

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PROPAGANDA IDEOLÓGICA NO CINEMA

ANÁLISE COMPARATIVA DOS FILMES *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*,
DE DZIGA VERTOV, E *O TRIUNFO DA VONTADE*, DE LENI RIEFENSTAHL

por Renata Negrelly Nogueira

Rio de Janeiro, 2004

Renata Negrelly Nogueira

PROPAGANDA IDEOLÓGICA NO CINEMA: análise comparativa dos filmes *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, e *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl

Projeto de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Consuelo Lins
Doutora em Comunicação Social

Rio de Janeiro, 2004

Nogueira, Renata Negrelly
Propaganda ideológica no cinema: análise comparativa dos filmes *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, e *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl. Projeto de conclusão de curso, bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2004. 87 fls.

Orientadora: Professora Doutora Consuelo Lins

1 Propaganda ideológica. 2 Cinema – Projeto Experimental.

I. Lins, Consuelo (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

PROPAGANDA IDEOLÓGICA NO CINEMA: análise comparativa dos filmes *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, e *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl.

Por Renata Negrelly Nogueira

Projeto de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda.

Rio de Janeiro, de de 2....

Aprovado por:

Professora Doutora Consuelo Lins, orientadora

Professor Mestre Luiz Solon Gonçalves Galloti

Professor Mestre Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro, 2004

A todos aqueles que esperam, em algum dia remoto,
conseguir se formar na ECO. Não desistam!

AGRADECIMENTOS

Sinceros e profundos agradecimentos aos parentes e amigos que me incentivaram quando eu cansei e pensei em desistir, que agüentaram com paciência meu mau-humor quando fiquei irritada, que entenderam quando eu disse que não dava, porque tinha muito trabalho a fazer.

Gratidão imensa a Rafael, meu dupla predileto pra dever e lazer, que segurou as pontas quando eu não pude mais cumprir como devia meus deveres acadêmicos...

Muito obrigada à minha orientadora, Consuelo, que soube me dar uma "sacudida" quando necessário, fazendo meu trabalho se tornar mais diversão e menos obrigação.

Obrigada a todos os professores que colaboraram na confecção deste trabalho, tanto os de dentro quanto os de fora da ECO: Welman, Regina Célia, Lucy. Muitíssimo agraçada aos funcionários da biblioteca da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ, que me ajudaram mesmo quando estavam em greve, e também aos solícitos bibliotecários e funcionários da videoteca do Centro Cultural Banco do Brasil, que tornaram possível o acesso a grande parte do material que consultei.

Meus especiais agradecimentos ao namorado, Pepeu, que me tranqüilizou nos momentos mais tensos e me deu coragem para investir nas minhas idéias.

Os mais especiais agradecimentos a meus pais, Fátima e Leo, que muitas vezes me deixam mais tensa do que calma, mas estão ao meu lado a vida inteira, incondicionalmente.

NOGUEIRA, Renata Negrelly. **Propaganda ideológica no cinema:** análise comparativa dos filmes *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, e *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 2004. (Projeto de conclusão de curso. Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro).

RESUMO

Estudo da manifestação da propaganda ideológica no cinema, tendo por base a análise comparativa dos filmes *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, e *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl. A partir de exame detalhado dos filmes em si e da leitura crítica de material sobre eles, é desenvolvido um estudo acerca de seus pontos de convergência e de divergência, enquanto material de propaganda, em termos de temática, de linguagem e de abordagem do espectador. Procura-se apontar a reflexão acerca das propriedades do cinema enquanto mídia para propaganda e do papel da arte como instrumento da política, considerando-se o contexto em que foram produzidos os filmes (sendo um de orientação ideológica socialista e o outro nazista).

NOGUEIRA, Renata Negrelly. **Ideological propaganda in film:** a comparative analysis of the films *The man with the movie camera* (1929), by Dziga Vertov, and *The triumph of the will* (1935), by Leni Riefenstahl. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 2004. (Final project. Bachelor's degree in Communication, Propaganda and Advertising. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Abstract

Study of ideological propaganda in film, based on a comparative analysis of the films *The man with the movie camera* (1929), by Dziga Vertov, and *The triumph of the will* (1935), by Leni Riefenstahl. Taking as support a very detailed examination of these films and a critical reading of the material about them, it is developed a study on the points of convergence and of divergence between them, as propaganda material, in the aspects of thematics, of language and of approach to the spectator. It is also searched the reflection on the characteristics of the cinema as a *medium* for propaganda and on the role of art as an instrument of politics, considering the context in which the films were made (one of them being of a socialist orientation and the other of a nazist one).

.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	PROPAGANDA IDEOLÓGICA NO CINEMA.....	12
2.1	O QUE É PROPAGANDA IDEOLÓGICA.....	12
2.2	O CINEMA COMO MÍDIA DE PROPAGANDA.....	15
3	UM HOMEM COM UMA CÂMERA.....	18
3.1	CINEMA E POLÍTICA NA UNIÃO SOVIÉTICA.....	18
3.2	O DIRETOR E O FILME.....	21
3.3	CARACTERÍSTICAS.....	22
3.3.1	Contra o cinema burguês.....	22
3.3.2	O uso da montagem.....	25
3.3.3	Cine-olho.....	28
3.3.4	A revelação do processo.....	30
3.3.5	Louvor à máquina.....	32
3.3.6	O sujeito coletivo.....	34
3.3.7	Temática socialista.....	36
3.3.8	Música e legendas.....	37
4	O TRIUNFO DA VONTADE.....	39
4.1	CINEMA E POLÍTICA NA ALEMANHA NAZISTA.....	39
4.2	A DIRETORA E O FILME.....	42
4.3	CARACTERÍSTICAS.....	45

4.3.1	A realidade forjada	45
4.3.2	A relação líder-massa	47
4.3.3	Ideal e estética fascistas	52
4.3.4	Símbolos	54
4.3.5	Sociedade nazista	57
4.3.6	Visão do inimigo	61
4.3.7	Imagem, texto e som	63
5	A POLITIZAÇÃO DA ARTE E A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA	67
6	CONCLUSÃO	75
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
	ANEXOS	79

*O poder baseado nas armas pode ser bom,
mas é melhor e mais gratificante ganhar o coração
de uma nação e mantê-lo*
Joseph Goebbels

O cinema oferece uma fonte inesgotável de debate para a Comunicação Social, tanto por suas possibilidades técnicas quanto por seu poder de divulgar idéias enquanto veículo de massa. Suas características fazem dele uma excelente mídia para propaganda, papel que vem desempenhando desde sua tenra idade, especialmente em tempos de guerra e revolução.

Nesses períodos, o cinema é notavelmente utilizado como instrumento de propaganda ideológica, ou seja, para divulgação de uma ideologia visando o aumento do número de seus adeptos. Em contextos especiais e bastante próximos no tempo, dois Estados destacam-se por ter estabelecido uma ligação particularmente forte com o cinema: a União Soviética pós-revolução socialista de 1917 e a Alemanha nazista.

A presente monografia tem por objetivo analisar comparativamente, enquanto trabalho de propaganda ideológica, as obras de dois relevantes artistas ligados a estes Estados: *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, soviético, e *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, alemã.

Vertov e Riefenstahl são grandes artistas, dois dos mais importantes documentaristas de sua época, um período áureo para a experimentação cinematográfica. Ambos promoveram inovações ousadas em termos de montagem, ângulos de câmera etc, tendo desenvolvido técnicas que influenciaram a arte e a comunicação desde então.

No entanto, o interesse do trabalho de ambos reside muito além de sua técnica: o que os torna especialmente relevantes para a História e como objeto do presente estudo são as ideologias (muito díspares) a que serviram e a maneira

como as defenderam. É impossível analisar *Um homem com uma câmera* ou *O triunfo da vontade* meramente por seus méritos técnicos, uma vez que os mesmos não tinham um fim em si, mas foram desenvolvidos visando a melhor atender a um objetivo propagandístico.

Vertov e Riefenstahl são membros dos Estados que mais fortemente controlam a arte a seu favor na História, estabelecendo com ela relações de dependência e censura. Assim, a análise do trabalho destes diretores em prol dos interesses de seus Estados busca também a reflexão sobre a utilização da arte como instrumento político, em dois contextos em que tal relação chega a um extremo. Para além de uma mera listagem de semelhanças e diferenças entre as obras, é almejada neste estudo a compreensão de como cada ideologia influencia as escolhas dos diretores em termos de temática, técnica e abordagem do espectador em seus filmes de propaganda.

O primeiro passo para a consecução do objetivo deste estudo é o levantamento do material disponível, necessário e adequado para a análise dos filmes. Além dos filmes em si, é consultado o filme *A deusa imperfeita* (1993), de Ray Muller, que trata da obra de Riefenstahl. O material de pesquisa inclui ainda publicações impressas e disponíveis na Internet, tratando de assuntos como: o contexto da época de feitura dos filmes; os filmes em si; a obra dos diretores; e a propaganda ideológica, tanto em termos mais teóricos de seu funcionamento quanto em termos mais práticos de sua aplicação no cinema.

Não foi encontrado, até a conclusão deste estudo, nenhum outro com o mesmo objetivo, que comparasse as obras em questão enquanto material de propaganda. No entanto, há várias obras de autores renomados tratando de um ou ambos os filmes, algumas delas comprando-os diretamente em aspectos relevantes

para este trabalho. A Internet também se revela como uma interessante fonte de informações, principalmente de opiniões divergentes sobre os filmes, que servem como inspiração para as reflexões deste projeto.

Não havendo material relacionado precisamente ao objetivo deste estudo, ele foi desenvolvido com base na cuidadosa análise dos filmes *Um homem com uma câmera* e *O triunfo da vontade*, acrescida da leitura crítica do material disponível sobre assuntos correlatos. O estudo dos filmes é complementado por informações consideradas pertinentes e enriquecedoras para sua compreensão, como as que dizem respeito ao contexto da época e à definição de propaganda ideológica.

Assim, o presente estudo é organizado nas seguintes partes, além desta introdução: um capítulo de definição de conceitos relacionados à propaganda ideológica e breve introdução às propriedades do cinema enquanto mídia para este fim; dois capítulos dedicados cada um à cuidadosa análise de um dos filmes, incluído itens sobre contexto da época e obra dos respectivos diretores; um capítulo de comparação, que apresenta o resultado da análise dos filmes em seus pontos de convergência e divergência; uma conclusão que demonstra como o desenvolvimento do trabalho responde às questões propostas na introdução; e três anexos que complementam o desenvolvimento do objetivo.

2 PROPAGANDA IDEOLÓGICA NO CINEMA

Para compreender a manifestação da propaganda ideológica no cinema, explicitada por meio da análise dos dois filmes em questão, faz-se necessário esclarecer, antes de tudo, o conceito de propaganda ideológica. O primeiro tópico do presente capítulo pretende elucidar este ponto, a partir de definições de Garcia (texto virtual baseado no livro *O que é propaganda ideológica*) e Brown (1971, p. 10-36).

O segundo tópico deste capítulo se propõe a abordar, rapidamente, o que o cinema oferece como diferencial enquanto mídia de propaganda ideológica. Trata-se de uma breve introdução ao assunto, que será mais desenvolvido no próprio corpo da análise dos filmes.

2.3 O QUE É PROPAGANDA IDEOLÓGICA

A palavra "propaganda" origina-se do latim *propagare*, que define a técnica usada pelo jardineiro de cravar no solo os brotos novos das plantas a fim de gerar outras plantas. Existem três tipos de propaganda: a comercial, a eleitoral e a ideológica. A propaganda comercial, também chamada publicidade, tem por objetivo incentivar um público-alvo a consumir certo produto ou serviço. Algumas vezes procura difundir a imagem de uma empresa ou instituição (propaganda institucional), com o mesmo objetivo, embora não tão explícita e diretamente, de gerar atitudes favoráveis de consumo.

A propaganda eleitoral convidada o cidadão a votar em determinado candidato, apresentando suas qualidades e propostas. Assim como no caso da publicidade, seu objetivo é uma mudança de atitude rápida quanto a uma questão específica

(compra ou voto), nem sempre preocupada com a fidelização do consumidor ou eleitor. Além disso, a pessoa que recebe a comunicação não encontra dificuldade em perceber que se trata de propaganda.

Já a propaganda ideológica é mais ampla e mais global. Sua função é formar as idéias e convicções dos indivíduos e, com isso, orientar seu comportamento social. Não é mais tão fácil perceber que se trata de propaganda. Também é referida como propaganda política, porém tal nomenclatura é evitada neste estudo para não gerar confusão com a idéia de propaganda eleitoral.

A propaganda ideológica decorre da necessidade de certos grupos de conseguir apoio e participação de outros para a realização de seus intentos. Com este objetivo, procuram levá-los a agir numa certa direção, muitas vezes sem que tenham consciência de que estão sendo manipulados.

Em sua busca da coesão de um ou mais grupos para realização de objetivos comuns (ou, ao menos, colocados como se fossem comuns), a propaganda ideológica desempenha diversos papéis: fornece a significação a ser dada aos acontecimentos, dá a cada pessoa um papel a desempenhar, assegurando-lhe seu valor na sociedade, cria uma comunidade ideológica, acentua os laços de afiliação, traz a esperança de uma vida melhor, com a superação das limitações atuais.

A propaganda ideológica se desenvolve da seguinte forma: o emissor, grupo que pretende promover a difusão de determinadas idéias, ao visar outros grupos com interesses diversos, realiza a elaboração de sua ideologia para que as idéias nela contidas pareçam corresponder aos interesses dos receptores. Feito isso, procede a um trabalho de codificação, pelo qual transforma as idéias em mensagens que atraiam a atenção e sejam facilmente compreensíveis e memorizáveis. Por meio do controle ideológico, o emissor manipula as formas de produção e difusão de

idéias, garantindo a exclusividade da emissão das suas próprias. A partir daí, as mensagens são emitidas por meio da difusão, que procura atingir o mais rapidamente possível um maior número de pessoas.

Durante a fase de codificação, a ideologia é reformatada em diferentes níveis de simplificação, desde programas, manifestos e *slogans* até símbolos, que são os sinais mais sintéticos que representam uma ideologia. Um aspecto importante a ser considerado na codificação é que as pessoas, especialmente as adultas, já carregam consigo uma série de concepções arraigadas. Como é difícil mudar totalmente essas concepções, o propagandista deve se remeter a elas dando a impressão de que sua ideologia está de acordo com aquilo em que o receptor já acredita.

O controle ideológico se realiza sobre o meio ambiente, sobre os meios de comunicação e sobre as pessoas. O meio-ambiente é remodelado para melhor se adequar às idéias da ideologia vigente, pela construção de monumentos, disseminação de símbolos, bandeiras, retratos etc. Os meios de comunicação são controlados, muitas vezes com censura, para que transmitam apenas as informações que interessem ao grupo dominante, da maneira que melhor lhe convier. Já as pessoas sofrem o controle ideológico pela impregnação da ideologia na vida pública (festas, comícios, desfiles) e pela dissolução de associações contrárias ao grupo dominante.

Dentre os meios de difusão, alguns desempenham papel mais importante que outros, dependendo da época da História. No entanto, aqueles que conseguem reunir grandes massas ao vivo, como os discursos públicos e passeatas, por exemplo, têm propriedades especiais. Em situações de envolvimento emocional, tensão ou cansaço como estas, o senso crítico de cada um é arrefecido, ficando as

peessoas mais propensas a aceitar sem reflexão o que se lhes apresenta, a ser contagiadas emocionalmente e seguir as atitudes da maioria. A individualidade de cada um se dissolve na multidão, num fenômeno chamado desprivatização (abandono dos interesses privados, das preocupações e dos objetivos pessoais para se engajar numa ação coletiva).

Logo, a propaganda ideológica tenta reproduzir essas situações que são um terreno fértil para a manipulação, promovendo grandes concentrações de pessoas com marchas, músicas e cânticos ampliados por alto-falantes, luzes, ritmo dos tambores, bandeiras, estandartes e discursos inflamados. Esse clima envolve as pessoas com tal intensidade que, quase hipnotizadas, tornam-se mais sugestionáveis às mensagens que recebem.

