



O Triunfo da Vontade (Leni Riefenstahl, 1934): Nazismo *versus* estética cinematográfica

Triumph of the Will (Leni Riefenstahl, 1934):
Nazism *versus* cinematic aesthetics

Anabela Dinis Branco de Oliveira
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro/Labcom.IFP

PALAVRAS-CHAVE: LENI RIEFENSTAHL, ARTE, PROPAGANDA, CINEMA, *O TRIUNFO DA VONTADE*, OLYMPIA.
KEYWORDS: LENI RIEFENSTAHL, ART, PROPAGANDA, CINEMA, *TRIUMPH OF THE WILL*, OLYMPIA.

O documentário *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl (1934) projeta o antagonismo entre o horror de uma doutrina e a essência da arte cinematográfica! Como é que se conjugam a propaganda e a arte, a ideologia e a câmara, o horror e a beleza? Como é que a arte domina no horror e o horror exige a colaboração da arte? Como é que coabitam o poder, a loucura sangrenta e a imanência, a espessura criativa e o percurso estético do cinema? Qual o lado Caim e qual o lado Abel de uma realizadora maldita? Como é a luta entre nazismo e estética cinematográfica? Um percurso através de *O Triunfo da Vontade* e não só...

Leni Riefenstahl realiza, a pedido de Hitler, dois documentários – *O Triunfo da Vontade* (1935) e *Olympia* (1938) que iriam marcar definitivamente o rumo da sua carreira. Tornaram-na “a cineasta de Hitler”, a “cineasta do nazismo”. Obteve a confiança do Führer e todos os meios financeiros e técnicos para a realização destas duas “encomendas malditas”. Foi-lhe concedida a responsabilidade artística global, a liberdade total de escolha de uma equipa de produção de mais de cento e setenta pessoas (dezasseis operadores de

câmara e dezasseis assistentes, nove fotógrafos aéreos, vinte e nove operadores de câmara das divisões de noticiários das empresas alemãs de cinema Ufa e Tobis e das subsidiárias europeias da Fox e da Paramount cujo material ficou à disposição de Leni durante a montagem). Uma equipa técnica de dez pessoas era complementada por dezassete técnicos de iluminação, dois fotógrafos a tempo inteiro, vinte e seis motoristas, trinta e sete vigilantes e seguranças, uma equipa de som de treze pessoas, dois empregados de escritório e respetivos assistentes (Bach, 2007). Equipas fabulosas, confiança total, a consagração mediática nacional e internacional até ao fim da Segunda Guerra Mundial. Depois, a prisão, as acusações, o fechamento das portas no mundo do cinema e o património apreendido: os seus bens, filmes e fotografias são apreendidos e só lhe são devolvidos em 1952 e 1953.

Leni Riefenstahl torna-se o Caim errante, amaldiçoado e desprezado. O paraíso eterno de uma Alemanha em ascensão mítica, política e militar deixa de existir para ela. Leni era uma apaixonada pelo cinema, desde sempre. Segundo Steven Bach “viu e ficou eletrizada com *O Coraçado Potemkine*, de Sergei Eisenstein, um enorme sucesso de popularidade em Berlim” (um dos filme enaltecidos por Goebbels) e fez amizade com Walter Ruttmann (*Berlim: A Sinfonia de uma Capital*) que trabalhará com ela, mais tarde, em *O Triunfo da Vontade* (Bach, 2007). Steven Bach considera que Leni Riefenstahl

criou imagens de luz e de sombra, de movimento, ritmo, paixão, energia prodigiosa, coragem física e a despertar ambição épica. Tinha, disse ela, um tema – a beleza – e procurou-o no mundo natural, no alto das montanhas e no fundo dos mares, nas bandeiras e fochos de multidões maciças; na luta e na transcendência da competição atlética; na perfeição física e erótica dos guerreiros primitivos; e – desde o início – em si própria. (Bach, 2007, p. 25)

O sucesso como bailarina e atriz conduzem-na ao espírito e ao desejo do futuro chanceler Adolf Hitler. A passagem para a realização torna-se uma urgência. “Vejo tudo com os olhos de um cineasta” escreveu pouco depois de ter concluído o Monte Branco (nas suas Memórias em 1987). “Quero ser eu a fazer filmes. Vejo montanhas, árvores, rostos de homens bastante diferentes consoante os seus estados de espírito e movimentos e fico com um desejo ainda mais forte de ser eu a criar filmes” (Steven Bach, 2007, p. 110). Em 1932, Hitler diz-lhe “Assim que chegarmos ao poder tem de fazer os meus filmes”. Walter Winchell considera-a “bonita como uma suástica” (Bach, 2007).

