

O discurso do Führer chega ao documentário “Tag der Freiheit” de Leni Riefenstahl.

Miguel Freire¹

Resumo

No documentário “*Tag der Freiheit*” (*O Dia da Liberdade*) - curta metragem filmado por Leni Riefenstahl em 1935 - procuramos localizar vestígios indicadores da transposição de princípios ideológicos e mesmo de doutrinação política, advindos do discurso proferido por Adolf Hitler em Luitpold Grove, em 1934, no qual se dirige à juventude alemã. O discurso referido é parte integrante do filme “*Triumph des Willens*” (*O Triunfo da Vontade*) também dirigido pela cineasta alemã.

Tomamos como hipótese haver ocorrido tal transferência. Crentes na veracidade da assertiva, usamos o corpo empírico do curta metragem, para nele, em suas narrativa e estética, investigar usos do texto da oratória do Führer. Entendendo que a fala de Hitler constitui e configura o ideário nacional socialista.

Leni Riefenstahl em “*O Dia da Liberdade*” retratou o despertar de um grupo militar em um acampamento de *Nürnberg*, o amanhecer de uma brigada alemã constituída de jovens, em tempos de apoteose do nacional socialismo. Por hipótese, a metáfora da alvorada na abertura do filme anuncia a saída da Alemanha Nazista das trevas econômicas e sociais para a radiante luz da vitória e da liberdade. Para eles, em 1935, uma verdade que nomeia o filme.

O ensaio revisita conceitos de ideologia, oralidade, política e temporalidade, entre outros e recorre a entendimentos e significações de categorias do dialogismo tais como: intertextualidade, paratextualidade e metatextualidade. Promove breve descrição do cenário histórico (sócio-político-econômico) no qual a narrativa se desenvolveu, enfocando aspectos da expressão discursiva e da linguagem fílmica.

¹ Miguel Freire é fotógrafo e cineasta. Mestre em Comunicação pela UFF com a dissertação: “Uma Luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro” e doutorando em Comunicação pelo PPGCOM da UFF com o projeto pesquisa: “Imagética Germânica na construção do olhar fotográfico nos tempos do Estado Novo”.

A análise conceitual e estética das seqüências que formam o curta metragem é o esteio da metodologia que aplicamos ao estudo.

Além das observações e considerações sobre o binômio cinema / literatura, no que implica transposições e adaptações, procuramos refletir sobre o laço história e narrativa, tratamento imagético da fotografia filmica e também sobre alguns dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica.

1. Oralidade tomada como literatura

O breve texto que contém o discurso do Führer não é uma peça da literatura stricto sensu, não é um conto, uma crônica ou um artigo. A fala é de Hitler, traduz seu pensamento, porém, não se encaixa nos moldes de uma peça literária tradicional. A autoria do texto sofre derivações de reconhecimento, podemos entender um compartilhamento autoral com a diretora Leni Riefenstahl, pois a cineasta ao editá-lo, interfere diretamente na formatação do discurso, dando-lhe visão subjetiva na última forma.

Para Riefenstahl, a edição do discurso de Hitler é subordinada, em primeira instância, às regras da montagem cinematográfica. É mais uma questão de técnica do que de política. Vasco Câmera ([site pt/noticia](#)), em artigo publicado em 22/8/2002, transcreve sumárias considerações de Leni relativas às edições dos discursos de Adolf Hitler e de outros políticos em seus documentários: “É preciso um bom início e final”, intercalados “por duas ou três frases e a expressão de entusiasmo da massa”.

2. O documentário “Tag der Freiheit”.

Olhar “Tag der Freiheit” como uma adaptação literária do discurso proferido por Adolph Hitler, para jovens alemães, em “Triumph des Willens” é um artifício que estamos usando para, metodologicamente, analisar a narrativa e a imagética do curta-metragem de Leni Riefenstahl. Não estamos com isso escapando ou nos afastando da proximidade da história com o fato ocorrido, estamos apenas concordando com White (1994) quando entende que “Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma”. Para ele a conceituação de história como

representação do verdadeiro deve admitir que o conhecimento do “real” se dá pela comparação ou equiparação com o “imaginário”. Sabemos que a encomenda feita a Leni para documentar cinematograficamente o 7º encontro² do Partido Nacional Socialista Alemão tinha como premissa incluir as forças armadas, com mais destaque do que ela havia dado ao exército em “Triumph des Willens”. Se no entendimento da cineasta o argumento de “Triumph des Willens” pode ser reduzido a duas palavras, “Paz e Trabalho”, como já dissemos anteriormente, é possível também imaginar que algumas poucas palavras dirigidas à juventude alemã possam resumir o argumento de “Tag der Freiheit”.

