLANO DETALHE:** Mostra uma parte do corpo de um personagem ou apenas um objeto.
- PLANO RELÂMPAGO:** Dura menos de um segundo, correspondendo quase a um piscar de olhos.
- PLANO-SEQUÊNCIA:** Plano tão longo que se pode dizer que corresponde a uma sequência inteira do filme.
- PLANO TRASEIRO:** O personagem é visto por trás.
- PLONGÊ OU PICADO:** A câmera está posicionada acima de seu objeto, que é visto de ângulo superior. No exemplo mais simples, filma-se um personagem colocando-se a câmara acima do nível de seus olhos. (do francês *plongée*, mergulhada).
- PRIMEIRO PLANO:** Mostra um único personagem em enquadramento mais fechado que o plano americano (em muitas situações, o primeiro plano é considerado sinônimo de *Close-up*).

- SEQUÊNCIA:** Segmento autônomo da cadeia fílmica. Conjunto de planos e cenas que formam uma unidade coerente de ação dramática. Muitos autores comparam a sequência de um filme narrativo com o capítulo de um romance, já que ambos, sequência e capítulo, possuem ações independentes completas, com inícios, meios e fins aparentes, e ambos concluem com uma espécie de clímax dramático.
- TOMADA :** Trecho contínuo de filme, mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte. Em inglês *take*.
- TRAVELLING:** Plano em que a câmara se desloca, horizontal ou verticalmente, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens ou objetos enquadrados, sendo para isso utilizado algum tipo de veículo (carrinho), sobre rodas ou sobre trilhos, ou com a câmara na mão ou ainda com algum tipo de estabilizador.
- ZENITAL:** A câmara é colocada no alto do cenário, apontando diretamente para baixo. Seu nome provém da palavra zênite, que é o ponto central do céu quando olhamos diretamente para ele. Também chamado *plongê absoluto*.
- ZOOM:** Aproximação (*zoom in*) ou de afastamento (*zoom out*) em relação ao que é filmado, provocado por uma manipulação das lentes, sem que a câmara execute qualquer deslocamento ou rotação.
- Obs:** *Estes termos, usados para balizar a análise, constituem o senso comum entre autores de referência no trato cinematográfico como Christian Metz, Jacques Aumont e Raymond Bellour.*

Anexo I - diálogos de *A Luz Azul*

A seguir, dispusemos os diálogos do filme *A Luz Azul*: versão oficial de 1932 em alemão e italiano (a transcrição em italiano encontra-se em itálico).

Cena em que um casal de turistas chega à estalagem:

Criança: Junta.

Gerente da Estalagem: Bom dia, pessoal!

Mulher: Boa noite!

Homem: Senhor, poderíamos passar aqui a noite? Amanhã vamos subir o Monte Cristallo.

Mulher: Mas quem é esta Junta?

Gerente da Estalagem: Junta? Hans! Traga o livro sobre Junta! ... Ouça, isto é uma história muito antiga. É de quando a luz azul brilhava na montanha.

Mulher: Esta Junta realmente viveu?

Cena em que Vigo chega a Santa Maria:

Vigo: Chegamos? Esta estrada leva a Santa Maria? ... Ei, senhor... Ele é mudo ou não entende alemão? Tchau... tchau...

Homem: Eu sou o gerente da estalagem de Santa Maria.

Vigo: Oh, graças a Deus... finalmente alguém que fala alemão. Veio me buscar?

Homem: Sim.

Vigo: O que são estas estranhas esculturas?

Homem: Estes são os meninos da vila que caíram da montanha.

Conversa entre Vigo e o estalajadeiro:

Homem: É o meu filho.

Vigo: Vocês não são muito alegres aqui.

Homem: É a lua cheia, mau dia para Santa Maria.

Vigo: O que isso tem a ver com a lua?

Homem: Uma maldição sobre nossa aldeia... desde a grande avalanche que desceu o Monte Cristallo. Quando é lua cheia, há uma luz azul que ilumina a rocha. Cada vez que os jovens querem escalar, é uma cruz a mais. Eu também plantei uma cruz para meu filho mais novo.

Cena em que crianças perseguem Junta na vila:

Crianças: *Junta, Junta, a bruxa, Junta, a bruxa.*

Homem: *Tonio! Tonio!*

Vigo: Por que estão contra aquela garota?

Homem: Ela não é normal. Como ela pode subir em direção à luz azul pelo lado íngreme da montanha, enquanto os jovens caem a cada vez? Esta Junta é uma bruxa maldita do diabo.

Cena em que o filho do estalajadeiro tenta agarrar Junta:

Tonio: *Agora você é minha!*

Junta: *Deixe-me ir. Deixe-me ir!*

Conversa entre Vigo e o estalajadeiro:

Vigo: Não feche as persianas, está uma noite tão linda.

Homem: É lua cheia.

Vigo: Ah sim, a luz azul...

Homem: Meu filho, há seis meses... Ele foi a quarta vítima este ano.

Mais um cadáver, perseguição a Junta e intervenção de Vigo:

Mulher: *Silvio! Silvio! Silvio!*

Mulher: *Aí está ela, bruxa do diabo. Maldita! É tudo culpa dela, a culpa é dela!*

Vigo: Pare!

Junta consegue ir ao encontro de seu irmão caçula, em sua cabana:

Junta: *Guzzi! Guzzi Guzzi! Guzzi!*

Guzzi: *Estou indo.*

Guzzi: *Aqui, Junta, tome isto. Venha, coma.*

Junta: *Eu estava na vila, esta manhã. De repente vi uma multidão em frente à casa de Maria. Ouvi Maria gritar: “Junta, Junta!!!”. Eu estava com medo e fugi, e, em seguida, eu vi a multidão ameaçadora. Correram atrás de mim*

com paus. Eles me ameaçaram com seus punhos e gritavam: “Aaaa aaaaa!!!”. Atiraram pedras, eu corria, mas eles chegavam mais perto e mais perto... Então um homem saltou de uma janela. Ele ficou lá, com os braços assim, e gritou: “Pare!”.

Guzzi: *Junta, cadê você? Junta.*

Primeira visita de Vigo à Junta em sua cabana no sopé da montanha:

Vigo: Junta! Oi! Ah...

Vigo: Olá menino, o que você tem aí? Isso é leite?

Junta: É.

Vigo: Aqui é muito bom. Eu gostaria de ficar aqui.

Vigo: Mas... Agora eu tenho que ir... Junta, minha criança, no escuro eu não encontraria meu caminho de volta. Mas eu vou voltar! Amanhã estarei de volta, com certeza! Então, até logo, Junta, até!

Conversa entre Vigo e o estalajadeiro:

Vigo: Eu queria dizer algo, senhor. Amanhã, eu voltarei para as montanhas. Talvez fique lá por alguns dias; então, não fique preocupado.

Segunda visita de Vigo à cabana de Junta:

Vigo: Junta! Junta! Junta!

Junta: *Bom dia, senhor.*

Vigo: Junta, então, aqui estou eu novamente. E esta é uma pequena contribuição para a nossa vida em comum.

Junta: *Este é o pão.*

Vigo: *Pão.* Eu sei. *Queijo.*

Junta: *Que bom, que bom!*

Vigo: *Que bom, que bom...* Mas onde eu devo dormir? Acho que você dorme lá e o garotinho ali. E eu? ... Dormindo?

Junta: *Para dormir?*

Vigo: *Dormir!*

Junta: *Ah, eu entendo, eu entendo.*

Vigo: Mas onde?

Junta: *Há uma cama... É uma boa cama.*

Vigo: Junta, sua pequena bruxa, faz me comportar como um tolo. Se ao menos pudéssemos falar um com outro, seria perfeito. Estou aqui há muitas semanas, e tenho medo. Tenho medo de que nunca mais eu volte à civilização.

Vigo: Junta. Junta, o que está acontecendo com você? Junta, pequena Junta, o quê?

Vigo: Ah Guzzi, aí está você! Venha e me mostre o que você trouxe da vila. Vamos dar uma olhada.

Vigo segue Junta até a montanha:

Vigo: Junta! Junta!

Vigo se despede de Junta para contar seu segredo aos aldeões sem que esta o compreenda:

Vigo: Junta, minha pequena Junta, como posso te explicar? Você não pode me entender...