Nos dois documentários sobre a sua vida e obra – *The Horrible Wonderfull Life of Leni Riefenstahl*, de Ray Müller (1993) e *Leni Riefenstahl, The Immoderation of Me - Sandra Meischberger meets Leni Riefenstahl*, de Sandra Meischberger (2002), temos a constante pre-

sença (no primeiro, com noventa e um anos e no segundo com cem anos) de uma mulher fortemente e inequivocamente exigente com tudo o que diz respeito ao poder das imagens e ao virtuosismo técnico em relação ao cinema: a mais pequena situação de filmagem é explicada em detalhe técnico numa busca incessante do plano e do enquadramento perfeitos. Dá-nos, ao longo dos seus depoimentos, verdadeiras lições de montagem. Irrita-se fortemente (abanando o corpo de Ray Müller) quando lhe falam de *A Vitória da Fé* (encomendado por Hitler mas boicotado por Goebbels) que, segundo Leni Riefenstahl, não tem qualidade porque não foi devidamente preparado, não teve a liberdade desejada e a parte técnica não segue as suas habituais exigências, é nas suas palavras “not a proper film”. Assume repetidamente que, no âmbito da encomenda de *O Triunfo da Vontade*, Hitler lhe pediu um filme feito por uma artista e não um filme do partido (Müller, 1993, 1.08.56). A propósito dos dois documentários, Leni fala sempre da necessidade e da exigência de determinados movimentos de câmara, da posição e da colocação geográfica das câmaras e da criação de *rails* e elevadores para as transportar. Considera sempre *O Triunfo da Vontade* como um “art film” e não um “documentary”. Define “a correction between one picture and the next picture” e projeta todo o percurso de montagem como “It’s like a musical composition. It’s very important!” (Müller, 1993, 1.12.07).

Justifica a sua isenção ideológica separando *O Triunfo da Vontade* da noção de documentário de propaganda: segundo ela, não é um documentário de propaganda porque não tem comentários em voz *off*. Justifica o carácter artístico referindo o modo como escolheu ângulos e movimentos de câmara para evitar que os discursos de Hitler fossem repetitivos ou chatos (Müller, 1993, 1.16.27). Justifica as cenas de multidão, os desfiles e as paradas e a conjugação entre a figura do líder e as multidões com todas as cenas de multidão e desfiles de outros regimes totalitários contemporâneos (Portugal, Itália, União Soviética) e recentes (Coreia do Norte e China) aliás, muitos deles ainda mais grandiosos que os do Congresso de Nuremberga. Relativiza a sua ação enquanto cineasta com outros exemplos de outros regimes:

Who, for example, made films during the Stalin period? Like Eisenstein or Pudovkin. Who should we say about those who made films – very good ones – in the GDR? What should we say about artists who made good films in the Third Reich? What does political responsibility mean? And to whom is one responsible? Take politics today. How can you tell who can assume us the right kind of future? (Müller, 1993, 1.27.46)

Leni refere constantemente que os artistas nunca pensam em política e que, para ela, não há lugar para pensamentos políticos quando o artista se entrega totalmente à obra de arte. Mostra-se extremamente exigente em relação aos gostos artísticos, assume a sua adoração pela arte moderna e pelos impressionistas – numa nítida oposição às ideias de Fritz Hippler no filme anti-semita intitulado *O Eterno Judeu* (*Der Ewige Jude*, 1940) onde os judeus comparados a ratos destruidores e transmissores de doenças, são também autores de arte grotesca e horrorosa que quebra com a beleza da arte tradicional germânica. Leni considera que as ideias de Hitler sobre arte são completamente erróneas e confessa ter sido a partir de certa altura muito mais crítica em relação aos seus discursos (Müller, 1003).