2.2 O CINEMA COMO MÍDIA DE PROPAGANDA

O cinema se relaciona com a propaganda ideológica de diferentes maneiras: contribui para a codificação, sofre controle ideológico e é um importante meio de difusão. O cinema é o primeiro meio audiovisual de comunicação de massa e, mesmo antes do advento do cinema sonoro, a imagem em movimento já constitui uma imensa contribuição de novas possibilidades para a propagação de idéias. Antes do surgimento e popularização da televisão, os filmes eram o meio de difusão mais rico para abordar as massas, mais fascinante que o rádio e acessível a populações analfabetas (ao contrário de grande parte da mídia impressa).

A mídia cinematográfica contribui para o enriquecimento da codificação na medida em que possibilita a utilização de imagens em movimento e, posteriormente,

também de sons. Gera encantamento, sensibilização e imersão em seu conteúdo de forma que outros meios de comunicação até então não eram capazes. Embora não consiga reproduzir perfeitamente a sensação de presença, as variáveis que sua técnica possibilita (montagem, ângulos de câmera, velocidade, trucagens) permitem infinitas combinações para gerar diferentes sentimentos.

Algumas coisas representadas no cinema podem ser mais apelativas que a realidade, por efeitos de repetição, edição, *closes* etc. Além disso, como ressalta Benjamin (1987, p. 23), há coisas que o cinema pode mostrar de maneira que nunca se vê sem a câmera. Benjamin diz que a câmera de filmar abre ao homem, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual. Com seus ângulos de visão inusitados, sua capacidade de revelar os movimentos desacelerados, pode-se ter acesso a uma realidade que as limitações do olho humano nos negavam até então.

O cinema consiste num meio eficiente e sedutor não somente para abordar as massas, mas também para retratar as massas. Benjamin (*op. cit.*, p.27) ressalta que "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 vôo de pássaro".

Entre os filmes de propaganda ideológica, há as ficções e os documentários. Os documentários têm a vantagem, para os que o utilizam, de serem montados com imagens extraídas diretamente da realidade – o que lhes dota de uma credibilidade quase inabalável. Por mais que a edição permita uma seleção de meias-verdades, eliminando-se a parte dos fatos que não interessa à ideologia do propagandista, a "verdade inata" da imagem documental tem força suficiente para se sustentar por si só. De acordo com Furhammar e Isaksson (1976, p. 146), "a realidade é

suficientemente rica para fornecer material autêntico mesmo para as mais disparatadas interpretações".

*A minha vida é dirigida para a criação
de uma nova visão do mundo*
Dziga Vertov

Um homem com uma câmera é um filme atípico, que foge dos cânones da propaganda e do cinema tradicional, constituindo um caso particular mesmo dentro da obra de Vertov. A análise a seguir pretende revelar como suas peculiaridades o tornam uma peça de propaganda ideológica única e riquíssimo objeto para este estudo.

3.1 CINEMA E POLÍTICA NA UNIÃO SOVIÉTICA

Não há na História uma relação tão estreita entre cinema e política como a estabelecida na União Soviética nos anos 20 e 30. As artes, de maneira geral, são estimuladas e também firmemente controladas pelo Estado após a Revolução de 1917 (inclusive com a nacionalização da indústria cinematográfica por Lênin, em 1919), tendo seu conteúdo impregnado pela ideologia oficial. Dentre todas as artes, o cinema consiste na mais importante para a URSS da época, segundo opinião do próprio Lênin, recebendo especial atenção enquanto mídia de propaganda num país de maioria analfabeta.

Durante a década de 20, a Revolução é a grande inspiração para aqueles que estão criando, segundo Furhammar e Isaksson, "o único estilo artisticamente significativo jamais surgido em filmes com intenções propagandísticas inequívocas" (1976, p. 14). Esse estilo é baseado na vanguarda conhecida como construtivismo soviético, que procura repensar o papel da arte e do artista no novo mundo e na nova sociedade que se está construindo.

Assim, é buscada a superação da arte como expressão egoísta de um gênio individual, procurando-se uma nova forma de arte em que se privilegie seu papel enquanto processo produtivo, inclusive em sintonia com as novas tecnologias. Daí a idéia do "artista-engenheiro", um ator social e trabalhador como todos os outros, em busca da concretização do sonho socialista.

Walter Benjamin (1985, p. 131) faz referência a esse novo papel da arte em *O autor como produtor*, quando diz que:

O Estado soviético não expulsará os poetas, como o platônico, mas lhes atribuirá tarefas (...) incompatíveis com o projeto de ostentar em novas "obras-primas" a pseudo-riqueza da personalidade criadora.

Sobre o mesmo assunto, Dziga Vertov (*VERTOV apud GRANJA*, 1981, p.58) fala em seu texto *O amor pelo homem vivo*, de uma forma demasiado romântica:

A Pátria socialista permite a cada artista desenvolver a sua personalidade, ajudando-o a arriscar-se a descobrir caminhos novos, a servir o povo com todo o seu espírito inovador, com toda a sua força criativa.

Segundo Benjamin, o autor consciente das condições de produção intelectual deve almejar em seus produtos não só seu caráter de obra, mas também uma *função organizadora*, ou seja, a fabricação de meios de produção que façam concretas as opiniões de sua tendência política. Benjamin cita Lichtenberg ao dizer que "não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós" (1985, p.131).

Na vanguarda soviética, essa tendência manifesta-se como uma tentativa de superação das antigas formas artísticas burguesas, no caso, o cinema narrativo clássico. Este cinema é baseado na ficção, no naturalismo, na narrativa linear, na lógica causa-efeito e na construção psicológica das personagens, tendo por objetivo final a ilusão de realidade que faz o espectador imergir na "alienação" das emoções. Os construtivistas buscam, pelo contrário, um cinema que represente os ideais

revolucionários não só em seu conteúdo como também em suas técnicas, valorizando aquilo que é pertinente a sua própria natureza: a montagem.

Nessa época surgem diferentes teorias sobre a utilização da montagem como instrumento principal e característico do cinema, desenvolvidas por diretores como Eisenstein, Pudovkin e Vertov. As diferentes teorias têm em comum o objetivo de guiar os processos mentais do espectador no sentido pretendido pelo diretor, partindo do princípio de que a maneira como um filme atinge seu público depende não só do conteúdo das imagens em si, mas principalmente da articulação entre elas.

O cinema soviético é o primeiro a estar direcionado para outra camada social que não a classe média. Como não faz sentido tentar "convencer" a burguesia derrotada, o público-alvo passa a ser, de forma inédita até então, o proletariado e o campesinato. Há uma forte identificação da propaganda como instrumento de educação das massas, destinada a divulgar os ideais socialistas e as vidas e obras de personalidades como Lênin e Stálin.

É conseguida, até certo ponto, uma libertação da moralidade, do comportamento e do estilo artístico da classe média. Entretanto, tal conquista não dura muito tempo: a partir da década de 30 passa a imperar o chamado realismo socialista, que acusa a vanguarda construtivista de formalista e recupera as características do cinema clássico, mais "acessível intelectualmente" ao povo. Embora bem-intencionado, o cinema de vanguarda muitas vezes redundava em fracassos de audiência, o que acaba por determinar sua condenação pelos dirigentes políticos em prol de uma arte que possa ser facilmente entendida.

3.2 O DIRETOR E O FILME

Nascido em 1886, Denis Kaufman adota mais tarde o nome Dziga Vertov, cuja origem alude ao movimento de girar em torno de um eixo, como o movimento da câmera de filmar. Começa suas experimentações no campo do som, ainda durante o curso de medicina em São Petersburgo, quando desenvolve um gosto pelo cinema que o leva a empregar-se em um cine-jornal semanal, em 1918. Em seguida inicia sua atividade nos trens da propaganda, unidades móveis destinadas a levar a propaganda a todos os cantos do país, onde produz alguns *agitikis*, ou filmes de agitação. Em 1922 dá início ao *Kino-Pravda* (Cine-Verdade), dedicando-se às crônicas cinematográficas; no mesmo ano constitui o grupo Conselho dos Três, juntamente com sua companheira Elisabeta Svilova e seu irmão Mikhail Kaufman.

Dziga Vertov é um dos maiores expoentes do construtivismo soviético, com uma visão inovadora do cinema como instrumento de revelação da verdade, por meio da integração homem-máquina: o cine-olho. Experimentando a fundo as possibilidades técnicas intrínsecas ao cinema, desenvolve um trabalho de apaixonado idealismo que ultrapassa a noção de propaganda, constituindo-se em um libelo da revolução em termos temáticos e, sobretudo, formais. De acordo com a opinião de Vasco Granja (1981, p.34), a fidelidade ideológica de Vertov é indestrutível, representando uma força moral em seus filmes, "onde a identificação com as massas proletárias é exemplar".

Em seu texto publicado no jornal *Pravda* de 19 de julho de 1924 (Anexo A – p. 80), Vertov explicita de forma resumida as intenções de sua arte. Pode-se destacar o último parágrafo, em que fica claro seu fervor ideológico:

A União Soviética é o único país em que o cinema, utensílio nas mãos do Governo, pode e deve empreender a luta contra a cegueira das massas populares, a luta pela vista. *Ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial*, eis a fórmula mais simples dos Kinoki. (VERTOV *apud* GRANJA, 1981, p. 49)

Um homem com uma câmera (1929) é a obra em que se manifestam de maneira mais completa suas idéias e experimentações em relação ao cinema, apresentando um caráter propagandístico sutil e totalmente fora do convencional. O filme é um documentário que mostra um dia em uma grande cidade, desde o amanhecer até a noite, enfocando as atividades coletivas. A personagem principal, se assim pode ser chamada, é o Homem da Câmera, o operador Mikhail Kaufman, irmão de Dziga Vertov e membro do Conselho dos Três. Ele aparece acompanhando os acontecimentos da cidade, registrando com sua câmera o material que vem a constituir o filme.

3.3 CARACTERÍSTICAS

As principais características de *Um homem com uma câmera* que podem ser consideradas propagandísticas são abordadas a seguir. A divisão em tópicos visa facilitar a análise e organizar a compreensão do filme; no entanto, todas as características se interpenetram na obra original.

3.3.1 **Contra o cinema burguês**

Vertov critica, como nenhum outro cineasta de sua época, o cinema burguês tradicional. Suas críticas recaem sobre dois aspectos principais: a mistura do cinema com outras artes e o seu efeito alienante. A respeito do primeiro ponto, Vertov contraria a idéia defendida por Wagner em *A obra de arte do futuro* (1850) de que a obra ideal deve buscar a síntese na reunião de várias artes diferentes. O cineasta

argumenta que unir pedaços de cada arte só pode resultar numa deturpação, em prejuízo de todas elas. Para ele, a síntese só é atingida no ápice de cada arte.

Dessa maneira, o cinema deve se livrar do jugo das outras artes, como a literatura (que o submete por meio do argumento e do roteiro) e o teatro (com seus cenários e encenação), em busca do que chama de "um Outubro não representado" (VERTOV *apud* GRANJA, 1981, p. 66). No texto introdutório de *Um homem com uma câmera* (Anexo B – p. 81), Vertov afirma que o filme é um experimento nesse sentido.

Sobre o segundo aspecto da crítica, Vertov ataca o cinema tradicional – ficcional, psicológico, sentimental e verossimilhante – como sendo um instrumento de alienação da população, fazendo-a submeter-se a uma torrente de sentimentos e a uma pseudo-realidade. Parafraseando o dito marxista sobre a religião, Vertov diz que "o drama cinematográfico é o ópio do povo" (VERTOV *apud* PETRIC, 1987, p.45). O diretor, em seu manifesto *Nós*, considera que "o psicológico impede o homem de ser tão exato como um cronômetro, refreando a sua aspiração para se parecer com a máquina" (VERTOV *apud* GRANJA, 1981, p.37). Ele busca, ao contrário, um cinema que não tente enganar nem falseie a realidade, mas a apresente tal como ela é: a cine-verdade.

Deste posicionamento de Vertov surgem várias questões interessantes do ponto de vista propagandístico. Uma delas é que *Um homem com uma câmera* funciona como material de divulgação do próprio cinema revolucionário, suas novas técnicas e suas abordagens da realidade. É um filme metalingüístico, que fala sobre como fazer um novo cinema, socialista em conteúdo e também em forma, em oposição ao cinema burguês-capitalista. Embora essa compreensão provavelmente não chegue às massas, ela é uma preocupação presente em Vertov, que defende

ser necessário fazer filmes que gerem filmes, que são a "garantia indispensável das vitórias futuras" (*Ibid.*, p.56). Essa importância também é ressaltada por Walter Benjamin (1987, p. 132): é necessário fazer uma arte que seja, em certo nível, pedagógica, modelar, para formar novos artistas.

Outra questão importante a se ressaltar é a pretensão de Vertov de captar a vida de improviso, tal como ela é. Ao mesmo tempo em que condena a encenação, o diretor usa em *Um homem com uma câmera* personagens que estão claramente encenando, destacadamente o próprio Homem da Câmera, Mikhail Kaufman, e a mulher que é mostrada despertando. Em seus manifestos e também no filme, Vertov reivindica para si o "poder" de mostrar a verdade como só ele a vê; entretanto, utiliza diferentes recursos (de montagem, por exemplo) para construir uma sociedade em seu filme que não é real (aliás, a cidade mostrada é, na verdade, formada por tomadas de diferentes cidades).

Sem pretender entrar na intrincada questão sobre a (im)parcialidade no cinema documentário, é importante destacar que Vertov "vende" uma idéia de objetividade tecnológica (cine-olho) e veracidade de seu filme, que pretende ser um dos fatores a distingui-lo do cinema burguês. No entanto, por melhores que sejam suas intenções, Vertov não deixa de ser parcial e manipulador, talvez mais perigosamente por se respaldar em um alicerce de verdade documental. Mesmo que seu estilo não seja agressivo e impositivo, certamente também não atinge a intangível "verdade dos fatos", como ele evoca, mas somente a sua própria verdade: a de sua ideologia.

3.3.2 O uso da montagem

Segundo as idéias de Vertov, para livrar o cinema da submissão às outras artes faz-se necessário desenvolver aquilo que é característico de sua própria natureza. Assim, o diretor clama por um cinema que explore a *montagem* como sua linguagem genuína e única.

As idéias de Vertov acerca da montagem giram em torno de sua teoria dos intervalos, segundo a qual o sentido do filme não se encontra nas imagens em si, mas na interação entre elas, no significado ou na sensação que se constrói na passagem de uma à outra. Os intervalos se articulam em frases que, por sua vez, constituem o filme.

Vertov explora exaustivamente as diferentes possibilidades de transmissão da mensagem desejada por meio de técnicas de montagem, das quais se encontram múltiplos exemplos em *Um homem com uma câmera*. Há uma forte relação entre o conteúdo e a forma das imagens em seu filme; por exemplo, após a cena que retrata um casal se divorciando, a tela é mostrada dividida em duas metades, cada qual com um bonde seguindo em um sentido.

Pode-se constatar na teoria de seus manifestos e observar na prática de seu filme a intenção de Vertov de orientar o pensamento do espectador numa direção específica por ele planejada. Em seu texto *Kinoks-Revolução*, o diretor expressa suas idéias da seguinte maneira, ao falar da associação entre o uso da câmera e a montagem:

Imponho ao espectador ver este ou aquele fenômeno visual da maneira que me parece mais adequada. O olho obedece à vontade da câmera de filmar, é dirigido por ela aos movimentos consecutivos de uma ação (...). A câmera de filmar arrasta os olhos do espectador das mãos para os pés, dos pés para os olhos, para tudo o resto, na ordem mais vantajosa, e organiza os pormenores graças a uma montagem meticulosamente estudada. (VERTOV *apud* GRANJA, 1981, p.42)

Há quem critique duramente o uso que Vertov faz da montagem, por deslocar totalmente as imagens do contexto em que foram captadas. É a opinião de Murray-Brown, autor contemporâneo que, em seu ensaio sobre o que chama de desinformação na obra de Vertov, diz que seus filmes são uma versão para tela dos textos de propaganda comunista: só ideologia, sem nenhuma ligação com a realidade. O autor ataca a pretensa cine-verdade de Vertov, inclusive chamando-a de cine-falsidade. Eis a visão de Murray-Brown (2000) sobre os filmes de Vertov (tradução da autora):

"A vida como ela é" significa exatamente "a vida como ela não é", uma utopia nas telas vestida como se fosse realidade. Não a fantasia do filme ficcional, mas a fantasia dos fatos fílmicos, uma fantasia ainda mais desmoralizante porque todo o espectador desses "fatos" na União Soviética sabia que eles eram falsos. Os espectadores soviéticos, se é que havia algum, tinham de experimentar a diária, dura, real versão da "vida como ela é" na catástrofe trazida para a Rússia por Lênin e seus herdeiros.