Junta: *Qual é o problema?*

Vigo: Os cristais, que são um perigo para você e para toda a aldeia. Mas eles poderiam ser uma bênção. Os camponeses devem ser informados sobre isso. Deixe-me ir agora.

Junta: *Não vá. Fique. Fique comigo.*

Vigo: Isso é um verdadeiro tesouro. Deve ser encontrado e levado para a aldeia. Você nunca mais terá que correr por aí com essas roupas de pano rasgado, não mais... *Eu vou voltar. Muito em breve. Eu vou voltar. Até mais!*

Conversa entre Vigo e os aldeões:

Vigo: Não é por aqui que vocês devem subir, mas por aqui, neste lado, por aquelas rochas. E então, não subam por aí, mas aqui, e vocês verão a entrada da gruta.

Homens: Nós entendemos. Boa noite.

Morte de Junta:

Vigo: Junta! Junta Junta!

Transcrição do livro:

Assim morreu a pobre Junta de Santa Maria. Mas sua memória vive no povo da aldeia que tanto a perseguiu e a quem ela deu tanta riqueza. Fim da história da Junta.

Anexo II - roteiro de *Triunfo da Vontade*

TRIUMPH DES WILLENS

1. Tela escura por 01'05" com trilha sonora em *off*. *FADE IN* lento para a imagem da águia nazista: câmera lentamente desce para revelar um pilar de pedra que serve de fundo e de apoio aos títulos principais para esta sequência. CORTE PARA:

2. Em tipos *Black Letter*²⁸

TRIUMPH DES WILLENS

Documentário do partido Reich dia 1934

Produzido por ordem do Führer.

Criado por Leni Riefenstahl

Em 5 de setembro de 1934,

20 anos após a eclosão da guerra mundial...

16 anos após o início do nosso sofrimento...

19 meses após o início da Renascença alemã...

Adolf Hitler voou novamente para Nuremberg para rever as colunas de seus fiéis seguidores...

3. A tela escurece e se abre para a chegada de Hitler a Nuremberg: A cena dissolve-se a míticas nuvens construindo continuamente um grande crescendo. A trilha sonora é um tema Wagneriano.
4. Tomadas no interior cabine do avião; nuvens podem ser vistas do interior do avião.
5. As nuvens começam a dispersar (exterior) e aeronave inteira (Junker-52) pode ser visto nesta cena.
6. A aeronave sobrevoa a cidade medieval de Nuremberg abaixo.

²⁸ traduzido aqui da língua original (alemão) para o português.

7. Uma bandeira nazista tremula a partir de um antigo edifício.
8. Abaixo temos um vislumbre de centenas de tropas de camisa marrom (SA) marchando. Sombras escuras de aeronaves são lançadas sobre a marcha de tropas. Corte sonoro para uma versão sinfônica da canção “*Horst Wessel*”.
CORTE PARA:
9. Plano de conjunto de centenas de milhares de adoradores se reuniram no aeroporto para saudar Hitler que está chegando de avião.
10. Os aviões chegando no aeródromo: dois homens da SS correm para agarrar o ofício. Cortes rápidos ...
11. A expressão nos rostos daqueles que esperam por uma imagem de Hitler: a juventude de Hitler,
12. Uma mulher, com expressão de devoção. Corta para...
13. Porta da aeronave sendo aberta. Vários dignitários nazistas descem do avião durante esta cena: Goebbels, Dietrich, Schaub e Hitler. Uma vez que Hitler emergiu da aeronave em si, efeitos audíveis sobre trilha sonora (aplausos nazistas de “*Sieg Heil*”). sobre o tema de Wagner. CORTE PARA:
14. Hitler é visto em um momento privado, conversando com alguns de seus homens. CORTE PARA:
15. Automóvel comitiva: Hitler agora está sendo conduzido através do aeroporto em sua Mercedes. Gritos de “*Sieg Heil*” sobre trilha sonora. Esta cena muda rapidamente para...
16. Comitiva de Hitler através do centro de Nuremberg. CORTE PARA:
17. *Travelling* de uma estátua figurando um homem tradicional, no centro de Nuremberg. CORTE PARA:
18. Várias tomadas de edificações tradicionais: parecem ganhar vida durante esta cena, com banners, flâmulas, bandeiras, etc. A edição acompanha o ritmo da trilha sonora – “*O Anel de Nibelungo*”, de Wagner. CORTE PARA:
19. Expressões dos civis e membros do NSDAP de Hitler desfilando alinhados: a multidão é mais entusiasmada com a visão de Hitler na comitiva.

20. Uma criança do sexo feminino jovem e sua mãe são capturadas na cena seguinte, dando flores a Hitler e sorrindo.
21. *Close* na expressão amigável no rosto de Hitler.
22. Tomada da comitiva. Passando sob a ponte, decorada com a suástica e bandeiras e símbolos prussianos.
23. *Travelling* em plano americano do carro de Hitler, com admiradores saudando-o em segundo plano. CORTE PARA:
24. Comitiva passando pelas ruas de Nuremberg.
25. Viatura de Hitler para em frente ao Hotel *Deutscher Hof*, com visão da águia nazista que foi posta sobre a entrada do hotel.
26. Tomada da guarda da SS preta alinhada em frente ao hotel com multidão entusiasmada ao fundo (nota-se entre os soldados uma menina de vestido branco esticando-se toda para fazer a saudação nazista). CORTE PARA:
27. *Close* na suástica e emblemas nos capacetes,
28. Fivelas de bronze (águia e suástica),
29. Suas botas pretas aerodinâmicas, tudo em uma linha.
30. Hitler sai do seu automóvel com deputados, fazendo a saudação nazista como pontuação Wagneriana chega ao final nesta cena.
31. Pessoas reuniram-se fora do hotel, gritando: “Queremos o nosso *Führer!* Queremos o nosso *Führer!*” Sons audíveis de gritos de “Sieg Heil”.
32. Tomada do balcão do hotel, debaixo do qual pode-se ler o letreiro luminoso “Heil Hitler”. Martin Bormann aparece para abrir a janela da sacada para Hitler, que sai. *FADE OUT*:
33. *FADE IN PARA* Tomada *plongê* noturna a partir do balcão do hotel. Tochas e grandes refletores iluminam os capacetes, dando a impressão de uma faixa pontilhada de luz. Um banner prussiano tremula ao som de “*Zapfenstreich*”. (Noite, vigília e apresentação de banda em frente ao *Deutscher Hof*) CORTE PARA:
34. Imagens de capacetes, uniformes, instrumentos musicais (*Glöckenspiel*) são visíveis na frente exterior do hotel de Hitler.

35. Tochas fornecem a iluminação para esta cena. Hitler pode ser visto em pé na varanda janelada observando as cerimônias.
36. Plano médio da fachada do hotel, em que se vê o balcão enfeitado com o letreiro luminoso que diz “*Heil Hitler*” ladeado por flâmulas de suásticas. Em primeiro plano, reflexos dos quepes iluminados pelas tochas. *FADE OUT*:
37. *FADE IN* Sequência do amanhecer: Dia clareia na manhã seguinte, vista sobre a antiga igreja de Nuremberg em primeiro plano. Música da trilha sonora: “*Amanhecer*”, Wagner. *CORTE PARA*:
38. *Travelling* - Vila em Nuremberg com telhados antigos, etc.
39. Abre-se uma janela de empena que dá vista para a cidade. Tomada *contra-plongée* de telhados da cidade. Nota-se uma flâmula descendo de um dos edifícios tradicionais. *CORTE PARA*:
40. Plano geral de inúmeras bandeiras de suástica voando da maioria das casas da aldeia. *CORTE PARA*:
41. *Travelling* em que imagens de bandeiras pendendo de um edifício desvelam a torre da Igreja Nuremberg. *FADE OUT* da trilha sonora, sinos entoam seu toque matinal. *FUSÃO PARA*:
42. *Travelling plongê* de enorme acampamento das juventudes alemã e hitlerista nos arredores de Nuremberg. *CORTE PARA*:
43. Jovens acordando e deixando suas tendas. *CORTE PARA*:
44. Homens SA saindo de suas tendas *CORTE PARA*:
45. Plano médio de jovem fazendo a barba e se olhando no espelho. O reflexo do espelho bate no rosto do jovem e ele tem um sorriso no rosto. *CORTE PARA*:
46. Cena ritualística de camaradagem que demonstra a “União”.
47. Líder da banda JH escrevendo para casa no interior da tenda.
48. Plano aberto de jovem recebendo um jato d’água, em clima de bom humor. Gritos de diversão misturam-se à música. *CORTE PARA*:

49. Plano de conjunto de meninos fardados jogando as mãos para o alto, em círculo, e baixando-as até o chão. Outro plano da mesma cena. FUSÃO PARA:
50. Camponeses marchando em trajes tradicionais; em primeiro plano, um camponês toca acordeão. CORTE PARA:
51. Plano americano de uma moça vestida com trajes tradicionais de costas, deixando à mostra detalhes do traje. CORTE PARA:
52. Plano médio de Hitler e Dr. Robert Ley, Chefe da Frente Alemã para o Trabalho (DAF) passando em revista os homens da Frente. CORTE PARA:.
53. A imagem de Hitler é tomada inspecionando todo um contingente de trabalhadores da nova organização de Ley.
54. Hitler e Ley passam em revista os trabalhadores.
55. Hitler faz uma pergunta a um menino na formação (silêncio) e
56. Ele (o rapaz trabalhador) responde silenciosamente.
57. Hitler retorna para o seu carro em um momento triunfante, saúda o povo (saudação nazista e tema wagneriano na trilha sonora).
58. As pessoas por sua vez também o saúdam a volta.
59. *Close* em rostos de mulheres, que revelam uma expressão quase sedutora em seus rostos.
60. Hitler e comitiva indo embora enquanto saudações nazistas podem ser ouvidas sobre a trilha sonora.
61. Goebbels é visto em um dos automóveis, direcionando o motorista.
62. Câmera se aproxima de Rudolf Hess, deputado do *Führer*, andando em um dos assentos do veículo, saudando as pessoas em primeiro plano. Cena desvanece-se para: abertura do congresso do partido: *Luitpoldhalle...Fade in* (sons de fanfarras e tambores sobre a trilha sonora).
63. Tomada da águia nazista iluminada e da suástica.
64. Reunido o partido NSDAP no interior *Luitpoldhalle*, à noite.
65. Homens da SA segurando bandeiras e estandartes, reunidos no salão.

66. Primeiro plano: Rudolf Hess se aproxima do pódio, vestido com uniforme nazista para entregar a chave de abertura: Hess...“Está aberto o Sexto Congresso do partido, em respeitosa memória do Marechal de campo e Presidente do Reich...
67. Vários membros do partido são retratados nesta cena... vários membros do *Wehrmacht*: General von Blomberg, o grande almirante Raeder, etc.
68. Tomada de Hess no pódio: Hess... Von Hindenburg, que passou para a eternidade. Lembramos o Marechal de campo como o primeiro soldado da...
69. Perfil do capacete do soldado da *Wehrmacht* com emblema da suástica. Hess (*em off*)... Grande guerra e, assim, lembre-se também nossos...
70. Estandartes e banners são mostrados. Hess (*em off*)... camaradas tombados...
71. Câmera em Hess... Congratulo-me com os estimados representantes de...
72. Representantes de Estado estrangeiros são retratados nesta cena: (especialmente notáveis são os do Japão Imperial, a Itália fascista e a Espanha fascista). Hess (*em off*)... Nações estrangeiras que...
73. Câmera em Hess... honram o partido pela sua presença. E o partido, na amizade sincera, congratula especialmente os representantes das...
74. Novamente tomadas dos generais da *Wehrmacht*, Von Blomberg e Raeder. Hess (*em off*)... forças militares...
75. Câmera em Hess... agora sob o comando do *Führer*... (aplausos).
76. Tomadas de Hitler.
77. Tomadas na audiência e em torno de Hitler.
78. Câmera em Hess... Meu *Führer*,...
79. Câmera em Hitler sentado.
80. Tomadas de bandeiras nazistas, bandeiras e estandartes NSDAP empunhados por homens da SA. Hess (*em off*)... ao seu redor estão reunidos os símbolos e emblemas do nacional-socialismo. ...
81. Câmera em Hess... Somente quando o pano...

82. Das bandeiras e estandartes do partido NSDAP. Hess (*em off*)... houver se deteriorado, é que a humanidade, olhando para trás, será capaz de compreender o que você,...
83. Tomada de perfil de Hitler. Hess (*em off*)... meu *Führer*, significa para a Alemanha. ... (aplausos)
84. Plano geral: audiência no salão em massa:
85. Hess, no pódio, sorrindo para o entusiasmo do público.
86. Hitler sentado perto do pódio novamente. Hess... Você é a Alemanha, quando você age, a nação age, quando julga, o povo julga! ... (aplausos)
87. Hess... Nossa gratidão é a promessa de te apoiar, através de dias bons e ruins...
88. Tomadas de Goering, Bormann, etc. Hess (*em off*)... venha o que vier!
89. (aplausos no áudio) vista da plateia em massa no salão; em seguida:
90. Hess no pódio... Graças à sua liderança, a Alemanha alcançará seu objetivo: tornar-se a pátria..... (aplausos)
91. Uma mulher idosa é vista expressando sua aprovação às observações de Hess durante o discurso; Então: Hess (*em off*)... para todos os alemães no mundo...
92. (aplausos) Hitler retratado sentado perto do pódio novamente. Hess (*em off*)... Você foi o fiador da vitória...
93. Hess novamente: ...você é para nós a garantia da paz! Adolf Hitler!” Saudação nazista de “Heil”...
94. Hitler felicita Hess com um aperto de mão; Julius Streicher, ao fundo sorrindo. FUSÃO PARA:
95. CARTELA. “Da proclamação do líder lido por Wagner” (“*Aus der Proklamation des Führers verlesen von Wagner*”) FUSÃO PARA:
96. Primeiro plano - Adolf Von Wagner, prefeito de Munich - Alta Baviera e Ministro do Interior da Baviera, em pé no pódio: “Nenhuma revolução poderia durar para sempre sem levar à anarquia total. Assim como o mundo não pode existir em guerras, também o povo não pode existir em

revoluções. Nada há de grandioso neste mundo que dure por milênios que tenha sido forjado em décadas. A árvore mais alta teve o crescimento mais demorado. O que deve resistir a séculos também precisa de séculos para se tornar forte!” (aplausos) FUSÃO PARA:

97. CARTELA: “Rosemberg”. FUSÃO PARA:
98. Primeiro plano de Alfred Rosemberg, líder do departamento de política externa do Reich e comissário responsável pela supervisão da educação ideológica do NSDAP, em pé no pódio: “É nossa crença inabalável em nós mesmos, é a nossa esperança para a juventude de hoje, que continuemos os esforços começados nos anos tempestuosos da Revolução de 1918, um evento cuja importância histórica já está incorporada hoje por toda a nação alemã.” (aplausos) FUSÃO PARA:
99. CARTELA: “Dietrich”. FUSÃO PARA:
100. Primeiro plano, no pódio, de Otto Dietrich, chefe de imprensa do Reich, no Ministério da Propaganda: “A verdade é a base sobre a qual o poder da imprensa se mantém no mundo. Nossa única exigência da imprensa estrangeira é que eles relatem a verdade sobre a Alemanha.” (aplausos) FUSÃO PARA:
101. CARTELA: “Todt”. FUSÃO PARA:
102. Primeiro plano, no pódio, de Fritz Todt, Inspetor-geral de Estradas e Construção e Ministro de Armamentos e Munição: “Neste exato momento, a construção do sistema de Autoban do Reich já começou em 51 localidades. Embora este seja apenas o começo, 52.000 homens já estão empregados na construção de novas estradas e outros 100.000 homens estão empregados nas indústrias correlatas.” (aplausos) FUSÃO PARA:
103. CARTELA: “Reinhardt”. FUSÃO PARA:
104. Primeiro plano, no pódio, de Fritz Reinhardt, Secretário de Estado no Ministério das Finanças: “Para onde quer que olhemos, vemos progresso, melhorias e novos valores criados; atividade e vida que continuarão no futuro.” (aplausos) FUSÃO PARA:
105. CARTELA: “Darré”. FUSÃO PARA:

106. Primeiro plano, no pódio. Walter Darré, Ministro da Agricultura: “O bem-estar contínuo e a prosperidade dos nossos agricultores é a primeira condição para o sucesso de nossa indústria, o comércio interno e as exportações alemãs”. (aplausos) FUSÃO PARA:
107. CARTELA: “Streicher”. FUSÃO PARA:
108. Primeiro plano, no pódio, de Julius Streicher, Editor do “*Der Stürmer*” e Gauleiter da Francônia Superior: “Um povo que não protege sua pureza racial perecerá!” (aplausos) FUSÃO PARA:
109. CARTELA: “Ley”. FUSÃO PARA:
110. Primeiro plano, no pódio, de Robert Ley, Chefe da Frente Alemã para o Trabalho: “Um pensamento sozinho deve dominar todo o nosso trabalho: tornar o trabalhador alemão um cidadão de pé, íntegro, orgulhoso e decente, em igualdade de direitos com o resto do Reich!” (aplausos) FUSÃO PARA:
111. CARTELA: “Frank”. FUSÃO PARA:
112. Primeiro plano, no pódio, Hans Frank, Ministro da Justiça: “Como chefe do sistema de Justiça alemão, só posso dizer que o sistema jurídico nacional-socialista é a Fundação do Estado Nacional-Socialista, e que, para nós, nosso *Führer* Supremo também é o juiz supremo. E já que sabemos como sagrados estes princípios da justiça são para nosso *Führer*, podemos assegurar-lhe, concidadãos, que sua vida e existência estão seguras neste Estado Nacional-Socialista da ordem, da liberdade e da lei!” (aplausos) FUSÃO PARA:
113. CARTELA: “Goebbels”. FUSÃO PARA:
114. Primeiro plano, no pódio, de Dr. Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda e de Esclarecimento Popular: “Que a chama do nosso entusiasmo nunca seja extinta. Só ela dá luz e calor para a arte criativa da propaganda política moderna. Esta chama nasce das profundezas do povo e sempre deve retornar a essa profundidade a fim de procurar suas raízes e localizar o seu poder. Pode ser bom manter o poder através da força; no entanto, é ainda melhor e mais gratificante ganhar e manter os corações das pessoas. (aplausos) FUSÃO PARA:

115. CARTELA: “Hierl”. FUSÃO PARA:
116. Primeiro plano, no pódio, Konstantin Hierl, Chefe da Frente de Trabalho Alemã (R.A.D.): “O povo alemão hoje está mentalmente e espiritualmente maduro para assumir seus postos na Frente de Trabalho Alemã. Aguardamos a ordem do Führer!” (aplausos) FUSÃO PARA:
117. *Close* de bandeira tremulando ao vento. Fanfarras de trompete sobre trilha sonora. CORTE PARA:
118. Vista exterior da plataforma no campo de parada de *Zeppelinwiese*. Plano médio de Hitler subindo ao pódio com Hierl, líder da R.A.D., que fala ao microfone: “Meu *Führer!* Eu vos apresento cinquenta e dois mil homens da R.A.D. para sua revista.” CORTE PARA:
119. Plano americano - Hitler, passando adiante ao microfone enquanto Hierl dá passos para trás: Hitler “Salve, meus homens de serviço trabalho!” Homens de R.A.D. (em uníssono) “Salve, meu *Führer!*”
120. Tomada completa do campo de desfile *Zepplinweise*: 200.000 homens uniformizados reunidos, cada trabalhador empunhando uma pá.
121. *Close* em um grupo de líderes da R.A.D., que fala para os homens montados: líder do grupo R.A.D. “Pás presentes! À vontade.”
122. Câmera fecha nas pás, à vontade, com vista plena para o campo de parada de *Zepplinweise*.
123. Tomada em panorâmica: Homens da R.A.D. reunidos no campo de parada: A câmera desliza suavemente em primeiríssimo plano sobre as fileiras, capturando a participação na “primeira pessoa” dos homens da R.A.D., após:
124. *Close* em Hitler e Hierl juntos de pé no palanque.
125. *Close* no líder R.A.D., com expressão fanática no rosto enquanto fala para o grupo: “Aqui estamos nós...”
126. *Close* nas botas do líder R.A.D. - prontos para levar a Alemanha para uma nova era...
127. De volta ao *Close* no líder R.A.D. - Alemanha! Camarada, de onde vens? “

128. Fecha o *Close* no homem R.A.D.: 1º homem RAD “De Friesland.”
129. *Close* no grupo R.A.D. líder: líder do grupo RAD “e você, camarada, de onde vens?”
130. 2º homem R.A.D. “da Baviera.”
131. R.A.D. grupo líder: líder do grupo RAD “e você?”
132. 3º homem R.A.D. “de Kaiserstuhl.”
133. Próximas tomadas nos homens R.A.D. montadas em sequência: 4º homem R.A.D. “da Pomerania.”
134. *Close* no 5º homem R.A.D.: “de Königsberg.”
135. *Close* no 6º homem R.A.D.: “da Silésia.”
136. *Close* no 7º homem R.A.D.: “do mar”.
137. *Close* no 8º homem R.A.D.: “da floresta negra.”
138. *Close* no 9º homem R.A.D.: “de Dresden”.
139. *Close* no 10º homem R.A.D.: “do Danúbio”.
140. *Close* no 11º homem R.A.D.: “do Reno”.
141. *Close* no 12º homem R.A.D.: “do Sarre.”
142. *Close* no líder do grupo. Rapidamente corta para:
143. Simbolismo visual: Banner nazista do grupo R.A.D. “uma nação”...
144. *Close* no perfil de Hitler... “um líder”...
145. *Close* da águia nazista com vista para o campo *Zepplinweise*... líder R.A.D.... um Reich. ...
146. *Primeiro plano*: Banner nazista tremulando e líder do grupo R.A.D... Alemanha!”
147. Câmera de volta nos homens R.A.D. novamente em formação: Homens de R.A.D. (em uníssono) “hoje estamos trabalhando juntos nos pântanos, pedreiras, sobre os diques do mar do Norte. Nós plantamos árvores e florestas. Vamos construir estradas de aldeia em aldeia, de cidade em

cidade. Criamos novas terras para o agricultor. Campos e florestas, acres e pão.. para...

148. Perfil novamente *close* de Hitler, com banner nazista esvoaçante ao fundo homens da R.A.D. (em uníssono)... Alemanha!" Música: "*Ich Hatte einen Kameraden*" ("Eu tive um camarada")
149. Plano próximo de líder da R.A.D., que fala com fanatismo: "Nós não ficamos nas trincheiras, nem ficamos sob os estilhaços de granadas, e ainda assim, somos soldados!" Em *off*: "Afiem os martelos!" Líder da R.A.D.: "Machados!" Outra voz em *off*: "Picaretas!" "Nós somos a juventude do Reich!" Em coro: "Como em Langemarck...". CORTE PARA:
150. *Close* no R.A.D. (em uníssono)... no leste, no Sul, na terra, no mar e no céu. Camaradas quem o Exército vermelho tem matado... você não morre, vive... Perfil homens R.A.D.
151. *Close* de Hitler (em uníssono)... na Alemanha!"
152. Diferente ângulo de Hitler: Hitler aborda os homens da R.A.D. do pódio: Hitler "homens do serviço do trabalho! Pela primeira vez você aparece diante de mim para revisão e, portanto, toda a nação alemã. ...
153. *Close* tomadas dos homens R.A.D. segurando seus novos banners: Hitler ... Você representa uma grande ideia, e sabemos por milhões dos nossos companheiros seguidores do conceito...
154. Volta no novo Hitler: ... de trabalho deixará de ser um fator de divisão, mas uma unificação e que já não vai haver ninguém na Alemanha que considerará menor e mais altamente do que qualquer outra forma de trabalho braçal.
155. Tomada de *Zepplinweise* da massa perfilada e audiência. Hitler... A nação inteira terá que passar por sua escola.
156. Plano americano de Hitler no palanque - Um tempo virá em que nenhum alemão será capaz de participar da Comunidade desta nação, a menos que primeiro tenha sido um membro de seu corpo. E você sabe que não só as centenas de milhares em...