Na sua entrevista a Sandra Meischberger (Meischberger, 2002), assume a pesada carga das críticas negativas que a perseguirão até morrer, considera que “fazem parte da sua vida”. Demonstra, mais uma vez, o rigor dos planos, a escolha da iluminação, o detalhe técnico da posição da câmara, intervindo no próprio documento. Mostra todos os dossiers de imprensa que arquivou e organizou, as suas salas de montagem e apresenta todos os processos de montagem por ela criados (montou todos os seus filmes sozinha, num trabalho esgotante). Conduz uma visita guiada a todos os seus diplomas, bobines e equipamentos antigos. Com cem anos, assume a sua rápida aprendizagem e o seu fascínio pelas novas tecnologias de edição com a mesma desenvoltura de sempre.

O Triunfo da Vontade é, por ela, continuamente assumido com uma obra de arte. Assume a sua verdadeira obsessão pela arte, ao longo de toda a sua vida, em África na área da fotografia, e no fundo do oceano, lutando pela proteção dos corais) e afirma que a sua obsessão é pela arte e não pelo regime e que faria exatamente o mesmo para Staline ou para Churchill se eles lho tivessem pedido. Na sua intensa e permanente relação com a personagem mítica Pantasileia e na sua evidente e assumida relação com a personagem Junta do filme *A Luz Azul* (por ela realizado), Leni assume a sua obsessiva determinação em termos pessoais e profissionais.

Assume sempre o fascínio que teve por Hitler, o fascínio que teve na leitura de *Mein Kampf*, após o comício de Hitler a que assistiu e a frase “Tenho de encontrar este homem” – “Hei-de trabalhar para eles”; “Eles têm razão”, a força hipnótica dele perante o público, a carta que escreveu a felicitá-lo pela conquista de Paris, mas também nega ter conhecimento das atrocidades e dos campos de morte; assume o horror que sentiu durante as filmagens do célebre incidente de Konskie (Polónia) e define o líder como um esquizofrénico considerando que, a partir de certa altura, assina um “pacto com o diabo” (Meischberger, 2002). Refere que, em 1934, os horrores nazis não seriam previsíveis. As leis antisemitas e as restrições à liberdade, a Noite de Cristal, as deportações, a construção dos campos

de concentração e a solução final são posteriores. Fica chocada com o recrutamento de velhos e crianças para a defesa de Berlim na fase final da guerra. Assume que a imagem que tinha do líder sucumbiu. Achou-o como um fantasma, falando longos monólogos, na última vez que o viu e fala de “uma queda no abismo”. Responde às acusações e à maldição a que foi votada dizendo que fez os filmes que lhe foram pedidos, que o fez porque “estava viva nessa altura”. Acaba a conversa com Ray Müller dizendo “não coloquei bombas, não denunciei ninguém, não disse frases anti-semitas”. Há, no entanto, fortes contradições na vida dela relativamente à questão judaica, nomeadamente no que diz respeito à sua relação com Belazs, Whittman e ao seu processo de arianização relativamente à descendência da avó (Bach, 2007).

A maldição perseguiu-a até morrer: as portas da indústria cinematográfica foram-lhe fechadas, as acusações acumularam-se. Na sua ida a Hollywood, na promoção de *Olympia*, Leni foi considerada uma agente nazi e a chefe da indústria do cinema nazi (Bach, 2007, p. 255).

O Triunfo da Vontade é um documentário de propaganda encomendado por Hitler. É o documentário de um congresso apoteótico, um documento chave na divulgação para a Alemanha e para o mundo sobre a ascensão de um regime, sobre a mudança de um país e sobre as multidões que sucumbiram às palavras e aos atos de um líder. É um instrumento ideológico. É um percurso oficial patrocinado e elogiado pelo ministro da propaganda Goebbels.