Ao longo do ensaio, o autor é demasiado rígido em suas críticas – inclusive desprezando a importância dada a Vertov pelos estudiosos de cinema, nos dias de hoje – o que pode ser em parte explicado por seu claro posicionamento anticomunista. Embora bastante ríspida, a visão de Murray-Brown revela o quanto a montagem afasta as obras de Vertov dos fatos tal como são filmados, e talvez mesmo das verdadeiras condições de vida soviéticas – nesse sentido, seus filmes são muito manipuladores, idealistas e propagandísticos, bem longe da realidade. O que o Murray-Brown parece não perceber é o outro lado, complementar a esse, da obra de Vertov: como mostra *Um homem com uma câmera*, a verdade não está nas telas, ela está sendo construída no momento em que se vê o filme, como será explicado ao longo deste trabalho.

Vertov não impõe uma verdade definitiva. Usando recursos de associação e de oposição de idéias, em imagens consecutivas, justapostas, sobrepostas e

trucagens, o diretor conduz o pensamento da platéia na construção do sentido. Por exemplo: na seqüência do despertar da mulher, são mostradas imagens alternadas de seus olhos, da persiana do quarto e do cine-olho, todos abrindo e fechando. Também são alternadas imagens da higiene pessoal da mulher e da lavagem da cidade ao início da manhã. Pode-se dizer que o despertar a cidade para um novo dia é associado ao despertar da mulher, como numa analogia da vida em sociedade com a vida do indivíduo: a mulher é parte da sociedade, mas a sociedade também é como um ser, um organismo. Indo mais além, pode-se associar as aparições do grande cine-olho a um convite ao despertar do espectador, à abertura dos olhos para uma nova vida.

Alguns autores executam uma esmiuçada dissecação de *Um homem com uma câmera*, encontrando sentidos políticos e ideológicos em cada detalhe do filme, como ocorre a Vladimir Petric, em seu livro *Constructivism in film*. Neste livro, Petric cita o estudioso de cinema Noel Burch (BURCH *apud* PETRIC, 1987, p.78, tradução da autora):

Esse filme não é feito para ser visto só uma vez.(...) Mais do que qualquer filme de Eisenstein, *Um homem com uma câmera*, de Vertov, requer que os espectadores assumam um papel ativo como decifradores de suas mensagens. (...) Pode-se dizer com segurança que não há uma única imagem nesse filme inteiro cujo lugar no esquema de montagem não tenha sido determinado por toda uma série de encadeamentos de significados.

É possível que haja tal planejamento minucioso na montagem de Vertov, como revela a própria declaração do diretor anteriormente citada (p. 25), mas é pouco provável que tantas conotações cheguem ao espectador comum, que só assiste ao filme uma vez. No entanto, mesmo que o espectador não capte todas as mensagens que pretensamente há por trás do filme, o mais importante é passar uma idéia geral e despertar a reflexão.

A complexidade do filme e suas mensagens pouco óbvias ou diretas levam-no a ser criticado pelos dirigentes soviéticos. A concepção do diretor das relações entre propaganda e arte é sofisticada demais, fazendo com que o filme se torne de difícil apreensão. A acessibilidade às massas foi um problema para a relação de Vertov com o governo, assim como para outros artistas de vanguarda como Maiakovsky.

Petric diz que a preocupação com a sofisticação cultural e a educação das massas era parte do ativismo construtivista. Segundo o autor, os construtivistas contam com a participação do espectador na criação do significado artístico, e para tal é necessário "dificultar" o entendimento da obra, fazendo com que seja buscado um sentido mais sutil do que aquele que é dado. Diante da inaptidão do povo em entender e admirar esse tipo de obra, Vertov se justifica, da mesma maneira que Maiakovsky, dizendo que se o povo prefere os dramas de beijos e crimes, não significa necessariamente que seu trabalho seja inapropriado, mas que talvez a massa ainda não esteja preparada para entendê-lo (1987, p.45).

3.3.3 Cine-olho

Para Vertov, o outro elemento fundamental do cinema, ao lado da montagem, sua ferramenta característica, é a câmera, seu instrumento por excelência. Ele considera que a máquina câmera é capaz de potencializar as qualidades e corrigir as limitações do imperfeito olho humano; por exemplo: ninguém seria capaz de saber como é a visão sob um trem passando se não fosse a câmera de filmar. A essa associação do olho humano com a máquina filmadora, Vertov batiza Cine-olho (*Kino-glaz*).

Vertov utiliza extensiva e intensivamente em *Um homem com uma câmera* as mais variadas e curiosas maneiras de filmar de que a câmera o torna capaz: enterra-

a no chão para filmar sob um trem, torna visível o invisível ao congelar os movimentos, grava as imagens aceleradas, desaceleradas, procura os mais inusitados ângulos. Trabalhando juntamente com a montagem, o cine-olho de Vertov almeja muito mais do que meramente demonstrar possibilidades técnicas: por meio da cine-sensação do mundo, ele quer provar a capacidade do cine-olho de enxergar além do olho humano comum, de alcançar a imagem, a informação, a *verdade*, onde homem algum alcança. Para o diretor, "a verdade é o fim. O *cine-olho* é o meio" (VERTOV *apud* GRANJA, 1981, p.52).

Este é mais um fator que reforça a imagem de onipotência do diretor, afirmada em seu manifesto *Kinok-Revolução* por frases que beiram a megalomania, como "eu sou o cine-olho. Eu sou o construtor. (...) eu crio um homem mais perfeito do que Adão" ou "eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo" (*Ibid*, p.43 e 44).

Em *Um homem com uma câmera*, ao mostrar o Homem da Câmera obtendo as mais incríveis imagens com seu equipamento, Vertov reafirma sua capacidade de captar a verdade intangível ao homem comum. Essa onipotência e onipresença da câmera, tanto no tempo quanto no espaço, é reforçada ao longo de todo o filme, em cenas trucadas em que o Homem da Câmera é mostrado filmando, superior e poderoso, sobre a cidade, ou naquelas em que aparece o grande cine-olho, dominando toda a tela, vigiando a tudo como um Grande Irmão, criação de George Orwell no romance *1984*.

3.3.4 A revelação do processo

Certamente, uma das características mais marcantes de *Um homem com uma câmera* reside no fato de ele mostrar ao espectador o que todo o filme até então tenta esconder: o processo de sua própria feitura, incluindo as condições de exibição (a sala de cinema no início e no final do filme). Trata-se de mais uma inovação de Vertov em sua empreitada contra o cinema tradicional, que tenta disfarçar-se de realidade. O diretor quer mostrar que aquilo que o espectador vê na tela é, de fato, um filme: há um operador de câmera, há uma montadora, é possível ver em movimento os fotogramas que são mostrados, num momento anterior, imóveis na mesa de montagem.

Essa revelação do processo dá o caráter metalingüístico do filme. Nas palavras de Vertov, em seu texto *O amor pelo homem vivo* (VERTOV apud GRANJA, 1981, p.56):

Se em *Um homem com uma câmera* não é o fim o que se destaca mas o meio, é porque o filme tinha, entre outras coisas, a missão de apresentar estes meios em lugar de os dissimular como acontece nos outros filmes.

Vertov procura, por meio desse estratagema, tirar o espectador do estado de "transe" em que o cinema-burguês costuma colocá-lo, submisso, recebendo um bombardeio de emoções, e torná-lo mais consciente e crítico em relação ao que vê nas telas. Tal postura de explicitar o processo de produção visando desalienar o espectador pode parecer contraditória quando se quer produzir um cine-verdade do mundo; afinal, como convencer a audiência de um determinado ponto de vista se, ao mesmo tempo, o diretor a incentiva a olhar criticamente tudo o que vê nos filmes?

A questão é que o filme de Vertov não se apresenta como a resposta em si, mas como o processo que leva a ela. Na visão do cineasta e de todos os engajados

no movimento revolucionário de então, o comunismo é a verdade, e para que um filme chegue a ela, é preciso filmar e depois construir intensamente essa verdade na montagem. O espectador deve compartilhar desse processo, diferentemente do que ocorre no cinema burguês, onde é apenas um receptor passivo. O próprio fato de ser um filme metalingüístico mostra que o diretor está buscando divulgar os meios (de pensar), e não os fins (a verdade "pronta para consumir").

Talvez seja este o ponto em que *Um homem com uma câmera* rompe os limites da propaganda ideológica tradicional: sua proposta construtiva é tão revolucionária que ele não tenta inculcar idéias nos espectadores, mas sim convidá-los a participar na construção de uma verdade, conduzida pelo filme. A verdade do comunismo, pra Vertov, não é uma lista de dogmas do governo. A verdade do comunismo é a construção coletiva da sociedade por uma população desalienada. Nesse sentido, podemos dizer que *Um homem com uma câmera* não pode ser limitado ao conceito tradicional de propaganda (apresentado no capítulo 2 deste estudo – p. 12), pois implica numa gestação coletiva estranha a esse tipo de comunicação, unilateral por natureza.

Além dessa importante questão, as aparições do Homem da Câmera e do processo de feitura do filme em diversas situações, ao longo do dia, também demonstram que o cineasta é um personagem social como os outros trabalhadores, um membro produtivo da sociedade, comprometido na construção da União Soviética. Há uma busca por aproximar a arte do cotidiano e o artista da massa. Sobre este assunto, Ismail Xavier (1983, p. 178) diz de Vertov:

Adota uma postura construtivista, que se manifesta no seu interesse em mostrar a sua própria fatura, na idéia do cineasta-proletário, na inserção da arte na vida cotidiana, na exposição dos materiais de construção do filme.

3.3.5 Louvor à máquina

Vertov é um entusiasta da tecnologia, admirador das maravilhas e avanços que ela proporciona à sociedade moderna. É influenciado pelo futurismo de Marinetti, que afirma ser preciso fazer "uma limpeza radical em todos os temas gastos e mofados a fim de se expressar o vórtice da vida moderna - uma vida de aço, febre, orgulho e velocidade vertiginosa", como consta em seu manifesto de 1910 (MARINETTI *apud* VICTORINO, 2004). Uma das manifestações mais evidentes deste entusiasmo de Vertov é o próprio conceito de cine-olho (abordado no tópico 3.3.3 – p. 28). Pode-se dizer que o diretor cultivava quase como uma fé a importância que atribuiu à tecnologia na formação da União Soviética.

As máquinas são tema recorrente em *Um homem com uma câmera*. Tanto de maneira mais "funcional", mostradas operando nas indústrias e nos transportes, como parte importante da sociedade urbano-industrial, quanto de forma mais "estética", pela pura beleza de seus movimentos e sons, muito explorados no filme de Vertov. A própria música contribuiu para enfatizar o louvor, adquirindo por muitas vezes o ritmo das máquinas na percussão e tomando emprestado a elas os sons metálicos.

O entusiasmo de Vertov pela tecnologia vai além da admiração dos mecanismos e aparelhos em si, mostrando-se também em sua visão da sociedade. Vertov encara a sociedade soviética como uma grande máquina, em que cada pessoa, ao realizar seu trabalho e seu papel social, funciona como uma pequenina engrenagem. Todas as peças e engrenagens são importantes, e todas precisam estar operando corretamente para que a União Soviética funcione bem e progrida. Em *Um homem com uma câmera*, tal visão pode ser percebida, por exemplo, pelas

seqüências em que se alternam as imagens de máquinas em movimento e sendo operadas por seres humanos com movimentos igualmente maquínicos, regidos pelo ritmo da tecnologia, marcado pela música.

De maneira mais geral e subjetiva, mesmo quando a máquina em si não é o assunto da cena, a lógica da máquina se manifesta na sociedade retratada no filme: tudo é coordenado, organizado, sincronizado, desde o trabalho até o movimento nas ruas, o esporte e o lazer. Não se trata de uma disciplina marcial, totalmente rígida, mas é sensível ao espectador a noção de que tudo está em seu lugar e funciona em prol do conjunto.

Mesmo o trabalhos mais duro como o realizado nas minas, segundo a visão de Vertov no filme, tem a dignidade do reconhecimento de seu papel na sociedade. Não há hierarquia; nenhuma atividade é colocada como superior a outra em termos de *status*. Embora alguns trabalhos sejam mais penosos, todos os retratados têm alguma função, e nesse sentido a sociedade mostrada é perfeita – o que configura um tipo de propaganda, que mostra um regime sob o qual a tecnologia não é usada na exploração do trabalhador e todos têm condições dignas de exercício de suas atividades. Além disso, também é dada a devida importância, no filme, ao descanso e ao lazer, que possuem uma função na sociedade, da mesma maneira que o trabalho.

Assim, em termos ideológicos, a máquina no filme de Vertov não representa somente a tecnologia, sendo uma metáfora da própria sociedade socialista. Ainda numa terceira variação, a lógica da máquina funciona também na coordenação e regulação dos corpos. O corpo humano é encarado como uma máquina que precisa ser exercitada para funcionar bem, como demonstram as cenas de esportes e de

mulheres fazendo ginástica ou dançando freneticamente, em movimentos repetitivos e maquínicos.

Entretanto, é importante salientar que jamais ocorre no filme uma visão erotizada do corpo, nem mesmo quando são mostradas mulheres nuas na praia (cobertas de lama). Não há sensualidade nem *glamour* ou beleza nos corpos, pelo contrário, eles são até um pouco deselegantes, como mostram as cenas em câmera lenta dos atletas.

Pode-se dizer que é enfatizado o lado funcional do corpo, da saúde e do desempenho, que serve à construção da sociedade, e não o lado estético, fruto de uma vaidade egoísta que em nada combina com a ideologia socialista. Um exemplo disso é a cena em que é mostrado um parto de maneira "crua", de um ângulo em que se vê o bebê saindo da mãe, o que seria pouco provável em filmes tradicionais da época.

3.3.6 O sujeito coletivo

O filme *Um homem com uma câmera* enfatiza o sujeito coletivo, opção presente também entre outros diretores socialistas da época. O herói romântico burguês é substituído pelo sujeito coletivo, a massa-sujeito da história responsável pela revolução e por construir uma nova nação. Trata-se de um procedimento comum nas peças de propaganda de então – enquanto hoje em dia se trabalha muito com o indivíduo exemplar, nos anos 20 e 30 é mais comum o sujeito coletivo, sem modelos psicológicos como exemplos.

O diretor não somente se dirige às massas no intuito de reforçar sentimentos de união, ele também as torna a personagem principal de seu filme. Enquanto

muitos filmes de propaganda ideológica, inclusive socialistas, dão ênfase às massas, porém submetendo-as a um líder, em *Um homem com uma câmera* a coletividade não se une em torno de uma personalidade, sendo ela mesma, enquanto um organismo social organizado, a protagonista do filme.

Além da função que tipicamente desempenha em propaganda (a de gerar sentimentos de pertencimento a uma nação, força, coesão etc.), o sujeito coletivo nesse filme de Vertov pode ser encarado como mais uma faceta de seu posicionamento político contrário ao egoísmo e individualismo capitalistas. São enfocadas especialmente as atividades coletivas e, mesmo quando se aborda uma pessoa mais isoladamente (por exemplo, a mulher parindo ou o casal se divorciando), é sempre num sentido em maior parte simbólico e generalizante, nunca íntimo ou pessoal.

As personagens que aparecem no filme, excluindo-se o Homem da Câmera, nunca ficam em cena por tempo suficiente para que se gere uma maior identificação ou empatia por elas. Nem mesmo é explorada a construção psicológica das personagens, tão cara à cinematografia tradicional, que poderia gerar essa identificação. Nada é dito de pessoal sobre os indivíduos no filme que os torne únicos. Em *Um homem com uma câmera*, é focado o lado social do sujeito, da vida coletiva, e não o lado psicológico, egoísta e privado do indivíduo.

Outro ponto interessante a ser ressaltado é que ao longo de todo o filme, com raríssimas exceções (cena do cortejo fúnebre), todas as pessoas mostradas estão felizes, ou ao menos bem, mesmo as que dormem na rua. Até aqueles que executam trabalhos pesados parecem satisfeitos. Não há conflitos graves, somente pequenas diferenças – divórcio, incêndio, pobreza, tudo é visto de um ponto de vista

positivo, de percalços corriqueiros à vida de uma grande cidade e que não perturbam o todo proposto pelo filme.