157. Plano de conjunto de oficiais da R.A.D. com suas pás; à esquerda, um soldado porta o estandarte da força. CORTE PARA: Hitler ... Nuremberg está olhando para você, mas, neste momento,...
158. Estreita no novo Hitler: Hitler... toda a Alemanha está olhando para você pela primeira vez. E eu sei como você está servindo a Alemanha em devoção leal, Alemanha hoje vê, orgulho, a alegria, de seus filhos marchando com vocês em suas fileiras!”
159. Plano geral - R.A.D. soldados marchando na frente da câmera, cantando “*Wir Sind Arbeit-Soldaten*” (“nós somos os soldados-trabalho”) até que estejam em plena vista de tela até cena *FADE*:
160. *Travelling* mostrando estrutura de águia e suástica da arena *Zeppelinwiese* com a silhueta de Viktor Lutze em posição de sentido, iluminado por trás por uma grande tocha; em primeiro plano vemos homens da S.A. em saudação ou segurando tochas. CORTE PARA:
161. Tomada panorâmica dos homens das SA permanentemente em formação, segurando tochas que iluminam esta sequência.
162. A câmera se move ao longo, captura homens das SA, banners, tochas, vistas em silhueta. SA em uníssono “*Sieg Heil! Sieg Heil!*”
163. Primeiro plano - Viktor Lutze, SA, chefe de gabinete, saudado conforme sobe as escadas para a plataforma do alto-falante. Lutze: “Camaradas! Muitos de vocês aqui esta noite me conhecem desde os primeiros anos do nosso movimento quando marchei raso com você como um homem de SA. Ainda sou muito um homem de SA hoje como eu era então. ... (aplausos, aplausos de nazista)
164. Várias tomadas dos homens da SA reunidos no campo de parada; em seguida:
165. Volta a Lutze: Lutze... Nós, homens da SA, sabemos apenas uma coisa: Lealdade e luta pelo *Führer!* “ (aplausos, aplausos, saudação)
166. Tomada no Lutze descendo a escada, continência.
167. Primeiro plano - Lutze sendo conduzido para o seu automóvel na arena Exterior: ele está agora sendo conduzido ao redor da área da arena,

embalado com júbilo SA (*Sturmabteilung*) . Saúde fornece áudio inteiro para essa sequência.

168. Plano geral nos fogos de artifício, que dão lugar à mudança nesta sequência: música marcial misturada com um brinde adicional.
169. Vários tomadas de (*Sturmabteilung*);
170. *Close* em girândola de fogos de artifício;
171. *Close* na reunião da fogueira; tropa de choque;
172. *Close* na aérea de fogos de artifício novamente, mas com ângulo diferente;
173. Plano geral - contingente de homens SA empunhando tochas;
174. *Close* de homens SA sentados no chão, cantando, rindo, cantando; jogando a madeira para fogueira. *fade out* e *fade in*:
175. *Close* na Juventude Hitlerista trompete parte dianteira, soprando. Música: trompete sons de fanfarras de abertura de “*Rienzi*” de Wagner seguido tambores ritualísticos batendo e música marcial:
176. *Meio Plano Médio* no camisa marrom Hitler jovens se reuniram no estádio exterior durante o dia.
177. *Close* em perfis JH: vários jovens, homens e crianças;
178. *Close* em perfis do lado dos grupos JH;
179. *Close* no líder da banda JH com JH “*Glöckenspiel*” instrumento. Música: “*Die Jugend Marschier*” (“*Marchas da Juventude*”) começa nesta cena até o líder JH, Baldur von Schirach, para os contingentes em massa.
180. Bandeira JH hasteada no topo, observando a vista; saudando um invisível Hitler como ele faz.
181. Contingente JH entusiasmados, aguardando a chegada de Hitler.
182. JH saudando Hitler, com os braços levantados em saudação nazista.
183. Meninos da JH com os braços levantados em saudação nazista.
184. *Close* em Hitler e seus ajudantes chegando através de uma entrada subterrânea do estádio, ele, sorrindo.

185. *Close* no JH, entregando a Hitler um buquê de flores; Perto de Hitler, passando-os para um de seus ajudantes; Mas Hitler entrando no exterior do estádio.
186. *Meio Plano Médio* de Hitler se reuniram ao lado de Von Schirach, Rudolf Hess, Joseph Goebbels e Heinrich Himmler. Outros estão presentes no fundo nesta sequência: Schaub, Bormann, outros.
187. *Close* em Rudolf Hess ao lado de Hitler: o adjunto do *Führer* parecendo bastante satisfeito com a visão dos jovens que se reuniram no estádio.
188. *Close* em Goebbels olhando através de binóculos para os jovens, então, sorrindo, quase rindo ao ver como ele olha Himmler, que não faz nenhuma expressão nem movimento.
189. *Meio Plano Médio* próximo em Von Schirach, procurando aprovação de Hitler.
190. *Close* em Hitler: ele acena para Von Schirach, dando-lhe permissão para seguir com seu discurso de abertura:
191. Firme em Von Schirach no microfone: Von Schirach “meu *Führer*! Meus camaradas! Mais uma vez experimentamos a hora que nos faz felizes e orgulhosos. Em sua ordem, meu *Führer*, um povo jovem está voltado para ti... uma geração de jovens que se sabe sem classe, sem valores de casta. Porque você é o exemplo do altruísmo maior neste Reich, esta geração jovem quer ser altruísta também. Porque você encarna o conceito de fidelidade para nós, queremos também ser fiéis. Adolf Hitler, o *Führer* da juventude alemã vai falar!” (aplausos)
192. *Meio Plano Médio* completo em jovens reunidas no estádio JH: todos os braços estirados para fora, saudando. Áudio, trilha sonora: “*Sieg Heil*”.
193. Microfone se aproximando médio tomada perto de Hitler. Von Schirach fica diretamente atrás dele enquanto o *Führer* começa a entregar o endereço para os jovens que se juntaram: Hitler “Minha juventude alemã! Depois de um ano, eu tenho a oportunidade de recebê-lo aqui mais uma vez. Aqueles de vocês que estão aqui neste estádio representam apenas uma pequena parcela das massas que ficam do lado de fora aqui, por toda a Alemanha. ...

194. *Close* em tipos loiros arianos reunidos: Hitler ... Queremos você, rapazes alemães e moças alemãs, para absorver tudo o que esperamos da Alemanha nos anos vindouros. ...
195. *Close* em Hitler: Hitler... Queremos ser um Reich unificado e você, minha juventude alemã,...
196. *Close* em meninos loiros novamente, procurando mais intensamente desta vez: Hitler... estão a tornar-se este Reich. No futuro, nós não queremos ver quaisquer classes ou conchavos, e eles não irão se desenvolver entre suas fileiras. Chegará o dia em que vamos querer ver um Reich, e você deve se educar e se fortalecer para isso. Queremos que este povo seja obediente, e você deve praticar esta obediência; Queremos que este povo seja amante da paz, mas também corajoso e você deve ser amante da paz! ... (aplausos, aplausos)
197. *Close* em outros jovens de olhar penetrante reunidos no estádio, parecendo ainda mais ferozes do que nunca: Hitler... Portanto, você deve ser pacífico, obediente, e corajoso ao mesmo tempo.... (aplausos)
198. Tomadas em *Close* de jovens de aparência feroz no estádio:
199. *Close* em Hitler: ... Não queremos que este Reich torne-se suave; em vez disso, deve ser duro, e você vai ter que endurecer-se, enquanto você ainda é jovem...
200. *Close* em jovens entusiastas reunidos no estádio: Hitler... Você deve aprender a aceitar privações sem nunca desmoronar. Independentemente de tudo o que criamos e o que fazemos, passará para nós, mas em você, a Alemanha vai viver; e quando nada restar de nós, você vai segurar a bandeira que nós criamos do nada em seu punho! ... (aplausos)
201. Outro perto ângulo para os jovens: Um menino sorrindo enquanto batendo um tambor na plateia. Hitler... E eu sei que não pode ser de outra forma porque...
202. *Close* no novo Hitler: Hitler... você é carne da nossa carne, sangue do nosso sangue e suas mentes muito são preenchidos com o mesmo espírito que nos domina! ... (aplausos)