O Triunfo da Vontade é o poder de um partido. Define a questão da unidade nacional. É o fruto de um trabalho intenso de preparação, de mobilização de massas, de escolha de locais para reunião, para discursos e para colocar câmaras. É o fruto de uma preparação intensa e de uma colaboração estreita entre Leni e o arquiteto Albert Speer. Exalta o poder, apela para a questão de uma unidade nacional, assume a união das diversas regiões germânicas num só propósito, demonstra a mobilização de toda uma cidade tornando-a símbolo de um regime, aliás da ascensão e queda de um regime (nela o regime se mostrou ao mundo e nela, após uma destruição atroz, o mundo teve consciência dos horrores e das consequências desse mesmo regime durante o Julgamento de Nuremberga.

O Triunfo da Vontade pretende mostrar ao mundo a força de um partido e a transformação de um país. Pretende legitimar o Reich, provar a necessidade de ultrapassar as humilhações do passado, a urgência da homenagem aos mártires da pátria e a exaltação do futuro. A doutrina, devidamente justificada e organizada, não se reflete só nos discursos de Hitler e de todos os seus colaboradores e ideólogos. Também se reflete nas encenações públicas e no modo como elas foram filmadas. Hitler desce dos céus após um percurso negro,

longo que se vai abrindo nas nuvens, nos minutos iniciais do filme. Desce num avião que projeta uma sombra nas ruas engalanadas e cheias de desfiles, na manhã de Nuremberga. Numa sombra que se define numa *plongée* que faz dela uma águia imperial, a águia nazi que define todo o percurso narrativo do filme. A águia estilizada, de múltiplas maneiras, é a imagem que estrutura as diversas partes do documentário. As letras góticas do início contextualizam e protagonizam a herança germânica e explicam a absoluta necessidade do nacionalismo. O filme é o “registo do Congresso Nacional do Dia do Partido de 1934”. E as frases que se seguem instauram o seu carácter propagandista:

A 5 de setembro de 1934, 20 anos depois de rebentar a Grande Guerra, 16 anos depois do início do sofrimento alemão, 19 meses depois do início do renascer da Alemanha, Adolf Hitler voou novamente para Nuremberga para passar revista aos seus fiéis seguidores. (Riefenstahl, 1935)

O Triunfo da Vontade mostra a organização encenada de paradas e desfiles, mostra a multidão diversa unida constantemente num mesmo gesto repetidamente feito: a saudação nazi. Os intensos, imensos e demorados *travellings* mostram a imensidão de gente que recebe e que ouve entusiasticamente o líder. Mostra a decoração da cidade, a profusão de pequenas e grandes bandeiras instaladas em janelas e torres. As filmagens em *contre-plongée* projetam um líder grandioso, de perfil, de frente ou atrás dele, um líder que ocupa sempre o primeiro plano em relação à multidão, que ocupa todo o ecrã em todos os grandes planos que lhe são atribuídos. Mostra o contraste, neste caso sempre desejável, entre o coletivo e o individual: as multidões imensas e os rostos, marcadamente emocionados e felizes, de soldados, mulheres e muitas crianças. E todos eles muito louros, de olhos muito claros, muito arianos. Mostra planos longos e *travellings* longos que comprovam o número de pessoa presentes, que provocam a sensação de entusiasmo e de um aparente “cinema vérité”. O tempo do plano permite ao espetador ter tempo de refletir na ideologia e no futuro. Mostra a organização, a disciplina, a beleza dos uniformes, dos momentos de lazer, a vontade do trabalho e o desejo de paz. Os enquadramentos de uniformes e de homens, o ritmo de atitudes e de manifestações de júbilo são sempre intercalados com os discursos do líder, com o seu rosto indiscutivelmente sereno, maravilhado, até mesmo embebecido com a receção de que é alvo. A dedicação e a espera define-se nas cenas noturnas, nos desfiles de archotes, nos grupos e nos cantares que envolvem os aposentos de Hitler, na primeira noite de Nuremberga. A organização e o rigor, verdadeiro apanágio de todos os regimes totalitários com forte incidência na imagem de um líder, são demonstrados pela constante e intensa simetria na aparência, na postura no terreno e nos gestos dos desfiles, nomeada-