3.3.7 **Temática socialista**

Além das diversas maneiras já citadas como a ideologia socialista se manifesta no filme de Vertov, tanto em forma quanto em conteúdo, algumas ocorrências temáticas típicas desse pensamento ou do contexto da União Soviética são facilmente identificáveis ao longo do filme. Um exemplo é a aparição de imagens de Lênin, o maior personagem da Revolução Russa.

Outros exemplos podem ser citados dentre temas políticos e sociais: a internacionalização do socialismo (há cartazes alusivos no clube dos trabalhadores, com dizeres como "trabalhadores de todo o mundo, uni-vos"); a oposição à religião (cena de divórcio e imagem de estabelecimentos religiosos sendo substituída pela do clube dos trabalhadores); igual importância dada aos sexos (tanto nas cenas de trabalho quanto nas de lazer, em que mulheres são mostradas participando de atividades esportivas e se divertindo em bares).

Também é tocada a crítica social àqueles que se atêm a vaidades supérfluas ao invés de trabalhar, como na seqüência em que se alternam imagens de pessoas num salão de beleza e de outras trabalhando. A crítica também é mostrada pela associação de imagens de navalhas de barbeiro e machados sendo afiados, ao passo que há o contraste entre as mãos manicuradas e a mão que amola o machado, em que estão faltando dois dedos, amputados. Segundo Vladimir Petric (1987, p.108), seria uma referência, dentre outras no filme, à nova burguesia da União Soviética, formada pelos burocratas do Estado.

Uma temática comum nos filmes de propaganda ideológica, segundo Mucchielli (1978, p. 94) é mostrar o desprezível inimigo e a união da população contra ele. Este aspecto é abordado somente uma vez em *Um homem com uma câmera*, na seqüência em que uma jovem pratica tiro-ao-alvo tendo na mira figuras alusivas ao nazi-fascismo, como a suástica e um homem feio por trás de uma casa com a inscrição "morte ao fascismo". O fato de tratar tão brevemente de um assunto ao qual outros filmes são inteiramente dedicados mostra que é priorizada a abordagem afirmativa da propaganda ideológica, e não a negativa, em que a força se constrói em oposição ao inimigo.

3.3.8 Música e legendas

Embora defenda a independência do cinema das outras artes, Vertov se utiliza da música como instrumento que auxilia na transmissão da mensagem que se pretende veicular. A trilha sonora de *Um homem com uma câmera* é composta especialmente para o filme, devendo ser tocada enquanto ele é projetado. No entanto, é importante ressaltar que não há uma dependência das imagens em relação aos sons: o papel da música neste filme é potencializar o impacto das mensagens transmitidas pelas imagens, que são igualmente inteligíveis sem som algum, embora menos enfáticas. Por exemplo: quando a velocidade dos movimentos na tela aumenta ou diminui, a música acompanha acelerando ou ralentando o ritmo; quando as imagens são congeladas na tela, a música pára; seu tom pode ser mais festivo ou mais triste quer acompanhe uma cena de casamento ou de divórcio. Assim, pode-se dizer que a música multiplica o efeito das imagens, porém raramente acrescenta um elemento que já não estivesse presente nelas.

Dessa forma, a música instrumental é um elemento que torna o filme ainda mais atraente e impactante, sendo também de caráter internacionalizante, por consistir numa linguagem "universal" (ou, ao menos, compartilhada entre os países de cultura ocidental). Outros aspectos em que a música contribui ao filme foram abordados anteriormente.

Outra característica de *Um homem com uma câmera* que marca sua tendência internacionalista é o fato de ter sido o primeiro filme da história a não possuir legenda alguma. Embora as legendas sejam recurso comum na época, em que ainda não existe cinema sonoro, Vertov se propõe a extirpá-las em busca de uma arte e uma linguagem ainda mais abrangentes em termos de público, uma vez que, transposta a barreira da língua, é possível que analfabetos e povos de diferentes culturas compreendam a mensagem do filme.

4 O TRIUNFO DA VONTADE

Uma glorificação incomparável e completamente original do poder e da beleza do nosso movimento.
Adolf Hitler, sobre O triunfo da vontade

A seguir é analisado o filme *O triunfo da vontade*, obra-prima de Leni Riefenstahl que, ao contrário do filme de Vertov, é um grande clássico da tradicional propaganda ideológica.

4.1 CINEMA E POLÍTICA NA ALEMANHA NAZISTA

De acordo com Furhammar e Isaksson (1976, p.35), Adolf Hitler, em seu livro *Mein Kampf*, compara a massa a uma mulher: assim como a mente da mulher, a mente da massa pede uma força dominante, prefere o homem que manda ao que implora. O mercado aberto de opiniões só confunde a massa, que não sabe como usar sua liberdade de escolha. Para Hitler, a massa é burra, acrítica e esquecida, e a propaganda deve se ajustar a isso. Deve se limitar a uns poucos pontos, umas poucas idéias que possam ser transformadas em *slogans* e depois trabalhadas na consciência pública.

Pode-se depreender da opinião de Hitler manifesta no parágrafo acima uma visão geral das relações entre poder e população na Alemanha nazista. Esta relação é mediada pela propaganda presente tanto nas artes como no dia-a-dia, pela força invasiva dos símbolos e *slogans*. O desprezo de Hitler não se direciona apenas ao sexo feminino, mas à população em geral, que ele vê como uma massa amorfa e incapaz que deve ser dirigida. E essa direção deve ser feita de forma autoritária, impositiva, e não argumentativa.

Desde a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, o partido Nacional-socialista dedica grande atenção à propaganda e ao desenvolvimento e domínio de seus meios de difusão. Dentre estes meios, o cinema é largamente enfatizado, principalmente pelo Ministro para a Instrução e a Propaganda, Joseph Goebbels, que se diz convencido de que "o cinema constitui um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas. Um governo não pode, portanto, menosprezá-lo" (GOEBBELS *apud* FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 39).

Já em 1934 estão empregadas 14 mil pessoas no setor de propaganda do governo. Logo nos primeiros anos de poder, é estabelecida uma máquina burocrática para o cinema, com a criação do Departamento Cinematográfico Nacional (1933) e de uma seção especial para o cinema no Ministério da Propaganda, ambos sob o comando de Goebbels. Por meio de uma série de diferentes medidas é estabelecido o controle do Estado sobre a quase totalidade da produção e da distribuição de filmes na Alemanha, incluindo o controle da UFA – Universum Film AG, a maior firma de cinema da Alemanha.

Porém, a medida mais importante é a instituição da Lei de Cinema do Reich, em fevereiro de 1934, que impõe ao cinema uma estrita censura especialmente concentrada nas mãos de Goebbels, determinando que todo o filme que ofende o senso religioso, moral ou artístico do partido Nacional-socialista é passível de ser censurado. Além disso, segundo Reeves (1999, p.98), os filmes considerados exemplares são classificados com *Prädikate* (marcas de distinção) referentes a interesse político, artístico, de valorização da nação etc., sendo que a aquisição de um *Prädikat* é pré-requisito para a exibição pública de um filme. Mais ainda: a partir de 1938, os donos de cinema não podem mais se recusar a exibir um filme que tenha um *Prädikat* de valor político.

Desde 1928 o partido de Hitler já investe em filmes de propaganda, porém com baixo orçamento e realização amadora, tratando de atividades do próprio partido e destinados aos afiliados. Somente após 1932 Goebbels assume total controle desse departamento do partido e começa a implantar suas idéias.

Os filmes de propaganda do partido nazista dividem-se, basicamente, entre os curtas de notícias (semelhantes aos cine-jornais soviéticos) e os longas documentais, mais complexos, entre os quais está incluído *O triunfo da vontade*. Há também os filmes de ficção que se baseiam em personagens históricos da Alemanha para ilustrar qualidades do *Führer*, como os filmes feitos sobre Bismarck e Frederico, o Grande.

Contando com investimentos que chegam a 40 milhões de marcos em 1935 (para o cinema e o teatro), ocorre uma explosão na produção de filmes na Alemanha. Em 1934 são produzidos 129 filmes de ficção no país; porém, os documentários são mais valorizados dentre as produções oficiais. Procura-se alimentar o patriotismo, pouco estimulado antes de 1933, na opinião dos teóricos nazistas.

Nem todos os filmes feitos na Alemanha da época estão diretamente relacionados ao Ministério da Propaganda. Mesmo durante a segunda guerra, as autoridades encorajam o cinema de ficção escapista, muito populares. Porém, não deixam de ser veiculados os curtas de notícias, inclusive fora das cidades, por meio das 1500 unidades móveis de cinema equipadas por Goebbels.

Durante a última fase do *Reich*, em que mesmo Goebbels já admite a possibilidade da derrota alemã, é reinsuflado o entusiasmo e envolvimento da população com o esforço de guerra, sendo retomado o espírito de simplicidade e concentração na grande causa característicos dos primeiros tempos do cinema

nazista. No período final da derrocada, em 1945, Goebbels ainda encontra energias para um último esforço propagandístico: o filme *Kolberg*, um épico a cores sobre a defesa de uma pequena cidade alemã contra inimigos de forças muito superiores, cuja produção custa 9 milhões de marcos e envolve 187 mil soldados e 6 mil cavalos. Embora seja concluído antes do fim da guerra, fracassa devido à derrota iminente da Alemanha, sendo exibido apenas por alguns dias em Berlim.

4.2 A DIRETORA E O FILME

Leni Riefenstahl nasce em 1902 e começa sua carreira como dançarina, antes de se tornar atriz. A partir da década de 20 participa como protagonista dos chamados filmes de montanha alemães, como *A montanha sagrada* (1926), *Avalanche* (1930) e *Excitação Branca* (1933), quase todos dirigidos por Arnold Fanck. Trata-se de obras românticas ambientadas nos Alpes, que pregam uma filosofia do destino, da força dos elementos naturais e do indivíduo heróico e excepcional, onde já é possível vislumbrar tendências protonazistas, como observam Kracauer (1988, p. 299) e Sontag (1986, p. 69).

A heroína talentosa, bela e decidida logo se torna diretora de seus próprios filmes, estreando atrás das câmeras em *A luz azul* (1932), igualmente um filme de montanha protagonizado por ela. Ao chegar ao poder, Hitler, admirador deste filme, convoca Riefenstahl para dirigir um filme para o governo, ao qual ele mesmo deu o título: *O triunfo da vontade*. A primeira experiência de Riefenstahl com o partido Nacional-socialista é, em realidade, *A vitória da fé* (1934), uma obra curta sobre o

congresso do partido de 1933, que serve para familiarizar a diretora com seu novo assunto.

O triunfo da vontade (1935) é baseado no congresso seguinte, passado em Nuremberg, entre 4 e 7 de setembro de 1934. Porém, ao contrário de seu antecessor, tem duração de duas horas e obtém grande êxito, sendo tido por muitos como a mais brilhante obra de propaganda cinematográfica de todos os tempos. De acordo com Reeves (1999, p. 106), por ser fortemente centrado no mítico *Führer*, considera-se que depois de *O triunfo da vontade* não há necessidade de ser feito mais nenhum filme sobre Hitler, o que de fato não ocorre (não da maneira como mostra Riefenstahl).

Além de ser exibido em cinemas comerciais, o mais famoso filme da diretora alemã é projetado em reuniões do partido Nacional-socialista e em acampamentos da Juventude Hitlerista. No mesmo ano de seu lançamento, obtém o prêmio máximo do cinema alemão e a medalha de ouro do Festival de Filmes de Veneza, ganhando também a medalha de ouro na Feira Mundial de Paris de 1937. Após o fim da segunda guerra mundial o filme não perde sua audiência, pelo contrário: como ressalta Reeves (1999, p. 107), nenhum filme nazista é tão exibido desde o fim da guerra, e muitas das imagens do regime nazista e de seu líder mais persistentes na mídia até hoje provêm do filme de Riefenstahl.

Embora seja classificado como um documentário, o filme passa longe de ser um mero registro histórico de um evento, como defende sua diretora, consistindo numa compilação (muito bem orquestrada) de estratégias de manipulação do espectador que começam antes mesmo do primeiro *take*. Isto porque a parcialidade do filme vai além da apresentação tendenciosa da realidade: a própria realidade é

forjada para figurar no filme. O congresso inteiro é planejado e ensaiado para servir de objeto a Riefenstahl.

Como colocam Furhammar e Isaksson (1976, p.97), é impossível ver *O triunfo da vontade* como uma mera documentação do congresso de 1934 em Nuremberg. Antes de tudo, ao se ver o filme já se está consciente dos resultados trazidos para a Alemanha e o mundo pelo regime nazista, portanto não estão em jogo apenas os acontecimentos isolados daquele congresso, mas tudo o que a ideologia nele presente acarreta posteriormente.

Dessa maneira, é quase inevitável a reação de choque ao filme, embora na época de sua feitura muitos dos horrores do nazismo ainda não existam e as outras nações sejam tolerantes a Hitler. Além do conhecimento das atrocidades ainda futuras na época do filme, a opinião pública atual é influenciada também por vários filmes que utilizam cenas do próprio *Triunfo* para provocar efeito contrário ao original: o desprezo e horror ao nazismo.

Leni Riefenstahl ainda realiza dois documentários para o governo nazista: *Dia da liberdade: nosso exército* (1935) e *Olympia* (1938). Além do trabalho como cineasta do regime, mantém relações pessoais próximas com alguns líderes do governo, especialmente com o próprio Hitler que, de acordo com Sontag (1986, p. 68), a chama de "minha mulher alemã perfeita". Ainda segundo Sontag (*op. cit.*, p. 65), tal relação com o Führer é a responsável por fazer de Riefenstahl o único diretor de cinema alemão que não presta contas ao Ministério da Propaganda.

Após a queda do nazismo, a diretora consegue livrar-se de acusações de colaboração com o regime alegando que não se envolve com política, apenas faz documentários. No entanto, *O triunfo da vontade* a marca definitivamente como propagandista do nazismo, rótulo contra o qual luta até a morte, em 2003, aos 101

anos. Em entrevista no filme sobre sua carreira, *A deusa imperfeita* (1993), Riefenstahl afirma que lamenta ter feito o filme sobre o congresso de 1934, que lança uma sombra tal em sua vida que "a morte será um alívio abençoado".

4.3 CARACTERÍSTICAS

A seguir são abordados os principais elementos de *O triunfo da vontade* que o caracterizam como um filme de propaganda ideológica. Embora seja feita a opção pela divisão em tópicos, por motivos relacionados à organização deste trabalho, é importante salientar que tais elementos se interpenetram e interagem dentro do filme.

4.3.1 A realidade forjada

Para defender-se daqueles que a acusam de colaboradora do regime nazista, Leni Riefenstahl sempre retruca que suas obras não são de propaganda, mas de caráter puramente documental. Em entrevista concedida à revista *Cahiers du Cinema* em 1965, a diretora classifica seu trabalho como cinema *verité*, dizendo sobre *O triunfo da vontade* que "nenhuma única cena é representada. Tudo é genuíno. (...) É história – história pura" (RIEFENSTAHL *apud* SONTAG, 1986,p. 65 e 66).

Susan Sontag (*opus cit.*, p 66) argumenta que o referido filme jamais pode ser considerado uma mera documentação da realidade porque, antes de tudo, ele representa uma realidade já radicalmente transformada: a história torna-se teatro. A

maneira como o congresso de 1934 do partido Nacional-socialista foi encenado, organizado e coreografado é parcialmente determinada pela decisão de produzir *O triunfo da vontade*. Assim, uma das razões do congresso ser feito de tal jeito (talvez a razão principal) é figurar da maneira mais adequada no filme de Leni Riefenstahl. A própria diretora afirma, em seu livro *Hinter den Kulissen des Reichparteitag Films*, sobre a elaboração de *O triunfo da vontade*, que o congresso do partido "foi desde o início concebido como o cenário de um espetáculo cinematográfico" (RIEFESNTAHL apud SONTAG, *opus cit.* p. 64).

A diretora alemã renega estes escritos no pós-guerra, afirmando que *O triunfo da vontade* foi filmado com um orçamento de 280 mil marcos e apenas duas câmeras. Entretanto, a realidade, assumida em seu livro e presente em outras fontes citadas por Sontag, é bem diferente: o que ela tenta esconder é que obteve financiamento, ilimitadas facilidades e irrestrita colaboração oficial na execução do filme.