De modo próprio, obedecendo a critérios meramente subjetivos, sintetizamos a fala do Führer em “Triumph des Willens”, na idéia do nascimento de um novo homem e uma nova nação – a Alemanha, sob a égide da tríade: renascimento, confiança e ascensão. Este seria, ao nosso olhar, o argumento de “Tag der Freiheit”. No caso específico, o que estamos chamando de argumento é denominado por Comparato (1995) com *Story line*, uma frase que contém a síntese do conflito, o fio, os fundamentos da trama.

O argumento sintético tem a função de proteger o filme de divagações e excessos textuais. Desde Pudovkin, em concordância com Béla Bálazs³, nos primórdios da linguagem cinematográfica até os mais recentes teóricos do cinema, como Robert Stam⁴ (2003) em diálogo com Christian Metz, persiste o alerta para o perigo da imprecisão e afrouxamento da narrativa fílmica quando na adaptação cinematográfica de uma obra literária é feita uma transposição passo a passo.

O significado das palavras recriar, renascer, ascender, enfatizado no discurso Führer foi metaforizado por Leni no nascer do sol, na alvorada de um novo dia. A luz do amanhecer domina, de forma ostensiva, a primeira metade de “Tag der Freiheit”. São 58 planos que vão desde a abertura (pós-letreiro) do curta-metragem até o momento em que as tropas chegam ao estádio para demonstração de força, disciplina e eficácia na arte da

² O 7º Congresso do Partido Nacional Socialista Alemão, (Reichsparteitag do NSDAP) aconteceu em Nuremberg, entre os dias 10 e 16 de setembro de 1935.

³ Pudovkin em “Argumento e Montagem no Cinema” encontra comentários de Béla Bálazs em “Der Sichtbare Mensch com os quais concorda plenamente: “...o fracasso da maioria dos filmes adaptados de trabalhos literários deve-se, principalmente, ao fato de os argumentistas se esforçarem por comprimir uma superabundância de material nos estreitos limites da película.”

⁴ Robert Stam em “Introdução à teoria do cinema” (2003 p.130) dialoga com Christian Metz a respeito das dificuldades de analogia entre a língua – com o uso das palavras e linguagem cinematográfica – com o uso de planos.

guerra moderna. O recurso de uso de luz inusual aparece desde as cartelas com letreiros. As palavras estão superpostas à imagens iluminadas em contra-luz dominante e envoltas em névoa. O subtítulo “Unsere Werhrmacht” que foi traduzido para o português como “Nossa Armada” procura uma aproximação afetiva do exército com o público espectador.

Faremos a seguir uma análise da primeira etapa do documentário, levando em consideração sugestões de Vanoye e Goliot Lété (1994), entre as quais destacamos: Escala de planos (nomação relacionada ao enquadramento dos objetos cênicos); incidência angular, movimento das personagens e outros componentes da cena; movimento da câmera; raccord - passagem de um plano a outro; cortes, fusões, fades (escurecimento/clareamento) e outros efeitos; trilha sonora, ruídos, músicas e transição sonora e relação entre imagem e som.

2.1 Primeira etapa: a Alvorada.

1. Uma bandeira tremulando ao vento destaca a suástica escura que repousa sobre clara e translúcida lâmina de pano. Vemos a luz que vem do oposto vazar o tecido. Plano que abre a seqüência do despertar dos soldados no acampamento militar em Nürnberg.

2. O seguinte mostra a sombra da bandeira projetada no chão. O espectro em gris entra na composição para ressaltar a direção da luz que banha o quadro. O contra luz rasteiro arranca brilho da camada de superfície da terra que emoldura a sombra da bandeira.

Fusão

3. A sombra de um sentinela, em Plano de Conjunto⁵, projetada na diagonal sobre o branco de uma parede.

4. O quarto plano enquadra um sentinela da cintura para cima, em silhueta contra o sol que nasce no horizonte, é uma variação do anterior com o mesmo intuito de marcar o amanhecer.

Os quatro planos são comentados na trilha sonora por toque de alvorada, vindo de solitária corneta que repete o mesmo acorde por três vezes seguidas.

5. Um par de botas militares, em detalhe, recebem a luz do amanhecer.

6. Um cachorrinho sobre a mesa recorre à afetividade do espectador.

⁵ Plano Conjunto refere ao enquadramento em que o objeto (elemento humano) aparece de corpo inteiro e o cenário que o envolve transmite a idéia de um todo, um conjunto. Definição usada por diversos autores para enquadramento no cinema.

7. Um sentinela passa em frente à câmera saindo pela direita de quadro, vemos no centro, dominante, uma bandeira desfraldada com a Cruz de Ferro.

8. O soldado volta pela direita de quadro em sua monótona ronda de sentinela de acampamento, passando novamente em frente à câmera. A tomada⁶ de cena foi cortada em dois planos que estão justapostos, um recurso da edição para abreviar a volta do sentinela para o interior do quadro.