mente durante os discursos no grande espaço do estádio. A unidade e o espírito nacionalista definem-se no desfile em trajes regionais e na bênção das bandeiras das diversas regiões. A propaganda do regime espelha-se na apresentação dos convidados estrangeiros, nos rostos e nos pedaços de discurso de cada um dos ideólogos do regime. Em poucas palavras, cuidadosamente selecionadas, estão definidos os elementos primordiais de uma doutrina que se está a impor. Leni assume, no documentário de Müller, o perfeito conhecimento de técnicas discursivas que lhe permitem escolher pedaços de discursos fundamentais sem, que para isso, tenha necessidade de conhecer os fundamentos doutrinários que estão a ser divulgados. E nesse momento, são nítidos os rostos dos “anjos do mal” que mais tarde serão os protagonistas do horror nazi: Himmler, Goering, Goebbels, Rudolf Hess, Eichmann. A propaganda está definida nos diversos discursos de Hitler, na sua postura em estádios, na imensidão dos espaços abertos e nos seus gestos, hoje caricaturais e algo exagerados e nos discursos finais em espaços fechados. A voz e os gestos do líder assumem sempre um protagonismo. A propaganda está nos desfiles finais na cidade, nos demorados *travellings*, na preocupação em mostrar todos os desfiles, todos os olhares, todos os soldados e todas as saudações nazis vindas das ruas, das janelas e das torres.

Olympia, o documentário sobre os Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, também é considerado um filme de propaganda nazi, o enaltecimento da raça ariana e a projeção desejada de um acontecimento mundial. *Olympia* mostra o entusiasmo do povo alemão perante os bons resultados dos seus atletas, mostra o entusiasmo quase infantil de Hitler e de Goebbels – em muito poucas aparições – quando a vitória é alemã. Mostra repetidamente todas as saudações nazis que percorrem o estádio durante as várias provas. Mostra, muito mais vezes, a bandeira com a cruz suástica e valoriza, em termos de tempo e de espaço, as vitórias dos atletas alemães. O narrador, em voz *off*, enaltece o valor dos atletas alemães em breves e oportunos comentários. Os oficiais nazis estão no estádio e participam nas provas de equitação; pólo, *dressage* e obstáculos. É o lado Caim de Leni Riefenstahl.

E, neste processo criativo, indiscutivelmente propagandístico, Leni mostra o lado Abel: a estética cinematográfica, a exigência, o rigor e a beleza. Apresenta-nos a possibilidade de coabitação entre arte e propaganda e a essência do cinema documental: um projeto artístico mas que dá sempre uma visão e uma reflexão sobre o mundo e sempre um olhar parcial sobre esse mesmo mundo.

O Triunfo da Vontade é a resposta cinematográfica, é um processo criativo intenso e é um projeto de cinema. Não é uma reportagem, não tem características jornalísticas. Tem pedaços de uma estética marcadamente eisensteiniana através dos rostos em grande plano, através da simetria intensa de desfiles e grupos de multidões e através de um traba-

lho exímio de montagem. Quando os elementos da Gestapo, simétrica e ordenadamente, descem as escadas do estádio (Riefenstahl, 1935, 1.04.04) projetam uma inevitável intertextualidade fílmica com uma outra famosa descida, na escadaria de Odessa, protagonizada pelos sanguinários oficiais do Czar, em *O Couraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Em *O Triunfo da Vontade* e *Olympia*, a montagem define a carga poética e todos os percursos que fazem deles duas obras de arte cinematográfica.