Dentre os elementos que corroboram essa teoria, pode ser citado o fato de que Riefenstahl começa a trabalhar em maio, planejando as seqüências do filme e supervisionando a construção de pontes, torres e pistas elaboradas para as câmeras registrarem o congresso, marcado para setembro. Outro fator é que a diretora conta, dentre sua equipe de 135 pessoas, com 32 *cameramen* vestidos com uniformes da SA ao longo de toda a gravação, para que ninguém perturbe a solenidade da imagem com suas roupas civis (sugestão de Viktor Lutze, chefe da SA). Além disso, a SS fornece a equipe de segurança e há um avião e um zepelim à disposição para as filmagens.

Sontag (1986, p. 66) cita como outro exemplo da falsa realidade mostrada no filme o fato de as cenas que mostram os discursos de alguns políticos na abertura

do congresso terem sido refilmadas, por ordem de Hitler, depois da perda do material original. Assim, Streicher, Rosemberg, Hess e Frank repetiram seus discursos semanas depois do congresso, sem a presença do *Führer* ou da platéia, num cenário de estúdio construído por Albert Speer.

Dessa forma, pode-se dizer que "em *O triunfo da vontade*, o documento (a imagem) não é apenas o registro da realidade, mas é uma razão para a qual a realidade foi construída, e deve, eventualmente, suplantá-la" (SONTAG, 1986, p. 67). Ou, de uma outra forma, nas palavras de Kracauer (1988, p. 333):

Os filmes de campanha nazista podem ser considerados épicos propagandísticos. Não estão preocupados em retratar a realidade, mas subordinam sua inserção, e o método de sua inserção, a seus propósitos propagandísticos inerentes. Estes propósitos constituem a verdadeira realidade dos filmes nazistas.

4.3.2 A relação líder-massa

O triunfo da vontade, assim como muitos filmes de propaganda ideológica, está focado nas atividades de grupo e no chamado sujeito coletivo. Entretanto, talvez não seja correto dizer que as multidões mostradas no filme de Riefenstahl constituam um sujeito, uma vez que elas não apresentam vontade própria: são massas amorfas, dependentes e moldadas por seu *Führer*. Reeves (1999, p. 111) destaca que Goebbels constrói um "mito de Hitler", processo ao qual os filmes de Riefenstahl dão uma poderosa contribuição.

De acordo com Kracauer (*opus. cit.*, p. 331), filmes como *O triunfo da vontade* "reduzem os indivíduos a derivados de um conjunto mais real do que todos os indivíduos do qual ele consiste". Uma maneira interessante como essa coletividade-reificada aparece no filme é nas imensas formações nas quais mal se consegue distinguir um ser do outro, todos formando uma imensa figura geométrica abstrata.

Mesmo quando são mostrados indivíduos e rostos isolados, sua função é denotar o rosto do Terceiro *Reich*. O próprio Hitler, segundo Kracauer (*opus cit.*, p. 331), "não é retratado como um indivíduo com vida própria, mas como a encarnação de terríveis poderes impessoais – ou melhor, como seu ponto de encontro".

Kracauer (1988, p. 321) ressalta que é difícil encontrar algum recurso de edição que os nazistas não tenham utilizado em seus filmes. *O triunfo da vontade* se destaca por usar diferentes combinações de ângulos de câmera, composições de quadro e recursos de montagem, principalmente para mostrar, em termos de forma, a relação de Hitler com as massas. O *Führer* é quase sempre mostrado em primeiro plano no filme, com a multidão ao fundo. Nas poucas situações em que isso não ocorre, ou ele está em segundo plano, mas em um nível superior (acima dos demais), como quando aparece na sacada do hotel; ou está no mesmo plano das massas, porém numa posição de destaque, em separado delas (como na cena em que caminha por entre as enormes colunas de integrantes da SS e da SA, no centro do enquadramento).

O fato é que, seja por qual recurso for, sempre é dada a Hitler uma posição de destaque em *O triunfo da vontade*: ele é a estrela do filme. Sua superioridade se manifesta não só pelo fato de estar sempre em posição privilegiada de enquadramento em todas as cenas em que aparece, mas também pelos ângulos em que é filmado, juntamente com a massa. Ao longo de todo o filme, Hitler é quase sempre filmado de baixo para cima, como se estivesse sendo contemplado reverencialmente, como assinala Reeves (1999, p. 108), por pessoas em nível mais baixo que ele. Outro caso é aquele em que uma câmera por trás dele o filma de cima para baixo, porém com as massas ao fundo, num nível inferior. Em ambas as situações a composição formal enfatiza Hitler como dominador das massas. Na

seqüência em que as diferentes tropas marcham pelas ruas de Nuremberg, Hitler é filmado meio por trás, meio de perfil, em primeiro plano, com o braço estendido em saudação, sendo que a composição das imagens faz parecer que seu braço estendido abençoa as tropas, que marcham ao fundo.

A relação entre Hitler e seus seguidores é um dos focos principais do filme. Trata-se de uma relação baseada na submissão devota da massa a seu mítico líder, ao qual está ligada por uma força semelhante à religiosa. Tchakhotine (1967, p. 246) compara a ação do líder sobre a massa com a de um hipnotizador, a quem as pessoas seguem cegamente. Ocorre que, desta maneira, o ponto de apoio moral é transferido para fora da própria personalidade da pessoa. Para ilustrar tal efeito, Tchakhotine cita uma frase de Hermann Göring, presidente do parlamento alemão na época do nazismo: "Eu não tenho consciência, minha consciência é meu *Führer*" (GÖRING *apud* TCHAKHOTINE, *op. cit.*, p. 246).

O líder é uma figura de grande importância e muito explorada na propaganda ideológica, uma vez que representa a condensação dos ideais e desejos das massas, muitas vezes difusos e reprimidos. Ele é o eixo em torno do qual se une a nação, como demonstra a declaração em uníssono dos 52 mil trabalhadores mostrados em formação diante de Hitler, em *O triunfo da vontade*: "uma nação, um líder, um país: Alemanha".

Segundo Tchakhotine (*op. cit.*, p. 249), Freud chega a dizer que o que faz com que o exército e o povo alemães resistam até o fim da segunda guerra mundial, mesmo diante da inevitável derrota, é justamente a força dos laços que os unem a seu líder. Tanto Tchakhotine (*op. cit.*, p. 250) quanto Kracauer (1988, p.332) ressaltam que o povo alemão tem um histórico, em sua formação cultural, de pensar em termos míticos irracionais e de se submeter facilmente a líderes poderosos,

como se buscasse uma mente autoritária a lhe guiar (o que condiz com a teoria do próprio Hitler, exposta no início do ponto 4.1 – p. 39).

Em *A deusa imperfeita* (1993), Leni Riefenstahl fala sobre essa característica de seu povo, descrevendo que "os alemães se apaixonariam por alguém que considerassem um modelo para si próprios. (...) Eles gostam de ser liderados, isso é certo". A diretora revela o fascínio exercido por Hitler desde a primeira vez que o vê pessoalmente, mencionando também um efeito hipnótico e a sensação de perda de sua vontade própria e liberdade, especialmente em situações de reunião de massa, como congressos políticos. Riefenstahl diz, em *A deusa imperfeita*, que Hitler "paralisava o nosso livre-arbítrio".

O mito Hitler explorado como instrumento de propaganda em *O triunfo da vontade* já encontra suas raízes nos filmes de montanha tão populares entre os alemães, em muitos dos quais Leni Riefenstahl participa como atriz. Isso não quer dizer que tais filmes sejam nazistas, mas que são baseados, assim como a "mitologia nazista", na mesma série de ideais compatíveis com a cultura alemã.

Há vários elementos comuns que demonstram esse paralelo entre o culto à montanha e o culto a Hitler: a valorização da emoção e da intuição em detrimento da racionalidade (os nazistas acusam os judeus de serem racionais e intelectuais); a busca de uma elevada (literalmente, no caso dos filmes de montanha) meta mística; a ligação com o primitivo, o natural, os elementos; a contraposição da corrupção da planície à pureza da montanha. Uma das formas como esse paralelo se manifesta esteticamente pode ser observado na incrível semelhança entre as massas de nuvens que rodeiam o avião de Hitler na seqüência inicial de *O triunfo da vontade* e aquelas mostradas nos filmes de montanha.

Os filmes nazistas de Leni Riefenstahl tratam da celebração do renascimento do corpo e da comunidade mediado pela adoração a um líder irresistível. Segundo Sontag (1986, p. 69), "os filmes nazistas são épicos de uma sociedade alcançada, onde a realidade cotidiana é transcendida pelo autocontrole extático e pela submissão; eles são sobre o triunfo do poder". Observa-se claramente em *O triunfo da vontade* esse êxtase da submissão na cena em que a formação de 52 mil trabalhadores repete em uníssono frases de louvor à Alemanha e a Hitler, sendo que ao focar o rosto do homem que comanda as declarações, percebe-se em sua expressão um assustador fanatismo.

Ao êxtase está associada a exacerbação do autocontrole e da disciplina, marcante na rigidez das massas em formação mostradas no filme. Como destaca Riefenstahl, em entrevista para *A deusa imperfeita*, para os alemães, "tanto em casa quanto na escola a disciplina está em primeiro lugar".

O triunfo da vontade alterna cenas de grandes massas concentradas e de pessoas isoladas. As grandes massas são quase sempre uniformizadas (embora não necessariamente militares) e se movem coreograficamente, compondo formações calculadas com precisão. As pessoas que aparecem isoladas não deixam de ser "massa": são um elemento dela mas funcionam também como um símbolo, uma figura individual que concentra a essência do grupo. Essas pessoas são mostradas em *close*, de forma que representam uma submissão mais passional, emotiva; vê-se a paixão em seus olhos. Por outro lado, as imagens da coletividade representam a submissão da obediência, a paixão representada pela contenção na disciplina, à moda tipicamente alemã.

Embora a força de Hitler como líder resida, em parte, na corporificação de ideais que o povo vê nele, a eficácia de seu poder também implica numa separação

do "resto do povo". Há uma dimensão de identificação e outra de alheamento, em que Hitler se destaca como um ser supremo. Essa separação é representada ao longo de todo o filme *O triunfo da vontade*, podendo ser mais claramente identificada na cena em que Hitler avança para o palanque em meio a cem mil soldados SA e SS, ladeado pelos chefes destes grupos. Diante da gigantesca e uniforme multidão, as três figuras dos líderes se deslocam, mas mesmo dentro deste grupo Hitler se destaca: ele anda alguns passos à frente dos chefes da SA e da SS.

4.3.3 Ideal e estética fascistas

As relações de dominação descritas no tópico anterior são justamente o cerne da dita estética fascista. Como diz Sontag (1986, p. 72), essas relações se manifestam sob a forma da manipulação de grupos de pessoas, que são transformadas em coisas, enfeites que se multiplicam e se agrupam em torno da força toda-poderosa de uma figura-líder – Hitler.

A estética fascista celebra o primitivo, as situações de controle, de refreamento das forças vitais, em que os movimentos são restritos e reprimidos, o comportamento submisso e a valorização do esforço físico em detrimento do mental. As cenas de massa de *O triunfo da vontade* exemplificam o que Sontag (1986, p. 72) chama de dramaturgia fascista:

Transações orgiásticas entre forças poderosas e seus fantoches, uniformemente trajadas e exibidas em números sempre crescentes. Sua coreografia alterna-se de um movimento incessante a uma postura congelada, estática e "viril".

A expressão usada por Sontag é muito adequada pois a estética fascista está estreitamente ligada à idéia de dramaturgia, uma vez que o fascismo é um teatro: é criar uma "realidade" baseada em conceitos formais. Essa criação artificial da

realidade vai muito além, por exemplo, da pré-produção do filme *O triunfo da vontade*, tratada no tópico 4.3.1 (p. 45); ela envolve toda a busca por um ideal de existência fantasiado, para além da vida cotidiana. Riefenstahl diz que "o que é puramente realista, uma fatia da vida, o que é médio, cotidiano, não me interessa" (RIEFENSTAHL *apud* SONTAG, *op. cit.*, p. 82).

O ideal do nazismo é, segundo Sontag (*op. cit.*, p. 76), um ideal romântico, da "vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade; o repúdio ao intelecto; a família do homem (sob a paternidade de líderes). Como diz Leni Riefenstahl, citada por Sontag (*op. cit.*, p. 68), "sou fascinada pelo que é belo, forte, saudável", e isso se reflete em seu cuidado com a composição e sua aspiração pela forma.

Susan Sontag (*op. cit.*, p. 82) traça um paralelo entre as relações vida sexual / sadomasoquismo e vida civil / guerra. A autora defende que a guerra é para a vida civil o que o sadomasoquismo é para o sexo: a magnífica experiência, a profanação, a blasfêmia, infinitamente mais excitante que a monotonia do contrato social. Para Sontag, "ser 'bom', assim como ser civilizado, significa estar alienado desta experiência selvagem – que é totalmente representada". Essa representação é a da submissão, do fetiche da violência, presentes tanto no imaginário sexual quanto no nazista.

Walter Benjamim, citado por Kurtz (1978), apresenta um ponto de vista similar ao dizer que a auto-alienação da humanidade chegara a um ponto capaz de levá-la a viver "sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem" (e o que faz a Alemanha hitlerista, senão abraçar este tipo de vivência?). "Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo." O filósofo ainda acrescenta:

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um

objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes (BENJAMIN, 1987, p. 27)

O triunfo da vontade não só mostra as gigantescas massas envolvidas nos rituais de comunhão, extasiadas, hipnotizadas, como tenta seduzir também o espectador para a comunhão desse êxtase. De fato, é difícil não se deixar seduzir pelo clima da multidão apaixonada e pela força atrativa de Hitler, ambos potencializados pelo primor do trabalho de Riefenstahl. Assim como Hitler encanta as massas submissas com sua emanção de poder, a força e grandiosidade nazistas retratadas propagandisticamente pela diretora do filme atraem e conquistam o espectador, tornando-se ele também submisso diante do triunfo das poderosas imagens que suscitam sentimentos intensos e arrebatadores.

4.3.4 Símbolos

Tchakhotine (1967, p. 264) define o símbolo como um sinal que resume ou remete a uma doutrina. Sua vantagem é que, sendo curto e simples, age rapidamente e se dissemina com facilidade. O autor ressalta que "é a simplicidade que faz a força prática dos símbolos gráficos, no que respeita a sua difusão" (*op. cit.*, p. 265). Tchakhotine cita, como um bom exemplo de símbolo simples e efetivo, a cruz suástica nazista.

Além dos símbolos, há outros elementos constituintes da iconografia e do imaginário nazistas que ocorrem com frequência em *O triunfo da vontade*, como os uniformes, as tochas e os tambores. Reeves (1999, p.108) diz que há incontáveis cenas no filme em que séries de homens uniformizados e aparatados com toda essa parafernália nazista constroem um persuasivo senso de poder ilimitado do partido. Os símbolos e esses outros elementos representativos de um regime têm

justamente o papel de marcar a presença do dito regime onde aparecem, trazendo com sua forma todo um rol de significados políticos e ideológicos. Quanto mais estão difundidos e massivamente expostos, mais inspiram o sentimento de poder e domínio da ideologia que representam.

Os símbolos propriamente ditos presentes no filme de Riefenstahl são a cruz suástica, um símbolo oriental de sorte apropriado pelos nazistas; a águia, que representa a vitória; e a saudação do braço estendido. Pode-se dizer que a suástica "infesta" o filme inteiro, tal a profusão de sua ocorrência das mais diferentes formas em *O triunfo da vontade*: em bandeiras, estandartes, uniformes, até mesmo brilhando numa composição de lâmpadas no alto do hotel onde Hitler se hospeda.

Em alguns momentos a famigerada cruz aparece de modo especialmente massacrante, numa incrível redundância visual, porém totalmente compatível com os princípios propagandísticos do filme, já que a repetição é um fator importante para a fixação de uma mensagem. Como exemplo, certas seqüências podem ser destacadas: a do amanhecer em Nuremberg, em que bandeiras com o símbolo tremulam dominantes sobre a ainda quieta cidade; a da revista das tropas da SA e da SS, em que os soldados marcham para as formações portando uma enorme quantidade de estandartes, formando o que Speers, arquiteto do filme, idealizou como o "mar de bandeiras"; e as cenas dos desfiles das diferentes tropas pelas ruas, em que a suástica se faz presente em cada capacete, braçadeira, bandeira e estandarte.