Continua o uso do contra-luz revelando o nascer do dia e o comentário musical do toque da alvorada.

9. Repetição do plano do cachorrinho sobre a mesa em frente a um tenda.

10. Em Plano Conjunto um soldado veste sua japonsa, ao fundo uma rua de tendas do acampamento militar, do horizonte vem a luz do sol nascente e de longe o som da corneta entoando a chamada do alvorecer.

11. Em contre-plongée, enquadrado em detalhe um soldado enche um latão com água, a câmera corrige em panorâmica vertical descendente da bica d'água para o latão. A água brilha no contra-luz.

12. Novo contre-plongée, soldado escova a cabeça do cavalo, ao fundo o brilho das tendas claras iluminadas pelo sol nascente.

13. Em silhueta, homens escovam os dentes em uma pia coletiva.

14. Som de flauta em música ritmada embala os gestos rápidos da lavagem dos rostos nas bicas d'água.

15,16,17 Três novos planos variam o enquadramento, sempre mostrando rostos, dorsos e braços sendo lavados.

18. Close de um soldado escovando os dentes.

19. Big-close de outro, também escovando os dentes.

20. Mais um close de soldado, agora fazendo a barba.

São todos planos rápidos, cadenciados pelo ritmo da música e iluminados invariavelmente pela dominância do contra-luz. Formam um retrato alegre e feliz do amanhecer em um acampamento militar. Fica inexorável a ligação da luz usada nas cenas com os conceitos de amanhecer, nascer, renascer, preparar-se para um novo dia, para o

⁶ Denomina-se tomada a seqüência de imagens contínuas, ainda sem corte, que resulta de cada vez que um plano é filmado, ou seja: um plano pode ser filmado várias vezes ou dele podem ser feitas várias tomadas de cena, até que o diretor e sua equipe julguem que ficou a contento.

novo, para o futuro. O sentido de renascimento que destacamos do discurso do Führer para juventude está sendo contemplado pela metáfora do acordar. Leni translada o conceito de renascer para o ato de acordar, filma um despertar harmonioso dos soldados com equilíbrio e beleza na composição do quadro foto-cinematográfico, usa na iluminação o contra-luz tendo com fonte o sol nascente que chega ao cenário em ângulo inferior a 45°, projetando longas sobras dos objetos e pessoas em direção à câmera e transformando as figuras em silhuetas. A música reforça o clima de paz e alegria em sintonia com sorrisos estampados nos rostos da guarda.

21. Com o adensamento da música pela entrada de outros instrumento para acompanhar o solo de flauta que vinha sendo executado, Riefenstahl junta mais um close mostrando um soldado que enche a boca de água, visto em plongée.

22. E outro close com um soldado fazendo bochecho em contre-plongée.

23. Em plano conjunto mostra um soldado escovando as botas, ao fundo, uma rua do acampamento iluminada por contra-luz dominante.

24. Em Plano Geral vemos dois soldados tirando o pó de um sobretudo, ao fundo descortina-se o acampamento militar.

25. Com breve movimento de câmera da esquerda para direita acompanhamos um soldado acendendo o cigarro de outro em gesto afável, amigável. Estão enquadrados em Plano Próximo e, como sempre nessa seqüência, iluminados em contra-luz.

Os planos são curtos, a montagem é rápida, dinâmica e acompanha o ritmo de uma marchinha militar.

26. Soldado tomando algo (café ou chá) em uma caneca, frontal à câmera em Plano Próximo.

27. Soldado enquadrado em Plano Próximo, visto de perfil, bebendo na caneca.

28. Plano Próximo mostra soldado envolto no vapor, servindo sopa aos companheiros.

29. Plano Detalhe da concha de sopa, ao fundo, por trás do vapor, vemos outros soldados recebendo a refeição.

30. Variação de enquadramento para mostrar a mesma ação sob outro ângulo, o enquadramento um pouco mais aberto mostra, em primeiro plano, panelas, conchas e os

soldados que servem a sopa, ao fundo soldados que recebendo a refeição matinal. Todos são vistos envoltos em vapor esbranquiçado.

31. Com enquadramento mais aberto e em contre-plongée a ação se repete, com fortes silhuetas e desfoque no meio da névoa de vapor.

32. Em Plano Próximo a ação se repete.

33. Um soldado sorri, é visto de perfil em Plano Próximo.

A seqüência da alimentação fica marcada pelo uso da névoa que envolve os figurantes, efeito que traz para composição do quadro um encanto plástico a mais.

34. Plano Geral mostra uma rua do acampamento com soldados andando entre as tendas. Sentimos a euforia da tropa ao acordar e levantar.

35. Um sentinela passa e é acompanhado pela câmera, de plano conjunto a Plano Próximo. Continuam figurando: a luz de amanhecer e a marchinha militar.