O Triunfo da Vontade é o resultado de um perfeccionismo muito grande e de um conhecimento muito grande das potencialidades de cada lente, de cada objetiva e do posicionamento exato de cada câmara para cada e determinado efeito. *O Triunfo da Vontade* projeta arte no escuro dos primeiros minutos, na banda sonora que cria o compasso de espera e na abertura aos enquadramentos das nuvens. Projeta arte nas imagens em *plongée* da cidade e na relação de continuidade entre estátuas, bandeiras e rostos; nos grandes planos dos rostos das crianças, na insistência desse entusiasmo que intercala constantemente com a multidão e com a supremacia do rosto do líder; no enquadramento das janelas e das bandeiras como se a manhã se abrisse para uma nova imagem: a da cruz suástica. Projeta arte na ligação contínua entre estátuas e bandeiras, entre torres e tendas numa nítida relação, em *fondus enchaînés*, entre passado e presente; na simetria, eisensteiniana, entre todos os grupos, os ritmos de trabalho no acampamento, a postura formativa no estádio, o percurso de gestos e de passos dos trabalhadores com as pás e a sintonia quase construída dos planos com saudações nazis. Projeta arte na escolha de todos os *travellings*, longos, ritmados, enquadrados - um ritmo de reflexão mas também a força do culto da imagem - e nos planos detalhados de suásticas e de estandartes. A encenação da exaltação dos trabalhadores vindos das várias regiões (Riefenstahl, 1935, 00.32.40), a montagem que define os rostos, as palavras e o desejo de unidade geográfica exige um tempo de espera que será fundamental para a simetria e para a projeção dos enquadramentos escolhidos na apresentação simbólica das pás como armas e dos passos e gestos dos trabalhadores como um desfile militar. A montagem exímia não esquece nenhum detalhe quando as palavras exigem as imagens: um povo (um trabalhador), um Führer (imagem de Hitler), um Reich (uma águia) e uma Alemanha (a cruz suástica). E, nesse percurso de arte, há uma nítida preferência - aliás no filme de Ray Müller (Müller, 1993, 1.36.06), Leni assume que é esse o seu momento preferido, numa profusão de gestos e num brilho de olhar perfeitamente inequívoco - o protagonismo conferido aos estandartes. Na penumbra da noite, o mar de bandeiras e estandartes protagoniza um bailado intenso que dura mais de um minuto. Durante mais de dois minutos, as câmaras projetam planos panorâmicos desses aclamados símbolos - não se veem pessoas, os estandartes sucedem-se, multiplicam-se,

são, ao mesmo tempo, enquadrados em grande plano e protagonistas de uma profundidade de campo (Riefenstahl, 1935, 00.53.00). E constantemente exaltados pela banda sonora. A águia imperial e a cruz suástica tornam-se um símbolo constantemente recriado ao longo do filme. Posteriormente, de novo durante cerca de um minuto, o mar de bandeiras envolve o discurso do líder na respetiva tribuna e assiste-se a uma completa totalização dessas bandeiras no campo e em todos os enquadramentos. Os mesmos estandartes que são “abençoados” por Hitler numa posterior cerimónia. A simbologia, o culto da imagem, a força poética da montagem sobrepõem-se a discursos e exaltações.

Olympia projeta a beleza do corpo humano – de todos os corpos e de todos os esforços. Um dos protagonistas é Jesse Owens, nada ariano, nada alemão, detentor de uma série de medalhas. *Olympia* é a metamorfose entre a estátua grega e o corpo do atleta projetada nos minutos iniciais do documentário. É o desfile das bandeiras e dos coros triunfais (Riefenstahl, 1937, 1.46.01). É a sobreposição dos anéis olímpicos, do sino e das colunas do estádio. Projeta a capacidade de escolha de câmaras para detetar gestos, esforços, músculos, superação de limites de todos os atletas, de todos os países. É a câmara lenta e o plano longo, a apreciação do gesto e do rosto, a simetria e o constante bailado dos corpos femininos nas provas de ginástica. É o valor da velocidade e da câmara lenta, o valor dos gestos e da masculinidade nas provas de salto à vara. É a capacidade na escolha de planos e enquadramentos e na construção da banda sonora na prova da maratona. É o protagonismo da câmara lenta, das câmaras nos pés e no rosto dos atletas, que se tornam pássaros durante os saltos para a água (Riefenstahl, 1937, 1.21.50). É o protagonismo das câmaras que mostram barcos, velas manejadas, gestos e ondas e água durante as regatas. É uma homenagem à beleza do corpo e ao espírito grego.

É este o lado Abel de Leni Riefenstahl.

Como é que a arte domina no horror e o horror exige a colaboração da arte? Como é que coabitam o poder, a loucura sangrenta e a imanência, a espessura criativa e o percurso estético do cinema?