A águia não é um símbolo tão temido quanto a suástica, uma vez que sua imagem não é indissociável da do nazismo. De fato, a águia é usada como símbolo de diferentes impérios ao longo do tempo e do espaço. No entanto, não deixa de ser uma figura imponente, que emana poder e inspira respeito. Entre os nazistas, sua

imagem está freqüentemente associada à suástica, carregada pela águia nas patas. No filme de Riefenstahl, ela é mostrada integrando vários estandartes e, principalmente, como imagem de abertura de uma nova parte do filme. Como exemplo, pode ser citada a própria abertura do filme, em que a águia aparece sobre o título do mesmo, escrito em letras góticas. Também a parte do filme que retrata a abertura do congresso é introduzida por um *close* na imagem da águia.

A saudação do braço estendido é inspirada no gesto romano de "Ave" a César, e por vezes vem acompanhada, em *O triunfo da vontade*, da saudação verbal "Sieg Heil" ("salve a vitória"). Assim como a suástica, é um símbolo forte, evocativo do poder do *Reich* e da ligação do povo a Hitler. Está igualmente presente de maneira maciça ao longo de todo o filme, marcada pela força da repetição em uníssono pelas multidões, denotando a união da nação e a confiança em seu líder.

Há outros elementos que, embora não sejam símbolos, manifestam-se repetidamente em *O triunfo da vontade* e ajudam a construir o "clima" nazista no filme. Podem ser citados como exemplo os tambores e as tochas. A percussão dos tambores está inserida no ambiente militar mas também remete a um primitivismo, assim como o uso das tochas, compondo um ambiente ritualístico que envolve as massas. Esse ambiente está ligado, como mencionado anteriormente, à relação mística de união das massas em adoração a Hitler.

Os uniformes militares são outro tipo de representação do nazismo, e estão espalhados em grande diversidade e quantidade pelo filme *O triunfo da vontade*. Os desfiles nas ruas, por exemplo, formam praticamente um catálogo das diferentes configurações que podem assumir, entre cores, modelos e acessórios. Os uniformes, segundo Sontag (1986, p.78) "sugerem comunidade, ordem, identidade (...), competência, autoridade legítima e exercício legítimo da violência".

4.3.5 Sociedade nazista

A sociedade nazista representada em *O triunfo da vontade* não se resume à massa que se relaciona com seu líder. Essa massa se divide em extratos e grupos diferentes, aos quais Hitler – e também o filme – abordam de maneira distinta. A diferença na abordagem revela uma preocupação propagandística clara, em que o líder e a diretora do filme tentam oferecer a cada público aquilo que atenda a seus interesses específicos, porém sempre se baseando nos princípios gerais da ideologia nazista.

Há vários grupos sociais representados no filme de Riefenstahl: os líderes políticos e militares, os militares, os trabalhadores militarizados, os camponeses, os jovens, as mulheres etc. Os líderes presentes no filme, como Rudolf Hess, Otto Dietrich, Joseph Goebbels, Viktor Lutze e Alfred Rosenberg, não ofuscam em nenhum momento o brilho de Hitler. Eles se mostram igualmente devotos ao *Führer* e, por sua posição no congresso do partido, têm oportunidade de demonstrar isso verbalmente, em seus discursos. Rudolf Hess, Deputado de Hitler, demonstra sua fidelidade no discurso final da abertura do Congresso: "Hitler é o partido, assim com o partido é Hitler. A Alemanha é Hitler, e Hitler é a Alemanha. Heil Hitler! Heil Hitler! Heil Hitler!"

Os militares e paramilitares, em seus diversos subgrupos, são a demonstração prática da força do partido apregoada pelos líderes políticos: eles nunca são vistos como um indivíduo, mas como um grupo, que não fala nada ao longo do filme que não seja saudação, só marcha e desfila em seus uniformes pomposos e amedrontadores. A rigidez de seus gestos e as vastas e perfeitas composições

geométricas de suas formações são a representação estética da disciplina e submissão imposta pelo regime nazista.

Hitler se dirige a eles com uma mensagem especial, específica do contexto da época – apenas dois meses depois do próprio Hitler ter mandado executar o chefe da SA e seu antigo aliado, Ernst Röhm. Em seu discurso às tropas da SS e da SA, mostrado em *O triunfo da vontade*, o *Führer* reafirma a união do grupo em prol da Alemanha. Segue abaixo um trecho deste discurso, que está incluído no Anexo C (p. 83):

Homens da SA e da SS, há poucos meses uma sombra negra espalhou-se pelo movimento. (...) São perdedores aqueles que acreditam que uma divisão ocorreu no movimento, em nosso movimento unido; ele permanece firme como esta formação hoje (...) Só um lunático ou mentiroso deliberado pode pensar que eu ou qualquer pessoa tentará dissolver o que nós mesmos construímos ao longo destes anos (...) Assim eu os saúdo, como meus fieis homens da SA e da SS.

Os trabalhadores militarizados formam o grupo mais surpreendente do filme. É dado ao entendimento do espectador que eles passaram por algum treinamento especial, que os transformou de meros trabalhadores do campo em uma unidade de caráter quase militar, com sua banda marcial, uniformes e pás empunhadas como se fossem armas. Em determinado momento lhes é dada a ordem de "apresentar pás" e, depois, "descansar", o que obedecem prontamente. Esses 52 mil trabalhadores representam a força produtiva alemã, a qual é dado o devido valor no discurso de Hitler, que lhes elogia o treinamento e fala da equiparação do *status* dos trabalhadores do campo e da cidade.

No entanto, o mais marcante desse grupo é como representam bem a militarização da sociedade, característica do nazismo. Walter Benjamin, citado por Kurtz (1978), chama de "misticismo bélico" a essa crescente aceitação que a apologia da guerra suscita junto à sociedade germânica. Percebe-se que, para além

dos soldados propriamente ditos, a lógica militar se impõe à sociedade em geral, sendo toda a atividade impregnada pelo clima de obediência cega, uniformidade das ações e imposição do físico sobre o mental.

A militarização, a admiração da força e da violência apresentam um paralelo com o futurismo de Marinetti, corrente artística nascida na Itália cujas idéias foram apropriadas pelo nazi-fascismo. Dentre outros pontos, o Manifesto Futurista de 1909 prega que:

Não há beleza senão na luta (...) Nós queremos glorificar a guerra, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias por que se morre e o desprezo da mulher (MARINETTI apud VICTORINO, 2004).

Uma manifestação clara dessa militarização está na presença recorrente de grupos uniformizados, desfilando ordenadamente, se organizando em composições e falando em uníssono, mesmo não sendo militares. Podem ser citados dentre estes grupos, além dos 52 mil trabalhadores mencionados acima, os camponeses e a Juventude Hitlerista.

Os camponeses mostram o lado simples, rústico, folclórico, as raízes da cultura alemã, muito valorizadas pelo nazismo. Sua aparição no filme vem acompanhada de uma música de estilo *folk*, que evoca tradição. Vestem como uniformes suas roupas e penteados típicos, num desfile de significado primitivo: a apresentação da colheita ao chefe do grupo, Hitler, representando a ligação com a terra e os elementos. Nos discursos de abertura do congresso, mostrados em *O triunfo da vontade* (Anexo C – p. 83), Walter Darre, representante do setor agrário, dá ênfase à importância do trabalho no campo como base para o bem-estar da sociedade e sucesso das outras atividades produtivas.

Um grupo que recebe atenção especial de Hitler é o dos jovens, que constituem a maior parte do público freqüentador de cinemas na época. Segundo

Reeves (1999, p. 99) os jovens e também as crianças são considerados de interesse estratégico para o desenvolvimento da Alemanha nazista, por serem mais facilmente sugestionáveis, já que não possuem idéias arraigadas por anos, como os adultos. Além disso, são a geração que, juntamente com suas sucessoras, daria continuidade ao *Reich* de mil anos.

O filme de Riefenstahl mostra um acampamento da Juventude Hitlerista, a começar por uma vista aérea de suas tendas, formando uma vastidão geométrica. Os jovens são retratados executando as primeiras atividades do dia, lavando-se, comendo e brincando, tudo ao som de hinos entoados por eles. São vistas desde crianças que aparentam 10 anos até jovens robustos (só são mostrados homens). O clima é de diversão e camaradagem, bem diferente da compenetração rigorosa em que se encontram em momento posterior do filme, perfilados no estádio, diante de Hitler. Nessa ocasião se mostram como verdadeiros soldados, obedientes e concentrados.

Dentre os discursos de abertura do congresso, o de Alfred Rosemberg enfatiza a esperança na juventude como futuro da nação alemã. Em *O triunfo da vontade* também consta o discurso de Hitler à Juventude Hitlerista, do qual se transcreve aqui um trecho (versão integral no Anexo C – p. 83):

Não queremos que esta nação seja fraca, ela deve ser forte, e vocês precisam se endurecer enquanto são jovens. Vocês precisam aprender a aceitar privações sem nunca esmorecer. Não importa o que criemos e façamos, nós passaremos, mas em vocês a Alemanha viverá. (...) Suas mentes jovens estão repletas do mesmo ideal que nos orienta.

Finalmente, as mulheres, que não podem deixar de estar por último em se tratando do regime nazista. O sexo feminino é totalmente desprezado por Hitler, sendo Leni Riefenstahl, dentre as representantes desse grupo, uma exceção, tanto

que Ray Müller a classifica em seu filme *A deusa imperfeita* como "a única mulher a ter um papel importante no nacional-socialismo".

As mulheres constituem para Hitler a máxima expressão da submissão e da fraqueza, como demonstram suas opiniões manifestadas em *Mein kampf*, citadas no tópico 4.1 (p. 39). Segundo Sontag (1986, p. 71), o papel das mulheres dentro do ideal fascista é de "meras procriadoras e auxiliares, excluídas de todas as funções cerimoniais". De fato, em *O triunfo da vontade* nenhuma mulher mostrada na tela tem papel significativo; elas são apenas admiradoras passivas que olham apaixonadas para o *Führer* e espiam os soldados com seus binóculos.

Em dois momentos especiais as mulheres mostradas no filme se tornam quase que caricaturas da inferioridade e submissão que Hitler vê nelas: quando uma delas vai entregar-lhe um buquê, durante sua passagem de carro pelas ruas, e quando as camponesas lhe apresentam a colheita. Em ambas as situações destaca-se a expressão embevecida, de total adoração das mulheres pro Hitler. Há nos olhos delas um brilho que devoção à força que emana de Hitler, o líder ao mesmo tempo carismático e ameaçador (e por isso incrivelmente irresistível).

4.3.6 Visão do inimigo

Como aponta Sontag (1986, p. 70), os maiores temas da ideologia nazista são os contrastes entre o limpo e o impuro, o incorruptível e o corrompido, o físico e o mental, o satisfeito e o crítico. Enquanto o povo alemão ou, mais precisamente, o ariano, é identificado com aspectos de limpeza, ascetismo e valorização dos sentimentos, de acordo com um ideal romântico, os grupos desprezados pelos nazistas são classificados como sujos e impuros.

Embora o desprezo ao inimigo não seja o foco principal de *O triunfo da vontade*, é possível perceber algumas características e ocorrências no filme que aludem, direta ou indiretamente, à oposição entre os arianos e seus inimigos. Em realidade, a única alusão direta é uma declaração xenófoba do discurso de Julius Streicher, editor do jornal *Der Sturmer* e Diretor do Comitê Central para a Defesa contra Atrocidade dos Judeus e Boicote de Propaganda: "A nação que não valorizar sua pureza racial irá perecer".

As demais referências são indiretas, pela lógica de exclusão, que rege que o que é mostrado no filme é o bom, o apreciado e o correto; conseqüentemente, quem não é como ali retratado é ruim e inadequado. Assim, percebe-se, como já foi citado, em contraposição à valorização do masculino, o desprezo pelo feminino. Do mesmo modo, não é mostrado um único homem em *O triunfo da vontade* que seja negro ou de aparência que remeta ao estereótipo judeu. Ao invés disso, são mostrados homens brancos e somente enquadrados em *close* aqueles considerados mais belos para os padrões arianos. De fato, excetuando-se Hitler, as únicas pessoas que têm seu rosto filmado em *close*, de baixo para cima, em *O triunfo da vontade*, são aqueles homens que representam esse ideal de beleza. O maior exemplo é encontrado na filmagem da Juventude Hitlerista, em que são enfocados belos e jovens rostos como se estivessem iluminados.

Não há citação aos judeus no filme, mas todo ele se baseia em princípios contrários àqueles que os nazistas atribuíam aos judeus. Enquanto estes eram acusados de serem intelectuais, dotados de um espírito crítico destruidor e corruptor, de colocarem a razão sobre os sentimentos e o indivíduo sobre a comunidade, o filme de Riefenstahl consiste em um louvor aos valores coletivos e passionais. A arte nazista, em geral, se destaca das tendências vanguardistas da

época por ser simples, figurativa e emocional, por isso mesmo mais acessível ao povo e, portanto, mais adaptada a fins publicitários.

4.3.7 Imagem, texto e som

O sentido de *O triunfo da vontade* é construído a partir da interação de diferentes tipos de informação: além da imagem, há a palavra escrita, a palavra falada, a música e o som original. Conquanto a imagem seja o tipo de informação mais importante, recebe contribuições destes outros tipos de dados que a mídia cinematográfica comporta. Não há narração em *off*, o que serve a Riefenstahl como argumento em defesa da suposta imparcialidade de seu filme – diz ela, em entrevista no filme *A deusa imperfeita* (1993): "se fosse um filme de propaganda como todos dizem, haveria uma narração para comentar o significado e a importância de tudo".

O fato de não haver narração não prova coisa alguma sobre a suposta imparcialidade do filme; na verdade, os outros tópicos abordados ao longo deste estudo mostram que é possível ser muito parcial sem usar o recurso narrativo. Porém, usando o próprio argumento da diretora contra ela, pode-se afirmar que o texto introdutório do filme é um claro comentário sobre o significado e a importância do congresso de 1934. Embora não seja uma narração, mas um texto escrito (legenda), ele deixa claro o posicionamento da diretora frente aos fatos da época, anunciando o Congresso do Partido Nacional-socialista como a "culminação redentora da história da Alemanha" (SONTAG, 1986, p.66). Eis o dito texto: "vinte anos após o início da Primeira Guerra Mundial / dezesseis anos após o início de

nosso sofrimento / dezenove meses após o início de nosso renascimento / o *Führer* voou para Nuremberg".

Excetuando-se o caso do texto introdutório, a palavra escrita só é utilizada em *O triunfo da vontade* em algumas ocasiões pontuais, como para identificar pelo nome os líderes do Partido que estão discursando na solenidade de abertura do congresso. Já a palavra falada desempenha um papel de maior relevância no filme: ela permite uma transmissão de idéias e sentimentos de grande impacto, por meio dos discursos, de uma maneira que não seria possível se fossem apenas vistas as imagens destes discursos sem o som captado no momento.

Os discursos ao vivo permitem reunir um grande número de pessoas diante de seu líder. O orador consegue transmitir e evocar melhor os sentimentos; as afirmações têm mais calor e se tornam mais humanas. Já os ouvintes, em meio a uma grande massa, acabam tendo sua individualidade diluída na multidão, percebendo-se como parte de um todo e tendendo a acompanhar as manifestações da maioria, o que gera uma persuasiva impressão de unanimidade.

Riefenstahl tenta passar esse clima de envolvimento emocional do discurso ao vivo para aquele retratado no cinema, por meio da aliança entre imagem e palavra falada, muito mais persuasiva ao sair da boca do carismático líder do que de um invisível narrador em *off* ou de uma legenda. O efeito não logra ser tão impactante quanto a experiência ao vivo mas, por outro lado, o cinema pode explorar recursos de edição para enfatizar certos pontos daquilo que é dito e esconder outros.

Além de mostrar as partes dos discursos e da audiência que lhe parecem mais convenientes, a diretora usa ângulos de câmera (já abordados no ponto 4.3.2 – p. 47) que fazem o espectador se sentir em posição similar à dos espectadores do evento ao vivo, submetido à grandeza de Hitler. A diretora tenta trazer o espectador

do cinema para dentro do filme, fazendo-o sentir aquelas cenas como realidade, como se ele também estivesse lá.