36. Toque marcial em trompete (corneta) anuncia a formação da cavalaria. Os cavalos postados em linha diagonal no quadro fotocinematográfico provocam sua divisão em dois triângulos, um claro e outro escuro. O contraste é muito acentuado em consequência do uso de contra-luz fortíssimo.

A composição bipartida do quadro fílmico, onde aparecem em confronto:

- o claro e o escuro;

- as oposições: objeto real e sua sombra;

- a justaposição, na montagem, de planos que são o positivo e seu negativo, tanto na composição interna quanto na iluminação;

- plano que aparenta ser o reflexo espelhado do outro que o antecede;

- edição que justapõe plano e conta-plano, Plano geral a Plano Detalhe,

definem a procura de um tratamento binário na construção da narrativa, que podemos associar a estrutura redacional do discurso de Hitler para a juventude em “Triumph des Willens”. O discurso do Führer é construído com o uso recorrente do imperativo na construção da frase. Repete constantemente uma estrutura de causa e efeito:

- Nos acreditamos..., vocês devem...;

- Nos queremos..., vocês têm que...;

- Nos esperamos..., vocês farão...;

- Nos criamos..., vocês continuarão...; etc.

O discurso traz sublinhada a ordem para construção do futuro externando a fé e a confiança na geração que chega.

Leni prepara a saída da tropa do acampamento para os festejos de comemoração da libertação da Alemanha do Tratado de Versalhes.

37. Plano Detalhe das patas inquietas dos cavalos. A luz vasa por entre as canelas dos animais em formação.

38. Plano Geral mostra dois cavaleiros afastando-se da câmera, andando em direção à luz do sol que vem do fundo da tela. O quadro é emoldurado pelo lado direito pela cavalaria que postada na frente do sol funciona como um imenso “bandeau”⁷.

39. O plano seguinte é a inversão espelhada do anterior, moldura da cavalaria pelo lado esquerdo, com cavaleiros vindo da luz e aproximando-se da câmera.

40. Soldados perfilados em diagonal ascendente do canto esquerdo abaixo do quadro em direção ao canto direito acima, uniformes claros como das SAs.

41. Junta-se a plano de soldados perfilados em diagonal descendente do canto acima à direita de quadro para o canto abaixo à esquerda, uniformes escuros como das SSs.

O contra-luz que ilumina os dois planos não permuta que os rostos e olhares sejam vistos, a individualidade é suprimida em prol da unidade. A linha diagonal imaginária que divide os quadros podem também significar a condução a luz: subindo aos céus pela armada clara e descendo divinizada para terra pelos guarda em negro. Somente o trepidar dos taróis ocupa a trilha sonora.

42. Soldado monta seu cavalo frontal a câmera. Plano detalhe em contre-plongée destaca a cabeça do cavalo apagando o rosto do cavaleiro.

43. Plano geral, um dobrado militar anuncia a entrada da banda marcial vindo em direção à câmera. O grupo musical surge da luz seguido por cavaleiros e porta-estandartes.

44. Em enquadramento aberto - Plano Geral, os porta-bandeiras vêm em direção à câmera. A silhueta faz com que não seja possível divisar o homem do estandarte, um soldado do outro. É uma transmutação da forma, criando um todo de aparência isotrópica, uma agigantada centopéia em balançante movimento.

⁷ Bandeau (francês) – Pára-sol, anteparo de madeira ou pano que serve para cortar a entrada de luz no campo da cena durante a filmagem.

45. Em Plano Detalhe vemos o grupo, transfigurado em fotogravura sem cinzas, somente o preto e branco, como desenho em quadrinhos, passando pela câmera. Fachos de luz explodem na lente como vindas de estroboscópio.

46. Outro plano fechado utiliza o mesmo efeito em pequena, quase imperceptível variação de ângulo.

47 Em plano aberto a repetição do efeito usado nos dois planos anteriores.

48 A cavalaria passa silhueta em Plano Geral.

49 Com o mesmo efeito de luz a cavalaria é acompanhada em panorâmica pela a câmera, de Plano Geral a Plano Próximo destacando um cavaleiro.

50. Detalhe mostra as pernas silhueta dos cavalos em marcha. O dobrado em B.G⁸, vai sumindo.

51. Somente o tropel domina a trilha sonora. Em Plano Geral e plongée, a cavalaria enche o quadro fílmico atravessando a tela da direita para esquerda.

52. Coro de vozes transporta o espectador para novo cenário. Reflexo de uma ponte sobre a água. A câmera sobe em panorâmica vertical para encontrar a cavalaria atravessando a tela da direita para esquerda. Vemos as silhueta de cavalos e cavaleiros em contre-plongée.

53. Novo plano com iluminação e enquadramento semelhantes, porém, o enquadramento é espelhado, A cavalaria é vista de baixo para cima, eles passam em sentido ascendente na diagonal do quadro, da direita para a esquerda.