203. Jovens aplaudindo; braços levantados em saudação nazista.
204. *Close* em Hitler: Hitler... Não pode ser diferente do que nos uniu. E quando as grandes colunas Unidas do nosso movimento hoje vitoriosamente marcham através da Alemanha, eu sei que você irá aderir a essas colunas como a banda vai se juntar a banda, tambor irá juntar-se tambor e sabemos que a Alemanha está diante de nós e atrás de nós!” (aplausos)
205. Plano médio em vários jovens reunidos no estádio JH, saudando Hitler.
206. *Close* em Hitler, retornando com seus ajudantes no pódio: Hess, Goebbels e Von Schirach.
207. Fecha à Hitler, saudando os jovens juntamente com Hess e os outros.
208. Plano Grande Conjunto no estádio; os jovens continuamente animar seu *Führer*.
209. Plano Conjunto no vasto contingente de jovens com os braços levantados em saudação.
210. Plano Americano em Hitler, sendo conduzido ao redor do estádio em seu automóvel aberto; acompanhar os adoradores e animar multidões de jovens.
211. Tomada da JH de armas cada levantando por batida do tambor (música: “*Unsere Fahne Flattere für Uns*” (“*Nosso Banner Tremula Antes de Nos*”) conforme o carro de Hitler (invisível nesta cena, embora). desvanece-se para fora para:
212. Plano grande conjunto na vista exterior do campo de parada *Zepplinweise* no início da noite: silhuetas de Hitler, Hess, Goering e membros do recém-formado *Wehrmacht* podem ser vistos (general von Blomberg, almirante Raeder, etc.)
213. Plano Conjunto na *Wehrmacht* cavaleiros militares com tímpano a cavalo significam a abertura da cerimônia.
214. Plano Conjunto em vários veículos militares estádio a desfilar. *Fade out*:
215. Plano Conjunto em diversos veículos dirigindo através do centro do exterior estádio de blindados.
216. *Close* em Hitler, Goering, Hess e Von Blomberg rindo à vista.

217. Plano Conjunto na vista dos veículos militares a atravessar o estádio novamente.
218. Meio Primeiro Plano em homens da *Wehrmacht*, relaxados, a apreciar a vista durante horas de relaxamento.
219. Plano Conjunto no céu sobre o campo *Zepplinweise* de parada à noite: nuvens sobre o campo de parada são fotografadas apenas ao anoitecer. Trilha sonora: tambores militares.
220. Câmera em *pan* inferior indica a estrutura da águia e da suástica enquanto a marcha militar é ouvida sobre a trilha sonora.
221. *Close* no águia estrutura, iluminada pelas luzes antiaéreas nesta cena.
222. Meio Primeiro Plano em 250.000 homens do NSDAP quando se aproximam do pódio, que, exibindo a estrutura de águia e a suástica, que está sendo fotografada nesta cena agora no fundo.
223. *Plano conjunto* vista das centenas de milhares de banners marchando para o campo do desfile à noite.
224. Meio Primeiro Plano nas pontas de suásticas no topo de cada banner conforme marcham para o campo de parada.
225. Meio Primeiro Plano de Hitler no pódio, na saudação nazista, sinalizando a chegada do Congresso dos líderes políticos durante a noite.
226. Meio Primeiro Plano em vários líderes políticos, empunhando bandeiras de longe, todos marchando para a frente do pódio, que está sendo fotografado de uma distância longa nesta sequência.
227. *Close* próximo a Hitler: ele está diante do microfone agora, iniciando seu discurso: Hitler: “há um ano, nos encontramos pela primeira vez neste campo; foi a primeira revisão geral dos dirigentes políticos do Partido Nacional Socialista. Agora 200.000 homens estão formados; convocados não por seus corações simples, mas também por sua fidelidade. Foi a miséria maior de nossa nação que nos levou, nos uniu na luta e fez-nos lutar forte, e todos aqueles que não sofreram com a mesma miséria e sofrimento entre seu próprio povo não podem compreender o que sentimos. Para eles, é confuso e incompreensível que esta assembleia reúna centenas de milhares e

os fez suportar grande miséria, sofrimento e privação, como uma simples ordem do estado. Eles só podem pensar que uma coisa dessas só poderia ser possível para a ordem de comando do estado. Eles estão muito enganados. Não é o estado que nos ordena; Mas somos nós que ordenamos o estado! ... (aplausos)

228. *Close* tremulando bandeiras NSDAP perto de pódio do falante, então:
229. *Close* novamente em Hitler falando: Hitler... Não é o estado que nos criou, somos nós que criamos o estado! ... (aplausos)
230. *Close* líderes políticos reuniram-se em público, segurando cartazes NSDAP em suas mãos, então:
231. Primeiro Plano em Hitler: Hitler... Mas o movimento é vivo e permanece firme como uma rocha, enquanto um de nós pode ainda dar-lhe vida, assim como os muitos anos passados. Então tambor irá juntar-se tambor, bandeira irá juntar-se a bandeira, grupo vai se juntar a grupo, distrito irá juntar-se a distrito, e então, finalmente, as pessoas uma vez divididas seguirão a gigantesca coluna de um Reich Unido! ... (aplausos)
232. *Close* na decoração ornamental da área: as decorações em massa com motivos de águia e suástica; em seguida:
233. *Close* em Hitler: ... Seria um crime para com os que lutaram ganhar tanta discórdia, tristeza e sacrifício e angústia. Não se pode ser desleal para com algo que tem conteúdo, significado e propósito para a vida inteira. Tudo isto não seria possível se não fosse nos dado por um grande comando, e foi o próprio Deus que criou nosso Reich! ... (aplausos)
234. *Close* no tremulando bandeiras novamente; em seguida:
235. Primeiro Plano em Hitler: Hitler... Portanto, deixe-nos fazer este voto, ou seja, a cada hora, em cada dia, pensar apenas na Alemanha, na nação, no Reich e no nosso povo alemão! A nossa nação alemã - *Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!* ” (aplausos, salvação)
236. Primeiro Plano nos banners;
237. Primeiro Plano na águia e suástica;

238. Primeiro Plano - líderes políticos pegando tochas iluminadas e começando a levá-las embora em formação.
239. Plano geral - líderes políticos empunhando tochas, carregando-os em formação agora em uma cerimônia de desfile de tochas de volta para a cidade.
240. Plano americano - líderes políticos carregando as tochas na estrada e fora de vista.
241. *Close* em Hitler saudando os líderes políticos de partida.
242. Tomada de líderes políticos durante a procissão com tochas de fogo cena dissolve-se para:
243. *Tela cheia*: águia e suástica com vista para a arena *Luitpoldhain*. Esta cena está sem áudio.
244. *Tela cheia*: pedra grinalda e a suástica. Fade out:
245. Plano geral - *Luitpoldhain*. No flanco esquerdo e direito são montados homens SA e SS, que se reuniram à tarde. Essas duas facções políticas do partido são divididas. Três figuras solitárias andam este corredor muito ampla: Hitler (médio), Lutze (à esquerda) e Himmler (à direita).
246. *Close* no Lutze, Hitler e Himmler. Nesta cena, as três figuras solitários ascendem passos ao memorial de guerra Trilha sonora adicional constrói a crescendo aqui.
247. *Close* na chama eterna do memorial na pira.
248. Plano americano - Hitler sozinho com Himmler e Lutze.
249. *Close* em grinalda de memorial.
250. Médio próximo ângulo nas três entrega saudação.
251. Câmera panorâmica na cena do memorial, com colunas sendo fotografada perto do memorial diretamente para os batalhões de camisa marrom e preto - que reuniram-se no *Luitpoldhain*. Trilha sonora continua a construir aqui.
252. Plano médio em Hitler, Lutze e Himmler afastam-se agora do memorial para baixo a largura do *Luitpoldhain* como últimas restantes cepas de “*Ich Hatte eine Kameraden*” levemente sobre a trilha sonora. Enquanto eles andam

para baixo, bandeiras NSDAP flanqueiam lados esquerdo e direito do *Luitpoldhain*.