José Cardoso Pires, numa entrevista sobre a questão da arte e do compromisso ideológico refere, de uma forma caricatural, o seguinte:

Estou já a imaginar, por exemplo, o colecionador de obras de arte Herr Hermann Göring a apontar a Guernica de Picasso, com o seu bastão de marechal do Reich e a comentar com ironia macabra: “Abençoado massacre que deu origem a esta obra-prima de protesto!” (Inquérito ao romance: José Cardoso Pires. *O Tempo e o Modo*, 1963, vol.1 nº 6)

A inevitável dicotomia Caim e Abel define-se nesta relação entre arte e ideologia. Elas são inseparáveis. O horror provoca a resistência através da arte mas também a financia, mas também a define como instrumento. Eisenstein cumpriu exigências de um regime, os grandes escultores e os grandes pintores da história da arte foram financiados por mecenas déspotas, enalteceram religiões que também cometeram horrores. *O Triunfo da Vontade* foi criado e visto com os olhos diferentes dos de hoje. Os horrores nazis estavam ainda a nascer! *Olympia* é um filme sobre atletas olímpicos! Estes documentários receberam prémios internacionais de países e júris perfeitamente imparciais (Bimbenet, 2015).

A maldição imposta a Leni, apesar das tentativas posteriores de reabilitação, é a prova de que é absolutamente necessário separar a arte de tudo o resto. Ela existe simultaneamente na mente humana ao lado da barbárie. É urgente ter essa consciência - ela não se separa de um regime mas, paradoxalmente, não pode estar ligada a ele. Cabe-nos a nós ter essa consciência. Arte é arte. É imanência e espessura criativa.

Arte cinematográfica é ver o mundo com outros olhos, com a força poética dos planos escolhidos e da montagem. Amaldiçoar obras de arte só porque nasceram em determinada época faz-nos ser exatamente iguais ao talibans que destruíram os Budas Bamiyan, em 2001, e aos homens do Estado Islâmico que estão a destruir manuscritos e edifícios em Palmira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bach, S. (2007). *Leni. A vida e obra de Leni Riefenstahl*. Lisboa: Casa das Letras.
 Bimbenet, J. (2015). *Leni Riefenstahl, la cinéaste d'Hitler*. Paris: Éditions Tallandier.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- O Couraçado Potemkin* (1925), Sergei Eisestein.
A Luz Azul [Das blaue Licht] (1932), Leni Riefenstahl.
A Vitória da Fé [Der Sieg des Glaubens] (1933), Leni Riefenstahl.
O Triunfo da Vontade [Triumph des Willens] (1935), Leni Riefenstahl.
Olympia (1938), Leni Riefenstahl.
O Eterno Judeu [Der ewige Jude] (1940), Fritz Hippler.
The Horrible Wonderfull Life of Leni Riefenstahl (1993), de Ray Müller (1993).
Leni Riefenstahl, The Immoderation of Me - Sandra Meischberger meets Leni Riefenstahl (2002), Sandra Meischberger.

RESUMO

O documentário *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl (1934) projeta o antagonismo entre o horror de uma doutrina e a essência da arte cinematográfica! Como é que se conjugam a propaganda e a arte, a ideologia e a câmara, o horror e a beleza? Como é que a arte domina no horror e o horror exige a colaboração da arte? Como é que coabitam o poder, a loucura sangrenta e a imanência, a espessura criativa e o percurso estético do cinema? Qual o lado Caim e qual o lado Abel de uma realizadora maldita? Como é a luta entre nazismo e estética cinematográfica? Um percurso através de *O Triunfo da Vontade* e não só...

ABSTRACT

The documentary *Triumph of the Will* of Leni Riefenstahl (1934) projects the antagonism between the horror of a doctrine and the essence of cinematographic art! How do you combine advertising and art, ideology and the camera, the horror and beauty? How does art dominate the horror and the horror require the collaboration of art? How do power, bloody madness and immanence, the creative thickness and the aesthetic route of the cinema cohabite? Is she Cain or is she Abel? How is the struggle between Nazism and cinematographic aesthetics? A journey through *Triumph of the Will* and not only...