54. Nova inversão de sentido, os cavaleiros são vistos andando da esquerda para direita de quadro, mesma luz, repetindo o contre-plongée, porém, com o enquadramento mais fechado. As vozes continuam em coro.

55. Inversão da angulação, em plongée são vistos dois cavaleiros atravessarem um leito de água.

56. Com pequena variação de ângulo, ainda de cima para baixo, um soldado montado puxa outro animal na travessia do leito de água.

57. Com lente um pouco mais aberta, mesma angulação e iluminação, cavaleiros em silhueta e brilho na água provocado por luz posterior rasteira, vemos passar o quarto cavaleiro.

⁸ B.G. Background – música de fundo, sem realce do primeiro plano.

58. De volta a ponte, Leni enquadra a infantaria a atravessá-la, em Plano Americano – cortados na altura do joelho, da esquerda para direita, contre-plongée.

59. De volta para o leito de água, em plongée, mesma iluminação e enquadramento semelhante aos anteriores, passa o último cavaleiro, a câmera o acompanha em panorâmica até sua saída da água. Fim do coro de vozes.

60. Em close e visto de perfil o corneteiro toca, solitário. A câmera gira ao seu redor até enquadrar frontalmente a boca da corneta. Fusão.

61. Dentro do círculo externo desenhado pela boca da corneta surge a águia do nazismo, uma escultura metálica de grandes proporções. Ouvimos o primeiro acorde em solo da corneta, em seguida, quando avistamos a águia, entra uma orquestra para execução de tema musical grandiloqüente.

Cabe lembrar que o plano que anuncia o discurso de Hitler em “Triumph des Willens” também é de uma corneta em detalhe.

A primeira etapa tem a duração de 6 minutos. São 60 planos editados em uma mesma temporalidade, em um espaço de tempo contínuo que vai do acordar e levantar dos soldados até a chegada do contingente ao estádio, para demonstração de poderio militar e a prática de exercício de guerra. A luz não revela mudança de tempo, toda a ação ocorre no exterior, a céu aberto e ao amanhecer. O discurso do Führer é dito em um só tempo, embora refira-se ao passado, ao presente e ao futuro. Do passado diz explicitamente que é nada, é ausência, metaforizado pode ser o escuro, o breu das trevas. Fala do presente como um tempo de renascer, de fazer, de criar, de confiar, de obedecer, de unificar. Sonha com um futuro, um novo tempo de ascensão, de fortaleza, de vitória, de glória e de supremacia da nação alemã. Riefenstahl não usou recursos de narração ou diálogos, não inseriu frases ou palavras na trilha sonora, apenas transmutou o sentido ideológico do discurso para a plasticidade das imagens e comentários musicais. Metaforizou o passado nas trevas da noite anterior, momento que não aparece no tempo de tela, o presente na alvorada de um novo dia, com amanhecer repleto de harmonia, paz, alegria, confiança, beleza, saúde e juventude. Outros atributos positivos estão retratados, unilateralmente, nas ações de cordialidade e gentilezas que ocorrem no despertar e no seguir em marcha da armada alemã. Leni deixa para a imaginação do espectador a construção do futuro.

2.2 Segunda etapa: A guerra simulada.

A segunda etapa do documentário, com duração de 11 minutos⁹, registra a apresentação da força armada alemã para Adolf Hitler e seu staff composto por Rodolf Hess, Hermann Göring, Werner von Blomberg e Werner von Fritsch bem como, para uma multidão de espectadores. Não faremos nesse seguimento uma análise mais detalhada, plano a plano, nos moldes que fizemos na etapa anterior, até mesmo para não tornar exaustivo e maçante o estudo. No primeiro andamento do documentário seguimos, o mais obediente possível, recomendações e metodologia sugerida por Vanoye e Goliot-Lété (1994). Na segunda etapa nosso enfoque recairá nas considerações sobre a estrutura narrativa empregada, aspectos gerais da edição e do tratamento imagético.

Nessa etapa Leni Riefenstahl afasta-se do metafórico, aplica um tratamento mais descritivo das ações, aproxima-se mais do documento do que do documentário, usa uma estrutura narrativa mais próxima do tradicional. Recorre à clássica estrutura PPV¹⁰ para tornar mais inteligível ainda a teatralização da guerra. O rigor da edição é supremo, as emendas em perfeito *raccord*¹¹ de movimento, os tempos de plano buscam a exatidão rítmica necessária, a linearidade facilita o entendimento didático das ações registradas. As armas vão sendo apresentadas em crescendo, de simples rifles manuais ou fuzis semi-

⁹ A versão que estamos analisando tem a duração de 17 minutos. Segundo o *site* Wikipédia, enciclopédia livre, o original de “Tag der Freiheit”, com 30 minutos de duração, foi considerado perdido ao final da segunda guerra mundial, mas uma cópia incompleta foi descoberta nos anos 1970.