253. Trompetistas em primeiro plano e SS decoradas com suásticas, tocando trombetas, sinalizando a abertura do Congresso SA e SS. Isto dá lugar a música na trilha sonora: SA e SS Assembly de março.
254. Homens de *Plano conjunto* tomada de 97.000 SA, carregando bandeiras a desfilarem fora arena do *Luitpoldhain*.
255. Homens *Plano conjunto* tomada de 11.000 SS carregando bandeiras desfilando através de, bem como fora, arena de *Luitpoldhain*.
256. Tomada do campo de parada: Contingentes das SA e SS continuam desfilando, empunhando bandeiras do NSDAP assim como padrões de festa.
257. Médio próximo ângulo em Hitler ficar ereto, com braços cruzados. Rudolf Hess, ergue-se ao lado dele.
258. Tomada com lente telefoto no banner e estandartes carregando suas insígnias; criando um efeito semelhante a miragem, estalando acima e para baixo durante a luz do sol, que se reflete contra seus dispositivos ornamentais festa.
259. *Close* em Hitler novamente, no pódio da arena *Luitpoldhain*, braços dobrados, ereto. Ao lado dele, durante esta cena, está Himmler.
260. *Close* no nível do solo, homens da SS marchando (*Stechschritt /goosestepping*) conforme eles desfilam os passos para o pódio de Hitler, áudio: som de Trombetas, sinalizando um discurso.
261. Primeiro Plano - Viktor Lutze, SA, chefe de gabinete: Lutze... “meu *Führer!* Como realizamos nossos deveres no passado, então será também no futuro, esperamos unicamente por sua ordem e sua ordem apenas. E nós, camaradas, só sabemos uma coisa: seguir as ordens do nosso *Führer* e para provar que nós permanecemos exatamente o mesmo. Ser leal somente ao nosso *Führer*, Adolf Hitler. (em uníssono com a tropa de choque em atendimento) *Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!* ”
262. Primeiro plano - Hitler, que fica no topo de uma pirâmide de pedra adornada com uma enorme suástica esculpida no centro, que começa a entregar seu

endereço para membros das SA e SS: Hitler “homens da SS e SA, há alguns meses, uma sombra escura se espalhou sobre nosso movimento. SA, nem qualquer outra instituição do partido teve algo a ver com essa sombra escura. As pessoas são enganadas quem poderia acreditar que nem um borrão único ocorreu nas fundações do nosso movimento unificado. Fica firme como uma rocha apenas como esta assembleia hoje está firme como uma rocha, enquanto na Alemanha estamos, ininterrupta. E se alguém pecar contra o espírito da minha SA, isso não terminará o SA mas apenas aqueles que se atrevem a pecar contra minha SA, eles devem ser denunciados! (aplausos)

263. *Close* na SA (*Sturmabteilung*), “saudando” Hitler na formação; em seguida:
264. Hitler em primeiro plano: Só um lunático ou um mentiroso deliberado poderia pensar que eu ou alguém já teria a única intenção de dissolver o que nós mesmos construímos após tantos anos e que eu nunca iria dissolver uma organização. Não, camaradas, estamos firmemente pela Alemanha e temos que ficar atrás dela. Agora dou-te os novos banners, convencido de que eu vou entregá-los nas mãos mais leais e fiéis de toda a Alemanha. No passado, você provou sua lealdade a mim, e isso não pode e não será diferente no futuro. E então, saúdo-vos, como meus velhos homens fiéis da SA e da SS! *Sieg Heil!* ” (aplausos).
265. Plano médio: Atiradores das SS: “tiros de honra” de uma peça de artilharia posicionada ao lado de uma águia e suástica, bem como uma bandeira a seu lado.
266. Plano médio: Homens da SA preparando-se para a revisão da consagração do estandarte de sangue, quando começarem a impingir seus banners e marchar antes que Hitler chegue para conduzir a cerimônia. Música: “*Horst Wessel Lied*” (“*Canção de Horst Wessel*”).
267. *Close* em Hitler, trazendo a “bandeira de sangue” (a mesma peça de pano transportada no Putsch de Munique em 1923) para começar a consagração da cerimônia Bandeira de sangue.
268. *Close* no homem da SA segurando o banner do NSDAP.
269. Rosto severo *Close* tomada em Hitler.

270. Tomada em *Close* da mão de Hitler com a ponta da Bandeira de sangue, tocando as novas bandeiras do partido.
271. *Close* tomada dele (Hitler) tocando outra bandeira.
272. *Close* tomada de um homem da SA.
273. *Close* de outra consagração (como em cenas anteriores).
274. Plano médio: Homens do SS, outra tomada da consagração. Cena desaparece em fade para:
275. *Tela cheia*: Banners nazistas. Capta-se um após o outro conforme cada um passa diante da câmera. Música wagneriana.
276. *Tela cheia*: Ver a comitiva de Hitler (como no início do filme) como a última bandeira é levantada para revelar a revisão de Hitler como ele conduz através do centro de Nuremberg.
277. Plano médio: Líder SA andando até Hitler e fazendo continência. Hitler aperta sua mão, retornando a saudação.
278. Plano geral: Multidões nas bancadas que foram montadas na praça, subindo, aplaudindo sua aprovação de Hitler.
279. *Plano conjunto* em massa para os contingentes de tropas SA desfilando pelas ruas, Hitler passando em revista.
280. *Close* em Hitler, saudando de seu automóvel.
281. Plano médio: Goering, vestido de camisa marrom SA, marchando na parada.
282. Plano geral - SA marchando na rua, cobrindo-o virtualmente.
283. *Close*: Goering saudando Hitler. Hitler saúda Goering e aperta sua mão. Hitler então direciona-se para estar ao seu lado.
284. Plano médio: Goering, o primeiro chefe do SA a ser fotografado com as tropas (*Sturmabteilung*) marchando atrás dele.
285. *Tela cheia*: tropas SA “misturada a massa,” com os braços levantados na saudação nazista.

286. Meio Primeiro Plano: Fecha-se a janela do apartamento de cima: civis assistem aos homens da SA marchando. Uma mulher mais velha, um rapaz usando uma braçadeira JH e uma mulher mais jovem.
287. *Plano conjunto* no topos das tampas SA como os homens de março na rua longa calçada.
288. *Plano conjunto* em Hitler observando os homens e ansioso para a próxima revisão, Lutze saudando Hitler, em seguida, ao seu lado.
289. Plano Conjunto no contingente SA marchando passando pela ponte do rio em Nuremberg, carregando as normas do NSDAP ao som de música marcial.
290. *Plano conjunto* no SA homens marchando braço-em-braço feridos na vasta rua através do centro de Nuremberg.
291. Médio ângulo na *Wehrmacht* soldados marchando na rua.
292. *Plano conjunto* tomada de *Wehrmacht* soldados marchando na rua.
293. *Close* tomada em Hitler a observá-las.
294. Meio Primeiro Plano no NSKK marchando na rua.
295. Plano Conjunto da NSKK marchando vista frontal da câmera.
296. *Close* em Hitler observando o desfile.
297. Plano Conjunto do batalhão *Luftwaffe* marchando na rua.
298. Comandante *Close* na *Luftwaffe* saudando Hitler e, em seguida, de pé ao lado dele.
299. Plano Conjunto da Praça do mercado: música marcial começa aqui novamente: temas R.A.D..
300. Plano Conjunto no R.A.D. através do centro de Nuremberg, com espadas, sobre seus ombros. Alguns estão carregando bandeiras R.A.D. como eles marcham no desfile.
301. *Close* em Hitler saudando os contingentes R.A.D..
302. *Plano conjunto* vista de R.A.D. marchando calçada rua em Nuremberg, carregando bandeiras, espadas de mão de obra.

303. *Close* de Goebbels, observando-se na multidão.
304. Médio ângulo no R.A.D. tropas desfilando pela rua.
305. Alto ângulo em Hitler fotografado no céu, com nuvens no fundo.
306. Alto ângulo em Hitler saudação, com visão do céu no fundo. Em seguida, ele retorna a saudação ao lado dele.
307. *Close* em Konstantin Hierl, chefe de R.A.D. na multidão.
308. Médio ângulo no R.A.D. tropas marchando pela rua empedrada.
309. *Close* em Von Blomberg.
310. *Close* em Von Schirach, chefe de JH, observando a multidão.
311. *Close* em Schaub observando a multidão.
312. *Close* em Hierl saudando Hitler; Hitler então aperta a mão dele, direcionando-o para ficar perto de seu automóvel.
313. Meio Primeiro Plano na Praça do mercado novo: música marcial SS começa nesta cena.
314. Meio Primeiro Plano em tropas SS marchando através do centro de Nuremberg, carregando a bandeira de sangue.
315. Meio Primeiro Plano no adicionais SS formações desfilam em Nuremberg, carregando padrão “Adolf Hitler”.
316. Formações de ângulo no cheia de SS a desfilam em Nuremberg.
317. *Close* em Heinrich Himmler saudando Hitler, aperto de mão e, em seguida, de pé ao lado dele perto do veículo.
318. Plano americano: em tropas SS a desfilam a praça.
319. Meio primeiro plano: Homens da SS carregando a bandeira de sangue, marchando por Hitler enquanto “*Badenweiller Marsch*” é executada pela banda; cena dissolve-se para...
320. *Close* na águia e suástica dentro *Luitpoldhalle*.