Para a construção dessa ilusão, outro tipo de informação importante é o som captado no ambiente, afora os discursos, constituído de aplausos, saudações de "sieg heil", tambores, gritos, hinos etc. Enquanto os discursos transmitem idéias mais denotativas, os outros sons originais do filme apresentam poucas palavras, sendo imbuídos de um valor quase totalmente sentimental. Seu conteúdo principal não é uma informação expressa claramente, mas um sentimento geral de aprovação (aplausos), união (hinos), confiança (saudações) etc. Dessa forma, tais sons desempenham um importante papel no envolvimento passional do espectador com o filme.

Há, ainda, o som não-original do filme: a música acrescentada na edição. Ao passo que o som original traz consigo a vivacidade do momento, o som não-original é mais artificial, mas pode ser escolhido a dedo para melhor caber em diferentes situações. Em *O triunfo da vontade*, as músicas acrescentadas ao filme ajudam a reforçar as idéias transmitidas pelas imagens, como o caráter místico de Hitler, chegando a Nuremberg por entre as nuvens, ao som de uma música de Wagner calma e angelical. Outro exemplo é o do amanhecer em Nuremberg, em que a quietude da cidade ainda adormecida e das bandeiras suavemente tremulantes é complementada por uma música bucólica.

Retomando a questão inicial deste tópico, fica patente que a narração em *off* não só é desnecessária como poderia ser prejudicial aos fins propagandísticos de *O triunfo da vontade*. Isso porque, segundo Furhammar e Isaksson (1976, p.185), é inerente ao comentário falado estabelecer uma certa distância de seu tema, para fornecer uma descrição ao invés de uma sensação de presença. O que Riefenstahl

almeja é o contrário desse afastamento: todos os tipos de informação convergem para o objetivo de criar a sensação de inserção do espectador no filme. A esse respeito, Furhammar e Isaksson (*op. cit.*, p.185) tecem a seguinte observação:

Vendo *O triunfo da vontade* não só somos levados a observar as entusiásticas reações da multidão face a seus líderes e símbolos, como também forçados a uma espécie de participação. Estamos ali entre os estandartes, flutuando com as bandeiras, em pé próximos a Hitler, acotovelando-nos com a multidão. Nos misturamos com a massa. Outros documentários de propaganda usaram cenas de massa para criar o envolvimento da platéia, mas *O triunfo da vontade* é excepcional pela sensação extraordinária de estar presente. É significativo que Leni Riefenstahl (...) tenha excluído totalmente qualquer comentário falado – o filme não tem nenhum intermediário quebrando o imediatismo ao se colocar entre o entusiasmo da massa e o envolvimento do espectador.

5 A POLITIZAÇÃO DA ARTE E A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

A análise dos filmes revela que o estatuto documental das obras não evita em absoluto a intensa manipulação dos fatos, determinada por seus interesses propagandísticos. Estes interesses estão relacionados à ideologia defendida por cada filme, socialista ou nazista. A lógica e visão de mundo de cada ideologia determina uma diferente abordagem da realidade, idealização da sociedade e também um diferente *approach* do espectador.

Na comparação geral destes dois filmes, é possível percebê-los como um exemplo prático da ideia de Walter Benjamin (1987, p.28) aludida no título do presente capítulo. Os nazistas efetuam uma estetização da política, tendendo à sedução dos sentidos e sentimentos pelas formas, numa visão da realidade encenada como arte – a lógica da arte é apropriada pela política. Já os comunistas realizam a politização da arte, ou seja, a arte vanguardista assume um novo papel na nova sociedade de auxílio na construção da mesma – a lógica da política é apropriada pela arte.

O filme socialista *Um homem com uma câmera* mostra uma "realidade" idealizada da União Soviética, tendo como principais pontos a vida coletiva, a construção conjunta da nação pela sociedade igualitária, sem diferenças de *status* entre ocupações e sexos, e a convivência harmoniosa e produtiva entre homem e máquina. Cada pessoa é vista não como um indivíduo isolado, mas como parte do conjunto, uma pequena engrenagem que funciona junto a todas as outras para o progresso da URSS.

A proposta construtivista de elaboração conjunta da nação ideal implica também numa construção conjunta da verdade via o pensamento crítico. Embora mostre uma vida utópica como se fosse real, usando de artifícios da linguagem cinematográfica com fins de propaganda ideológica, Dziga Vertov incita, por outro lado, à visão crítica do filme. Nesse sentido, *Um homem com uma câmara* ultrapassa as fronteiras da propaganda tradicional, pois embora ofereça uma "verdade ideal", seu principal objetivo, em concordância com sua ideologia, é despertar o senso crítico para tornar o povo um agente social consciente, e não só um receptor da verdade "pronta para consumo".

Assim, pode-se afirmar que Vertov desenvolve uma espécie de "propaganda crítica". Este conceito pode parecer contraditório mas, na verdade, está mais próximo da antítese (aproximação de opostos) do que da contradição. *Um homem com uma câmara* tem aspectos de propaganda tradicional mas também rompe com preceitos dessa tradição por apostar numa abordagem do espectador que não é impositiva, mas que convida à reflexão, à participação ativa e revela sua fatura. No entanto, o fato de não se encaixar em definições tradicionais de propaganda ideológica, como a enunciada no início deste estudo, não significa que o filme de Vertov não o seja. É propaganda ideológica, porém baseada em outros preceitos que não os que conhecemos hoje e os que se perpetuaram ao longo da História.

A propaganda como inculcação de idéias à revelia do receptor alienado é, por assim dizer, uma concepção de sociedades e regimes políticos em que uma classe ou grupo domina os demais, portanto, deve convence-los enganosamente a fazer o que lhes interessa como se fosse em benefício da maioria. O sonho soviético da sociedade igualitária, sem classes, acaba por se revelar uma fantasia, tendo também a URSS se transformado em um tipo de sociedade com dominadores e dominados.

Entretanto, nos longínquos anos 20, em uma recém-nascida União Soviética, alguns artistas de vanguarda acreditam numa sociedade sem classes, em que todos participam ativamente e conscientemente de sua construção. Vertov é um desses artistas, por isso seu estilo de propaganda foge do tradicional, de um grupo se impondo a outro. Embora tenha feito outros filmes de propaganda, tradicionais, ao menos em *Um homem com uma câmera* Vertov investiu na "propaganda crítica", que procura, ao invés de impor, abrir os olhos do povo para sua participação na nova sociedade a ser construída.

O filme nazista *O triunfo da vontade*, em contrapartida, oferece ao espectador uma verdade pronta, totalmente manipulada e encenada. Da mesma maneira que Hitler faz ao povo alemão, Riefenstahl seduz o espectador com falsos delírios de grandiosidade e poder; sufoca-o com a repetição maciça de símbolos, *slogans* e saudações.

Ao contrário do filme socialista, o filme nazista não busca o pensamento crítico, mas a absorção da mensagem propagandística pela sedução, pelo entorpecimento dos sentidos, como numa hipnose – que é exatamente o que Vertov critica no cinema tradicional. O cinema nazista, na verdade, assim como sua ideologia, é mais do que tradicional: eles estão apoiados em conceitos românticos de vida primitiva, valorização do corpo e da forma e desprezo pelo pensamento. Não é à toa que o filme de Riefenstahl é tido como o maior clássico da propaganda ideológica no cinema: ele é a expressão máxima da sedução sem argumentação, da exacerbação do sentimento e atrofia da razão, do fazer aceitar uma verdade pronta sem refletir sobre ela.

Pode-se dizer que, enquanto *Um homem com uma câmera* é um estímulo ao pensamento, *O triunfo da vontade* é um superestímulo dos sentimentos. Enquanto o

primeiro busca a desalienação do espectador, o segundo se esforça para fazê-lo imergir inconscientemente em sua falsa realidade. Na visão de Sontag (1986, p. 321) a propaganda nazista:

... não podia funcionar como a propaganda das democracias e apelar para a compreensão de sua platéia; ela tinha de tentar, ao contrário, suprimir a faculdade de compreensão, que poderia minar as bases de todo o sistema (...) esta propaganda tinha por objetivo a regressão psicológica para manipular o povo à vontade.

Essa diferença na abordagem do espectador se revela no modo com os diferentes tipos de informação (imagens, sons ambientes, músicas, legendas) se articulam nos dois filmes. Como *Um homem com uma câmera* data de 1924, sendo anterior ao cinema sonoro, seus tipos de informação se resumem a imagens e trilha sonora original composta para o filme. Excetuando-se um pequeno texto introdutório, o diretor optou por deixar de lado os letreiros, tornando o conteúdo filme acessível a analfabetos e falantes de outras línguas.

Dessa maneira, o significado é praticamente todo construído sobre a articulação das imagens, cuja cuidadosa montagem gera diferentes associações e oposições de idéias. O filme não apresenta um sentido de fácil acesso, ele procura forçar o espectador a pensar sobre as imagens expostas e desenvolver suas idéias a partir delas. Não há nem mesmo um sentido único e estrito para o filme, mas idéias gerais sobre as quais o espectador é incitado a refletir. Como complementação da imagem há a trilha original, que enfatiza o conteúdo das imagens, porém sem acrescentar muito de novo a seu significado.

A abordagem do espectador por *O triunfo da vontade* coordena diferentes tipos de informação. Não há narração em *off*, mas a articulação de imagens, música, letreiros e sons captados da realidade gera um sentido propagandístico sobre o qual não paira nenhuma brecha para outras interpretações que não a da diretora. Todas as fontes de informação se unem no esforço de excitar os sentidos e apelar aos

sentimentos da platéia, reforçando-se mutuamente com o objetivo final de fazer o espectador se sentir como se estivesse dentro do filme – ou seja, tão submisso e encantado por Hitler quanto as massas retratadas no filme.

Diferentemente do filme de Vertov, o de Riefenstahl procura esconder de todas as maneiras que está expondo uma versão da realidade, e não a verdade em si. *O triunfo da vontade* não tenta argumentar com o espectador, mas dar uma impressão (friamente calculada) de proximidade da realidade que o leva para dentro do filme. A narração em *off* não é utilizada justamente para não prejudicar o apelo do filme com sua frieza, evitando romper a sintonia que se estabelece entre a platéia e o conteúdo da obra.

Ambos os filmes retratam grandes massas, estratégia muito usada em propaganda ideológica para evocar união de um povo, unanimidade etc. Tanto em *Um homem com uma câmera* quanto em *O triunfo da vontade* se estabelece uma clara valorização da coletividade em oposição ao individualismo. Contudo, as massas são retratadas no filme soviético como um sujeito coletivo, atuante, produtivo e participativo em diferentes atividades sociais. As suas atitudes e atividades são o próprio escopo e espírito da sociedade. Já o filme alemão mostra as massas reificadas, como figuras sem vontade própria, totalmente passivas e submissas a seu líder. A massa em *O triunfo da vontade* não é sujeito coletivo, é "objeto coletivo"; suas ações são sempre reações ao poder e conceitos encarnados por Hitler.

A sociedade é retratada de maneira diferente nos dois filmes. De modo geral, é possível dizer que a sociedade retratada por Vertov é regida pela lógica da máquina, enquanto a retratada por Riefenstahl é conduzida pela lógica militar. Em *Um homem com uma câmera*, as pessoas apresentam-se organizadas em

atividades produtivas, de trabalho ou de lazer, cada pessoa e cada atividade desempenhando um papel em prol do conjunto (a sociedade soviética), como numa grande máquina. Tanto o papel do indivíduo na sociedade é visto como o de uma peça num grande sistema, quanto o próprio corpo das pessoas é abordado como uma máquina, sendo ambos regidos por movimentos repetitivos ao ritmo da edição e da música. A ordem da sociedade é estabelecida pelo fato de cada um ter seu papel no conjunto, com seu trabalho reconhecido e valorizado, sem diferenças de *status*. Há organização e eficiência, mas não disciplina rigorosa.

Já em *O triunfo da vontade* predomina a militarização da sociedade: não só entre os militares propriamente ditos, como entre todos os grupos sociais representados no filme, impera a lógica da submissão, da disciplina rigorosa, a padronização das massas pelos uniformes. Tudo é unânime e uníssono, coordenado, milimetricamente coreografado. A ordem rígida é fruto da disciplina marcial, mas também da submissão hipnótica ao todo-poderoso *Führer*.

As concepções maquínica e militarizada da sociedade revelam a influência de diferentes aspectos da vanguarda futurista sobre os filmes. Vertov admira essa vanguarda no sentido do louvor à máquina, dos benefícios da tecnologia e da velocidade da vida moderna, manifestados em seu filme em termos temáticos (mostrando indústrias, meios de transporte etc.) e também formais (pela velocidade da montagem e diferentes recursos da própria câmera de filmar). Já Riefenstahl mostra em seu filme a influência de outro lado do futurismo, apropriado pela ideologia nazi-fascista: o do louvor à guerra como manifestação de vitalidade e beleza, do patriotismo e também do desprezo pelo sexo feminino.

Uma característica comum aos dois filmes, em termos de estilo de propaganda, é a abordagem afirmativa das respectivas ideologias. Afirmativa, nesse

caso, quer dizer que é dada prioridade ao que significa o "nós" para cada ideologia: a "nossa" nação, o "nosso" povo, as "nossas crenças". A outra opção seria privilegiar a abordagem negativa, no sentido de que a noção de "nós" é construída em oposição ou negação do que são os "outros" (os inimigos, aqueles que "nos" ameaçam ou não compartilham de "nossas" crenças).

É claro que, na abordagem afirmativa, a idéia de "outros" também pode ser estabelecida como aquilo que não está representado como "nós". Isso fica mais patente em *O triunfo da vontade*, filme em que se privilegia a representação do homem branco e jovem, em detrimento de outras raças, faixas etárias e do sexo feminino. No entanto, os dois filmes fazem poucas e pontuais alusões diretas aos que seriam seus inimigos – no caso do filme soviético, os nazi-fascistas; no caso do filme alemão, aqueles que não valorizam a pureza racial.

Finalmente, uma grande diferença pode ser identificada entre a propaganda ideológica nos dois filmes, no que diz respeito a seus resultados. Enquanto *O triunfo da vontade* alcança sucesso de crítica e é considerado a maior obra-prima do gênero até a atualidade, *Um homem com uma câmera* não agrada nem ao público nem aos governantes da época, alcançado sucesso somente entre vanguardistas e, mesmo nos dias de hoje, apenas entre estudiosos e amantes do cinema.

Provavelmente, grande parte do sucesso do filme de Riefenstahl deve-se ao fato de a diretora ter conseguido corresponder aos desejos, capacidades e restrições da platéia. Sua propaganda é bem-sucedida porque se adequa a seu público-alvo, oferecendo-lhe mensagens simples por meio de uma obra fascinante. Nas palavras de Sontag (1986, p. 75), "a atração da arte nazista talvez se desse porque ela era simples, figurativa, emocional, não-intelectual; um alívio às exigentes complexidades da arte modernista". Já Vertov parece superestimar a capacidade ou

vontade do público de abandonar o "cinema burguês" para apreciar a arte revolucionária, de difícil apreensão e, por isso, pouco eficiente como propaganda.

6 CONCLUSÃO

Este estudo comparativo dos filmes *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, e *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, atinge seu objetivo de, por meio de uma cuidadosa análise, revelar o que estas obras apresentam de semelhante e de diferente em termos de propaganda ideológica.

É importante ressaltar que, como delimita a introdução deste trabalho, seu objetivo não é comparar as ideologias nazista e socialista em si, mas a maneira como suas idéias determinam diferentes formas de propaganda ideológica, manifestas nos filmes em termos de tema, técnica e abordagem do espectador.

De fato, a análise dos filmes mostra que a ideologia nazista do filme de Riefenstahl se revela por um estilo impositivo de propaganda, que submete o espectador de maneira quase inevitável e irresistível, exibindo-lhe uma "realidade" fantasiosa que estimula os sentimentos e provoca a adesão pela sedução quase hipnótica do poder de suas imagens. Trata-se da exacerbação do estilo tradicional de propaganda, que tenta enganar o público sem que este tome conhecimento.