¹⁰ A estrutura PPV é comumente distribuída em dois planos (A e B - sendo) e comporta seis elementos, a saber: *Ponto, Olhar, Transição, A Partir do Ponto, Objeto e Personagem*.

O plano A comporta os dois primeiros elementos:

O *Elemento 1 (Ponto)* é a marcação de um ponto no espaço do plano;

O *Elemento 2 (Olhar)* é a marcação de um objeto (normalmente fora do espaço do plano) feita pela direção do olhar a partir do *Ponto*; Na justaposição do plano A com o plano B (sendo B o sucessor de A) fica situado o terceiro elemento;

O *Elemento 3 (Transição)* incumbe-se da continuidade espacial e da temporal ou simultaneidade; Os elementos 4 e 5 estão inseridos no plano B;

O *Elemento 4 (A Partir do Ponto)* marca a posição da câmera, colocada no lugar do *Elemento 1* (pode ser também próxima desse lugar);

O *Elemento 5 (Objeto)* é a revelação do objeto indicado pelo segundo elemento; Da leitura do conjunto formado pelos planos A e B é extraído o sexto elemento;

O *Elemento 6 (Personagem)* é uma construção narrativa. Forma-se na mente do espectador com síntese ou entendimento da relação entre os cinco elementos que o antecedem. Nesse entendimento o sexto elemento encerra a coerência contida na estrutura, justifica a unidade e o significado dos outros elementos.

Confira mais informações em ensaio de Edward Branigan in Ramos (2005).

¹¹ *Raccord* de movimento – resultado da justaposição entre dois planos que traz para o espectador a sensação que a ação descrita ocorre em tempo justo, exato, contínuo, sem sobressalto ou lacunas temporais.

automáticos até sofisticada bateria antiaérea e esquadra de guerra voadora. Vamos tendo conhecimento das máquinas de guerra e de seus modos operacionais. A câmera procura ângulos inusitados para desvendar técnicas sofisticadas do combate militar, mergulha na terra para mostrar o avanço de tanques e carros de assalto e pendura-se nos aviões para descortinar, com visão privilegiada, o cenário da guerra imaginada. A apresentação começa com um ataque simulado da infantaria, passa pelas cavalarias tradicional e motorizada, mostra equipamento pesado de fogo, canhões de grosso calibre, tanques de guerra e finaliza com a exuberância da força aérea.

A edição entremeia seqüências de ação com planos do Führer e seu staff. O grupo é visto, invariavelmente, em contre-plogée. Os planos que sucedem aos de Hitler e assessores são cuidadosamente angulados em plongée. A câmera é posicionada do ponto de vista do grupo dirigente do Reich. Estamos usando o entendimento de ponto de vista segundo conceituação de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em “Ensaio sobre a Análise Fílmica” (1994). Para os autores o termo *ponto de vista* pode ser entendido de três maneiras no cinema:

Primeiro - Quando tratamos do sentido estritamente visual aparecem questionamentos tais como: “*De onde se vê aquilo que se vê? De onde é tomada a imagem? Onde está situada a câmera?*”

Segundi - Quando estamos trabalhando o sentido narrativo apresentam-se questões do tipo: “*Quem conta a história? Do ponto de vista de quem a história é contada? Esse ponto de vista é detectável ou não?*”

Terceiro - Quando se trata do sentido ideológico sobrevém às perguntas: “*Qual é o ponto de vista (a opinião, o “olhar”) do filme (do autor) sobre as personagens, a história contada? Como se manifesta?*”

Na seqüência em pauta a resposta em relação aos questionamentos do primeiro tópico pode ser feita de maneira simples e direta: A imagem que sucede o plano de Hitler e seu staff mostra a ação que é vista pelo grupo, portanto, a câmera está situada no lugar onde se encontrava o grupo. Quanto aos segundo e terceiro tópicos as respostas ganham complexidade, uma vez que o documentário foi produzido sobre encomenda, tem caráter propagandista e, assim como a seqüência da qual estamos falando retrata o olhar supervisor de Hitler, o documentário também incorpora olhar vistoriador do IIIº Reich, ao qual está

submetido. Cabe questionar: o sentido ideológico assumido pelo filme e perguntar se mesmo condicionada pelo produtor a mensagem ideológica pode ser dissociada do autor/diretor? White (1994) argumenta que as cenas históricas podem ser narradas de diferentes formas, podem propiciar interpretações múltiplas, até mesmo diferenciadas dos eventos e, por vezes, dotá-los de sentido divergente.