321. Plano ambiente do interior do *Luitpoldhalle*: Hitler, Hess, Himmler, Streicher, Goebbels e outros dignitários do partido nazista digite salão ao som de aplausos na trilha sonora.
322. Primeiro plano nos membros do partido montado uma plataforma no salão: Hitler e seus ajudantes reunidos.
323. *Plano conjunto* do NSDAP - hall de entrada. Milhares de vexilos do partido desfilam ao centro da *Luitpoldhalle*, carregados por homens da SS e SA.
324. Plano ambiente passando revista por Hitler, Hess e Streicher no pódio.
325. Plano americano em Hess no pódio: Hess “o *Führer* vai falar!” (aplausos)
326. *Close* em Hitler no pódio, que pronuncia seu discurso de encerramento: “o Sexto Congresso do partido está chegando ao fim. O que milhões de alemães nas fileiras do nosso partido podem ter considerado apenas mais uma exibição impressionante de poder político, significou incomensuravelmente mais para...”
327. *Close* em Hess, sentados: Hitler... velhos combatentes...
328. *Close* no H. Schacht: Hitler... o grande pessoal e a reunião espiritual de antigos combatentes e camaradas de armas....
329. *Close* em Hitler novamente: Hitler... E talvez um ou outro entre vocês, apesar do esplendor convincente da reunião de nosso partido, esteve me lembrando esses dias quando ainda era muito difícil ser um nacional-socialista. (aplausos)
330. Plano Geral do público; em seguida:
331. *Close* em Hitler no pódio: Hitler... Quando nosso partido tinha apenas sete homens, já estabelecia dois princípios: em primeiro lugar, queria ser um verdadeiro movimento ideologicamente condicionado; e, em segundo, queria, portanto, ser o único poder na Alemanha.... (aplausos)
332. Plano Geral na plateia, aplaudindo; em seguida:
333. *Close* em Hitler: Hitler... Como um partido, nós tivemos que permanecer em minoria, porque tivemos que mobilizar os mais valiosos elementos de luta e

sacrifício do Reich, que, em todos os momentos, elevou-se não a maioria, mas a uma minoria.... (aplausos)

334. Plano Ambiente na audiência:

335. *Close* em Hitler: ... Porque estes homens, o melhor...

336. *Close* em Schacht e sentado ao lado dele: Hitler... da raça alemã, no orgulho, autoconfiança, coragem e ousadia reivindicaram a liderança do Reich...

337. *Close* em Hitler: Hitler... e a nação, as pessoas em número cada vez maior tem se juntado a esta liderança e subordinados a si. (aplausos) O povo alemão está feliz em saber que a constante mudança de liderança foi substituída por um polo fixo; uma força que se considera a melhor representante do sangue e, sabendo disso, elevou-se à liderança desta nação e está determinada a manter esta liderança, para usá-la da melhor maneira e nunca abandoná-la novamente... (aplausos)

338. *Close* em seus membros sentados na plateia: Hitler... Sempre será apenas uma parte da nação que consistirá de lutadores muito ativos, e mais deles serão solicitado que os milhões de outros cidadãos. Para eles, a mera promessa...

339. *Close* em Hitler: Hitler... “Eu acredito” não é suficiente; em vez disso, eles irão jurar “Eu lutarei”....

340. *Close* em logos do NSDAP: Hitler... O partido será para toda a vida, para representar a elite da liderança política do povo alemão....

341. *Close* em Hitler novamente: Hitler... Será imutável em sua doutrina, duro como aço em suas táticas organizacionais, flexível e adaptável; em sua entidade, no entanto,...

342. *Close* no padrão ornamental do NSDAP: Águia e suástica: Hitler... será como uma Ordem Santa! ... (aplausos)

343. *Close* em Hitler: Hitler... Mas o objetivo deve ser o que todos os alemães leais tornará nacional-socialistas. Só os melhores nacionais socialistas são membros do partido! (aplausos)

344. Plano Conjunto na audiência:

345. *Close* em Hitler:... No passado, nossos inimigos perseguiram-nos em tem removido os elementos indesejáveis de nosso partido para nós. Hoje, nós mesmos deve remover elementos indesejáveis que provaram para ser ruim. O que é ruim, não tem lugar entre nós! ... (aplausos)
346. Câmera estreita o ângulo nas tropas da SS alinhadas na frente do pódio de Hitler:... É nosso desejo que este estado e este Reich perdurem por milênios vindouros....
347. *Close* em Hitler:... Estamos felizes em saber que esta fortuna pertence-nos completamente! ... (aplausos) Enquanto os mais velhos entre nós podem, possivelmente, renunciar, a juventude está empenhada, de corpo e alma! ... (aplausos)
348. Câmera se move rumo pódio do alto-falante em Hitler: Hitler... Somente quando o partido, com a colaboração de todos, torná-lo a mais alta personificação do pensamento nacional-socialista e espírito o partido vai ser um pilar eterno e indestrutível do povo alemão e do nosso Reich. Então, eventualmente, o...
349. *Close* no general Von Blomberg: Hitler... magnífico, glorioso exército, os velhos guerreiros, orgulhoso da nossa nação, serão acompanhados pela liderança política do partido...
350. *Close* em Hitler... igualmente no espírito de tradição, e então estas duas instituições juntas vão educar e fortalecer o homem alemão e carregar sobre os seus ombros o estado alemão, o Reich alemão! ... (aplausos)
351. Primeiro plano de Hitler por trás: Hitler... A esta hora, dezenas de milhares de membros do partido já estão deixando a cidade, enquanto alguns deles...
352. *Close* em Hitler (vista frontal): Hitler... ainda estão divertindo-se em suas memórias, outros já começam a se preparar para o próximo encontro —mais uma vez as pessoas vêm e vão, eles serão novamente motivados, e ficarão igualmente inspirados, porque a ideia do movimento é uma expressão viva do nosso povo e, portanto, um símbolo da eternidade. Viva o movimento nacional socialista! Viva Alemanha?! (aplausos)

353. Plano Geral: A plateia clama por Hitler, com os braços levantados em saudação.
354. A câmera fecha o ângulo em Goering, ajustando o cinto, sorrindo, parecendo sempre satisfeito ao final do Congresso.
355. Fecha-se o *Close* em Hess que começa a aproximar-se do pódio, do alto-falante, mas hesita e fica sorrindo, riso quase jovial próprio das grandes emoções desta cena. Hess volta-se para Hitler:
356. *Close* em Hitler: este devolve a saudação a seu adjunto, aparentemente dando-lhe permissão para continuar.
357. *Close* em Hess novamente: este, então, pronuncia sua fala de fechamento diante do Congresso em Nuremberg: Hess “*o partido é Hitler! Porém, Hitler é a Alemanha, e a Alemanha é Hitler! Hitler! Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!*” (aplausos).
358. Tomada do fundo do auditório; em primeiro plano um estandarte com a estrutura da suástica e a inscrição “NSDAP”. Áudio: “*Horst Wessel Lied*” hino do partido, cantada em uníssono. O estandarte, assim como todos os outros, é levantado.

Die Fahne hoch die Reihen fest geschlossen

(Os pavilhões fecharam as linhas firmemente)

S. A. marschier mit ruhig festem Schritt

(A S.A. caminha com passo firme e sereno)

Kam'raden die Rotfront und Reaktion erschossen

(Companheiros atingidos pela Linha Vermelha e pela Reação)

Marschier'n im Geist in unsern Reihen mit

(Marcharão em espírito em nossas linhas também).

359. *Close* no *reichmarshal* Goering enquanto este canta a canção. Cena dissolve-se...
360. Tela completa. Suástica gigante ornamentado a parede, cobrindo toda a tela.
361. Plano de conjunto; homens marcham em um campo de batalha. Em *off*, as estrofes finais de “*Horst Wessel Lied*”. *FADE OUT*.