O filme de Vertov, por outro lado, assume uma postura diante do espectador bem diferente. Possui aspectos de propaganda tradicional, que descontextualiza e manipula os fatos documentais, assumindo o diretor o papel de onipotente dono da verdade e educador das massas. Porém, *Um homem com uma câmera* também desenvolve um outro tipo de *approach*, de um estilo tão díspar da propaganda tradicional que torna difícil classificá-lo como tal.

Esse outro estilo do filme caracteriza-se por uma abordagem e apresentação da ideologia ao espectador que não é impositiva, mas que busca despertar o senso crítico da platéia frente àquilo que vê nos filmes. Ao invés de inculcar no espectador

uma verdade pronta, por meio de artifícios de propaganda tradicional, Vertov cria o que é denominado neste estudo como "propaganda crítica".

Essa peculiar propaganda ideológica de Vertov se difere da tradicional por tratar o espectador não como objeto passivo, mas como sujeito ativo da criação do sentido da obra. Dessa forma, a abordagem propagandística de *Um homem com uma câmera* está em conformidade com a ideologia socialista de uma forma que a propaganda tradicional jamais conseguiria. Em uma sociedade que preza a igualdade e construção coletiva da realidade, nada como convidar o espectador também à construção coletiva da verdade.

Além de atingir seu objetivo direto e suscitar o debate sobre a relação entre arte e política, o desenvolvimento do presente projeto abre diferentes possibilidades de caminhos que podem ser seguidos por outros estudos. A autora sugere, por exemplo, o tema da propaganda ideológica nos filmes de ficção, dos quais se encontra muito bons exemplos entre a arte nazista e soviética. Seria interessante observar que diferenças e semelhanças esse tipo de filme pode ter com os documentários de propaganda, como os aqui analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.
- _____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Idem. p. 4-17.
- BROWN, J.A.C. **Técnicas de persuasão: da propaganda à lavagem cerebral**. Trad. Octavio Alves Velho. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1971.
- CARVALHO, Olavo de. A arte do documentário. **Primeira Leitura**, agosto de 2004. Disponível em http://www.olavodecarvalho.org/textos/1a_leitura_2004_ago.htm. Acesso em: ago. 2004.
- A DEUSA imperfeita. Direção: Ray Müller. Produção: H. Jürgen Panitz, J. De Clercq, D. De Clercq. Alemanha, Bélgica, Grã-Bretanha: Omega Films, Channel 4, ZDF, ARTE, 1993. 2 fitas de vídeo. 182 min. (Título original: *Die Macht der Bilder Leni Riefenstahl*).
- DIAS, José Humberto. O ideograma do girassol: Dziga Vertov inventa o cinema-verdade. **O olho da história**. n. 1. nov. 1995. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01ideogr.html>. Acesso em: ago. 2004.
- DIETZ, Alfred. *The nature of contemporary propaganda*. **Unser Wille und Weg**, n. 4, 1934, p. 299-301. Disponível em <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/> Acesso em: ago. 2004.
- ESPAÑA, Rafael de. Guerra, cinema e propaganda. Tradução de Catherine Almeida. **O olho da história**, n. 3, dez. 1996. Disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3rafael.html> .Acesso em: ago. 2004.
- ESTENSSORO, Hugo. A interpretação de Leni: os rótulos aplicados àquela que já foi chamada de “a cineasta de Hitler” deixam claro que não há grandes diferenças entre os que estetizam a política e os que politizam a arte. **Bravo! On line**, agosto de 2003. Disponível em <http://www.bravonline.com.br>. Acesso em: ago. 2004.
- FURHAMMAR, Leif ; ISAKSSON, Folke. **Cinema & política**. Trad. Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GARCIA, Nelson Jahr. **Propaganda: ideologia e manipulação**. Disponível em <http://members.xoom.virgilio.it/odialetico/filosofia/livros/propideo.html>. Acesso em: nov. 2004.
- OS GRANDES discursos. **Lieber Kamerad – NS**. Disponível em <http://members.libreopinion.com/lieberkamerad/biblioteca.htm>. Acesso em: nov. 2004.
- GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Horizonte, 1981.

HIPPLER, Fritz. *Film as a weapon. Unser Wille und Weg*, n. 7, 1937, p. 21-23. Disponível em <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/> Acesso em: ago. 2004.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. VUFKU: URSS, 1929. 1 DVD. 68 min. (Título original: *Cheloveks Kinoapparatom*).

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KURTZ, Adriana Schryver. **A obra de arte na era da técnica e da estetização da política**. Disponível em <http://www.nao-til.com.br/nao73/obrade.htm>. Acesso em: ago. 2004.

MUCCHIELLI, Roger. **A psicologia da publicidade e da propaganda**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MURRAY-BROWN, Jeremy. **Dziga Vertov and western film studies**: a case of artistic disinformation. 2000. Disponível em <http://www.bu.edu/jeremymb/papers/paper-v1.htm>. Acesso em: ago. 2004.

PETRIC, Vladimir. **Construtivism in film: The man with the movie camera**, a cinematic analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

REEVES, Nicholas. **The power of film propaganda**: myth or reality? London: Cassel, 1999.

SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. In: _____. **Sob o signo de saturno**. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 59-83.

TCHAKHOTINE, Serge. **A mistificação das massas pela propaganda política**. Trad. Miguel Arraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. NSDAP: Alemanha, 1935. 1 DVD. 110 min. (Título original: *Der Triumph des Willens*).

VICTORINO, Paulo. **Futurismo**. Disponível em http://www.pitoresco.com.br/art_data/futurismo/ Acesso em: out. 2004.

VIRILIO, Paul. **Guerre et cinéma 1**: logistique de la perception. Paris: Cahiers du Cinema, 1991.

WELLS, Josef. *Political propaganda as a moral duty. Unser Wille und Weg*, n. 6, 1936, p. 238-241. Disponível em <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/> Acesso em: ago. 2004.

XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Trad. Marcelle Pithon. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANEXOS

ANEXO A – Artigo de Vertov

(VERTOV *apud* GRANJA, 1981, p. 49).

Parece que os olhos começam a abrir-se.

Junto das crianças e dos adultos, daqueles que sabem ler e junto dos analfabetos.

Milhões de trabalhadores, recuperando a vista, começam a duvidar da absoluta necessidade de sustentar a estrutura burguesa do mundo. Nesta grandiosa batalha cinematográfica pelo nosso lado, não participa qualquer realizador, ator ou decorador, recusamos a facilidade do estúdio, varremos os cenários, a caracterização, o guarda roupa.

Tal como não se deve descrever antecipadamente as batalhas da guerra que começa, também não devemos escrever os argumentos da nossa campanha cinematográfica. Partindo do material para o objeto cinematográfico e não do objeto cinematográfico para o material, os kinoki lançam-se sobre a derradeira muralha (a mais viva) do cinema artístico: o argumento literário. Quer se pense sob a forma de uma narrativa cativante ou daquilo que se denomina uma folha de montagem preliminar, o argumento, que é elemento estranho no cinema, deve desaparecer para sempre!

Não podemos prever os resultados da campanha, não sabemos se estes oito mil metros serão o nosso Outubro Cinematográfico. A arma mais eficaz - a força técnica - encontra-se nas mãos da burguesia cinematográfica europeia e americana.

Três quartos da humanidade estão drogados pelo ópio dos dramas cinematográficos.

A União Soviética é o único país em que o cinema, utensílio nas mãos do Governo, pode e deve empreender a luta contra a cegueira das massas populares, a luta pela vista. *Ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial*, eis a fórmula mais simples dos Kinoki.

Dziga Vertov, Pravda, 19 de julho de 1924.

ANEXO B – Texto introdutório de *Um homem com uma câmera*

(PETRIC, 1987, p. 214)

CRÉDITOS
Um Homem
com uma Câmera
 Uma Gravação em Celulóide
 EM 6 ROLOS
 Produzida pela VUFKU
 1929
 (Um Extrato do Diário
 de um Operador de Câmera)

(365 frames)

ATENÇÃO
 ESPECTADORES:
 ESTE FILME
 Representa em Si Mesmo
 UM EXPERIMENTO
 NA COMUNICAÇÃO CINEMATOGRAFICA
 Dos Eventos Visíveis

(629 fr.)

SEM A AJUDA DE
 LEGENDAS
 (Um Filme sem Legendas)

(765 fr.)

SEM A AJUDA DE
 UM ARGUMENTO
 (Um Filme Sem um Roteiro)

(901 fr.)

SEM A AJUDA DO
 TEATRO
 (Um Filme Sem Cenário,
 Atores etc.)

(1.061 fr.)

ESSE TRABALHO EXPERIMENTAL
 FOI FEITO COM A INTENÇÃO DE
 CRIAR UMA VERDADEIRAMENTE
 INTERNACIONAL
 E DEFINITIVA LINGUAGEM
 DO CINEMA BASEADA EM SUA
 TOTAL SEPARAÇÃO
 DA LINGUAGEM DO TEATRO
 E DA LITERATURA

(1.476 fr.)

Autor-Supervisor
do Experimento
Dziga VERTOV

(1.580 fr.)

Chefe Cineasta
M. KAUFMAN

(1.660 fr.)

Editora Assistente
E. SVILOVA

(1.776 fr.)

ANEXO C – Discursos de autoridades em *O triunfo da vontade*

(Lieber Kamerad – NS, Disponível em

<<http://members.libreopinion.com/lieberkamerad/biblioteca.htm>>)

Discurso de Abertura por Rudolf Hess. Deputado de Hitler

Estou abrindo o 6º congresso do partido, lembrando respeitosamente de nosso marechal de campo e presidente do *Reich* Von Hindenburg, que passou para a eternidade. Lembramos do marechal de campo, como primeiro soldado da grande guerra, e também lembramos de nossos camaradas mortos. Dou as boas vindas aos estimados representantes dos países estrangeiros, que honram o Partido com sua presença. O Partido com amizade sincera dá as boas-vindas em especial aos representantes das Forças Militares, agora sob liderança do nosso *Führer*. Meu *Führer*, a sua volta estão reunidas as bandeiras do nacional-socialismo: somente quando seu tecido estiver surrado, as pessoas olharão para trás e poderão compreender completamente a grandeza deste período, e perceber o que meu *Führer* significa para a Alemanha. Vocês são alemães, quando vocês agem a nação age, quando vocês julgam o povo julga. Nossa gratidão ao senhor será nosso compromisso de ficar ao seu lado, nos bons e maus momentos, não importa o que venha. Graças a sua liderança a Alemanha firmará seu objetivo de ser a pátria de todos os alemães do mundo. O senhor garantiu a nossa vitória e agora está garantindo a nossa paz. Heil Hitler! Heil Hitler! Heil Hitler!

A proclamação do Führer

Nenhuma revolução pode durar para sempre sem levar à total anarquia. Assim como o mundo não pode existir em guerra, nações não podem existir em revoluções. Não há nada maior no mundo, que tenha regido o mundo por milênios e tenha sido criado em décadas. A árvore mais alta tem maior período de crescimento. O que suportamos durante séculos, precisará de séculos para torna-se forte.

Alfred Rosenberg, Ministro dos Territórios Orientais Ocupados

É nossa crença inabalável em nós mesmos, é nossa esperança na juventude de hoje, que intempestivamente segue adiante, e que será recrutada para continuar os esforços começados nos anos conturbados de 1918, durante a Revolução de Munique, um evento que toda a Alemanha acompanhou, e cuja importância histórica está sendo personificada hoje em toda nação alemã.

Otto Dietrich, Chefe de Imprensa

A verdade é a fundação na qual o poder da imprensa se apóia e recai, e a nossa única exigência, incluindo à imprensa estrangeira, é que ela fale a verdade sobre a Alemanha.

Tovz

A construção do sistema de estradas já começou, em 51 lugares da nação, Embora este seja apenas o começo, 52 mil homens estão trabalhando na construção dessas estradas e outros 100 mil homens trabalham em bolsas de construção do centro comercial de pontes.

Reinhardt

Onde quer que se olhe a construção está andando, melhorias estão sendo feitas e novos valores estão sendo criados. E onde quer que se olhe desde os anos passados, há atividade industrial, atividade que continuará no futuro.

Walter Darre, representante do setor agrário

O contínuo bem estar de nossos homens do campo é a condição primeira para o sucesso da indústria, do nosso comércio interno e de exportação.

Julius Streicher, Editor do jornal Der Sturmer, Diretor do Comitê Central para a Defesa contra Atrocidade dos Judeus e Boicote de Propaganda

A nação que não valorizar sua pureza racial irá perecer.

Robert Ley

Um só pensamento deve nortear nosso trabalho, Fazer do trabalhador alemão um cidadão orgulhoso, desfrutando direitos iguais aos do resto da nação.

Hans Frank, Governador-Geral da Polônia ocupada

Como chefe da indústria alemã só posso dizer que o nacional-socialismo é a base do Estado. Para nós nosso supremo *Führer* é nosso juiz, e como sabemos quão sacros são os princípios da justiça para nosso *Führer*, asseguramos, compatriotas, que sua vida e existência está norteada no Estado da ordem da liberdade e da lei.

Joseph Goebbels. Ministro para o Esclarecimento Nacional e Propaganda

Que jamais a chama brilhante do entusiasmo se apague. Esta chama dá luz e calor à criatividade política de propaganda. Esta arte se levanta das profundezas da nação na busca de suas raízes, e para encontrar seu poder retorna de novo às profundezas. O poder baseado nas armas pode ser bom, mas é melhor e mais gratificante ganhar o coração da nação e mantê-lo.

Hierl, Chefe do Serviço do Trabalho

O povo alemão hoje está consciente e pronto. Para a introdução do trabalho incansável, esperamos a ordem do *Führer*.

Encerramento por Rudolf Hess

Hitler é o partido, assim com o partido é Hitler. A Alemanha é Hitler, e Hitler é a Alemanha. Heil Hitler! Heil Hitler! Heil Hitler!

Discurso de Hitler para jovens da Hitlerjugend (Juventude Hitlerista)

Meus jovens alemães, após um ano tenho a oportunidade de dar-lhes boas-vindas. Aqueles que estão aqui no estádio são um pequeno segmento das massas que estão lá fora por toda a Alemanha. Desejamos que vocês rapazes alemães e garotas absorvam tudo que nós esperamos da Alemanha para um novo tempo. Queremos ser uma nação unida, e vocês meus jovens formarão esta nação. No futuro não desejamos ver classes, e vocês precisam impedir que isso apareça entre vocês. É apenas um segmento das massas, e vocês precisam se educar para tal. Queremos que estas pessoas sejam obedientes, e vocês devem praticar a obediência; desejamos que as pessoas almejem a paz, mas também sejam corajosas, e vocês alcançarão a paz; vocês precisam almejar a paz e serem

corajosos ao mesmo tempo. Não queremos que esta nação seja fraca, ela deve ser forte, e vocês precisam se endurecer enquanto são jovens. Vocês precisam aprender a aceitar privações sem nunca esmorecer. Não importa o que criemos e façamos, nós passaremos, mas em vocês a Alemanha viverá. E quando nada restar de nós, vocês levantarão o pavilhão que há algum tempo nós levantamos do nada. Eu sei que não será de outro modo, porque vocês são carne de nossa carne, sangue de nosso sangue, e suas mentes jovens estão repleta do mesmo ideal que nos orienta. Vocês estão unidos a nós, e quando as grandes colunas do nosso movimento marcharem pela Alemanha vitoriosa, sei que vocês se juntarão às colunas. E nós sabemos que a Alemanha está adiante, dentro e atrás de nós.

Discurso de Hitler para SA e SS

Homens da SA e da SS, há poucos meses uma sombra negra espalhou-se pelo movimento. Nem a SA ou outra instituição do partido tem ligação com essa sombra. São perdedores aqueles que acreditam que uma divisão ocorreu no movimento, em nosso movimento unido; ele permanece firme como esta formação hoje, como nós na Alemanha permanecemos intactos. E se alguém se colocar contra a minha SA, seu desejo não romperá a SA, apenas destruirá a si mesmo. Só um lunático ou mentiroso deliberado pode pensar que eu ou qualquer pessoa tentará dissolver o que nós mesmos construímos ao longo destes anos. Não camaradas estamos firmes pela nossa Alemanha e assim permaneceremos. Agora lhes dou as novas bandeiras, convencido de que estou entregando-as às mãos mais leais da Alemanha. No passado vocês provaram sua lealdade a mim, milhares de vezes, e assim é no presente, e não será diferente no futuro. Assim eu os saúdo, como meus fieis homens da SA e da SS.