3. Representações metafóricas

Como nos lembra Pudovkyn em “Argumento, montagem e Roteiro: “O romancista exprime sua narrativa com as palavras, o dramaturgo usa os diálogos o cineasta as imagens”. Em várias imagens editadas por Riefenstahl a composição do quadro filmico sublinha o eréttil dos canhões. São múltiplas as composições em que a tela recebe pontiagudos canos apontados para o alto, em explicita ilustração do significado da palavra ascensão. A montagem também nos indica um rumo ascendente, das ações em terra, aquelas que acontecem ao nível do olho, somos, pouco a pouco, levados a olhar para cima. Tudo vai se dirigindo para o alto. A câmera gira em panorâmica vertical ascendente seguindo o movimento da mira do fogo antiaéreo, Rodolf Hess aponta para o céu. Então, com a câmera em contre-plongée, vemos uma esquadrilha composta por mais de 20 aviões de bombardeio. Fusões de nuvens com outros aviões, novamente canhões atirando, até que pequenos aviões de caça formam uma suástica voadora. O documentário termina com imagem da esquadrilha formando a cruz gamada nos céus da Alemanha. Fusão com uma bandeira nazista tremulante. A bandeira estampa no centro a suástica e acima, no primeiro diedro (quadrante) a Cruz de Ferro. As imagens finais são sublinhadas pela sonoridade de “Deutschland über Alles” (hino nacional da Alemanha).

4. Observações complementares

Além das observações e considerações sobre o binômio cinema / literatura, no que implica transposições e adaptações, procuramos refletir sobre o laço história e narrativa, tratamento imagético da fotografia filmica e também sobre alguns dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica.

Sobre narrativa e historia ainda há tempo para acrescentar ponderações de White (1994) que ajudam a pensar sobre o enredo e a realização de “Tag der Freiheit”. O ensaísta

considera as narrativas históricas como peças ficcionais, cujo conteúdo é tão inventado quanto descoberto. E ainda, que a maneira como um acontecimento histórico é configurado depende de como o historiador harmoniza a intriga, o enredo com os fatos históricos aos quais deseja imprimir um sentido próprio. Para Ricoeur (1994) o acontecimento torna-se acontecimento histórico quando integra uma narrativa, fora da intriga o acontecimento não pode ser compreendido, portanto é descartado, não figura com fato histórico. Somente tomamos conhecimento da história quando ela nos é narrada, condição que estabelece um vínculo indissolúvel entre história e narrativa e gera uma intermediação subjetiva, que obrigatoriamente presentifica o sujeito.

Localizamos um tratamento imagético bi-partido em “Tag der Freiheit”. Na primeira etapa os planos são iluminados em contra-luz dominante que inocula a imagem de modo indelével. Mais do que deixar vê, a luz posterior, a luz vinda em direção contrária à lente, resulta em encobrimento de parte das pessoas ou objetos cênicos. O contra-luz deságua no apagamento parcial das feições e expressões, na exacerbação dos contrastes, gerando assim, uma tensão no quadro fílmico. Tal resultado lumínico transita entre duas denominações dadas por Aumont (2004) à qualidade da iluminação fotocinematográfica, a saber: “luz simbólica” e “luz dramática”. O ensaísta atribui à luz cênica cinematográfica qualidades que possibilitam chamá-la de: “simbólica”, “dramática” e “atmosférica”. A seu critério chama de “luz simbólica” aquela que insinua uma ligação entre a figura ou objeto cênico e o divino, o sobrenatural, o sobre-humano, a graça, o imaterial e a transcendência. Define a “luz dramática” como aquela que tem função ligada à estruturação do espaço cênico, com capacidade para indicar profundidade na cenografia, salientar e mesmo definir o lugar das personagens na composição. Chama atenção para uma distância que a “luz dramática” guarda em relação à “luz simbólica”, ao artificialismo, ressaltando seu compromisso com o que nomina “verossimilização”. Da mesma forma ele a distingue da “luz atmosférica” que é notada ou melhor não vista: luz sem presença na cena por força da difusão equilibrada de seus raios.

Na segunda etapa do curta a iluminação tende para o que Aumont (2004) nomeia “luz atmosférica”, aquela que se espalha no quadro permitindo um clareamento banal que simplesmente faz ver, caminha o mais possível para neutralidade, para a não interferência,

enquanto a “luz dramática” fica circunscrita ao sublinhar do existente, ao realçar o haver e o estar.

Sobre os aspectos de temporalidade com os quais Leni Riefenstahl se depara na hipotética transposição do discurso de Adolph Hitler para a narrativa de “Tag der Freiheit”, vale lembrar que a fala de Hitler acontece em um só tempo, no qual se reporta ao passado, ao presente e ao futuro. O filme acontece em um espaço de tempo (tempo de tela) contínuo, que vai do amanhecer ao dia claro, sem ruptura temporal.

As implicações que advêm da temática documentação de fato histórico, ou de fato acontecido em um tempo passado, nos remetem a considerações sobre temporalidade ligadas a ação, sua documentação e leitura. Estamos entendendo o momento da ação como o instante em que o fato ocorre, sua documentação como a configuração subjetiva dos acontecimentos articulados de forma narrativa e leitura como o tempo das reconfigurações. Levando o foco para o terceiro momento, para o instante em que ocorre a leitura e, encarnado a personagem do leitor (espectador e crítico), devemos considerar, como nos alerta Ricoeur (1994), que:

Primeiro - não existe testemunha onipresente na temporalidade em que os fatos ocorrem;

Segundo - a sistematização dos acontecimentos em narrativa implica na seleção por eleição e exclusão de aspectos ligados a esses mesmos acontecimentos e,

Terceiro - que a reconfiguração no presente (leitura e crítica) é feita por sujeito que detém o conhecimento do futuro daqueles que vivenciaram os acontecimentos no passado, ainda ignorantes desse futuro. Portanto, por mais afastamento, neutralidade e isenção que tenhamos procurado ao longo da análise, não podemos omitir que a leitura é preñe de condicionamentos e informações que advêm de mais de meio século.

O discurso do Führer em “Triumph des Willens”¹²

“Meus jovens alemães!

Após um ano tenho a oportunidade de dar-lhe as boas vindas. Aqueles que estão aqui no estádio são um pequeno seguimento da massa que está 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 classe e vocês precisam impedir que isso apareça entre vocês. É apenas um seguimento 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 corajosos, 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, nos passaremos, mas em vocês, a Alemanha viverá. E quando nada restar de nós, vocês levarão o pavilhão, que há algum tempo nós levantamos do nada. E sabem que não pode ser de qualquer outro modo, como estamos juntos de nós mesmos. Porque vocês são carne de nossa carne, sangue do nosso sangue! E suas mentes jovens estão repletas do mesmo ideal que nos orienta. Vocês estão unidos a nós, e quanto as grandes colunas do movimento marcharem pela Alemanha vitoriosa, sei que vocês se juntarão às colunas. E nós sabemos que a Alemanha está diante, dentro e atrás de nós. A Alemanha marcha dentro de nós, a Alemanha segue atrás de nós.”

¹² Adolf Hitler é anunciado como líder da juventude alemã, por Baldur Von Schirach, *Reichjugend furhre*, Líder da juventude do Reich.

Obras de Leni Riefenstahl

Como diretora:

Das Blaue Licht (1932)

Der Sieg des Glaubens (1933)

Triumph des Willens (1934)

Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht (1935)

Festliches Nürnberg (1937)

Olympia (1938)

Tiefland (1954)

Impressionen unter Wasser (2002)

Como atriz:

Tragödie im Hause Habsburg (1924)

Der Heilige Berg (1926)

Der Große Sprung (1927)

Der Weiße Hölle vom Piz Palü (1929)

Stürme über dem Mont Blanc (1930)

Das Blaue Licht (1932)

S.O.S. Eisberg (1933)

Tiefland (1954)

Como fotógrafa:

The Last of the Nuba. Harper, New York, 1974.

The People of Kau. Harper, New York, 1976.

Dados obtidos em :http://pt.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl consulta em 29/08/2007

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro* Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- HITLER, Adolph. *Minha luta = Mein Kampf*. São Paulo: Centauro, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1984.
- PUDOVKIN, V.I. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Editora Íris, s/d.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema vol. II*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- RIGOTTI, Gabriela Fiorin. *A ciranda do pertencimento em “O triumph da vontade” de Leni Riefenstahl*. Camoinas, SP: (S.N.), 2006.
- SONTAG, Susan. *Fascinante Fascismo*. In: *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editor da USP, 1994.

Sites

www.revistadecinema.com.br Dossiê Fritz Lang Por Marcelo Lyra Consulta em 9 de agosto 2007

http://www.arqnet.pt/portal/biografias/fritz_lang.html Consulta em 9/8/2007

<http://pt.wikipedia.org/> Consulta em 15/8/2007

http://pt.wikiquote.org/wiki/Joseph_Goebbels Consulta em 18/08/2007

<http://dossiers.publico.pt/noticia>. Vasco Câmera. Consulta em 30/07/2007

<http://leni-riefenstahl.de/deu/bio.html> Consulta em 19/08/2007

<http://www.intexto.ufrgs.br/> Consulta 30/07/2007

<http://www.ipv.pt/forumedia/4/8.htm> Leni Riefenstahl - o gênio maldito – Conceição Pereira. Consulta 20/20/2007

<http://pt.wikipedia.org/> Wikipédia, a enciclopédia livre, Consulta em 26/7/2007

Jornais

AVELLAR, José Carlos – Artigo: O cinema durante o nazismo – um meio moderno e científico de agir sobre as multidões. MAM pasta 15.204.

SONTAG, Susan – Estado de São Paulo. P. 32 – 17/10/75 – MAM pasta 15.204.