



## **Semiótica e Ambiguidade: Funções Práticas e Estéticas da Arte no Cinema de Leni Riefenstahl<sup>1</sup>**

Conrado Hernandes de Oliveira<sup>2</sup>  
Tassiara Baldissera Camatti<sup>3</sup>  
Universidade de Caxias do Sul

### **RESUMO**

Tão logo o cinema passou a ser visto como uma ferramenta comunicacional e a ser considerado uma arte, também se percebeu seu poder de persuasão para com a massa. Uma infinidade de filmes de propaganda foram lançados, usufruindo de diversos recursos narrativos e estéticos a fim de transmitir mensagens bastante parciais a seus espectadores. Quando Leni Riefenstahl se tornou a cineasta oficial de Adolf Hitler, muitos questionaram se sua produção cinematográfica era meramente propaganda ou se possuía valor artístico. O presente artigo procura pela resposta de tal questão e, ao fazer uso das teorias da linguagem do cinema e da semiótica que explora a estética e sua significação na arte, analisa a ambiguidade presente no cinema de Riefenstahl pelo ponto de vista de sua significação estética e do inegável cunho social e partidário.

**PALAVRAS-CHAVE:** semiótica; cinema; propaganda.

### **1. Introdução**

Ainda em 1933, enquanto Jan Mukarovsky produzia ensaios sobre a estética do cinema e Leni Riefenstahl debutava como cineasta, a sétima das artes já era assim considerada. Segundo palavras do próprio Mukarovsky, “Hoje em dia já não é preciso, como era há poucos anos, começar um estudo sobre cinema pela justificação de ele ser uma arte.” (MUKAROVSKY, 1933, p. 195).

Para o teórico checo, que estudou as funções estéticas de obras de arte com base em fenômenos sociais, a estética do produto artístico não o resumia - uma vez que no mesmo poderiam ser percebidas funções práticas e utilitárias. De tal forma nasceu o que ficou nomeado por tipologia das funções, teoria que procura delinear os papéis da arte entre direto e indireto, ou seja, através de suas funções práticas e estéticas.

Considerando a teoria de Mukarovsky brevemente supracitada, retomemos o cinema de Leni Riefenstahl. Durante os anos 30, Riefenstahl dirigiu peças cinematográficas por encomenda do governo totalitário alemão. Nessas obras percebem-

---

1 Trabalho apresentado no IJ8 – Estudos Interdisciplinares em Comunicação do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 26 a 28 de maio de 2011.

2 Acadêmico do curso de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda (UCS).

3 Orientadora do trabalho e professora dos cursos de Comunicação Social da Universidade de Caxias do Sul (UCS).



se noções estéticas primorosas assim como inegáveis artifícios e recursos que posicionam seus filmes como meios para a propagação de uma ideologia – a mesma defendida pelo movimento nazista. De tal forma, distinguem-se claramente na produção de seu cinema as funções analisadas na arte por Mukarovsky.

Levando-se em consideração os argumentos anteriores, o presente estudo será desenvolvido através da teoria de Jan Mukarovsky, aplicada na dualidade das funções práticas e estéticas das obras de Riefenstahl. Tais funções, uma vez percebidas, denotam claramente a intenção de propagação de ideais e outras mensagens políticas e ainda assim constituem filmes até hoje reverenciados como peças cinematográficas magistrais.

Também tomando por base o estudo sobre propaganda e persuasão de Paula Diehl (1996), focado na Alemanha nazista, e o ensaio de Alcir Lenharo (1986) sobre tal país durante o mesmo período, alguns trechos dos filmes de Leni Riefenstahl serão desconstruídos com base nos escritos de Marcel Martin (1990) sobre a linguagem cinematográfica. Sendo assim, temos uma análise que busca primeiramente a compreensão do contexto histórico da produção cinematográfica de Riefenstahl, para posteriormente estudar seus filmes através da linguagem empregada e seus intuitos estéticos e práticos, finalmente aplicando as teorias de Mukarovsky e Martin.

## **2. O Triunfo da Vontade: Propaganda e Persuasão na Alemanha Nazista**

Muitos ainda consideram um mistério histórico a adesão massiva da população alemã ao movimento nazista. A catarse presente nos grandes encontros do povo alemão ainda surpreende, assim como todo o envolvimento e participação ao sistema ditado pela figura suprema de Hitler, mesmo após quase um século desde seu início.

Fica impossível ignorar um sistema de propaganda e persuasão extremamente eficaz para conseguir tal feito, uma vez que o fanatismo com que seus participantes defendiam o sistema de governo e seu líder era responsável por atitudes hoje praticamente incompreensíveis. “O futuro do movimento depende do fanatismo, mesmo da intolerância, com a qual seus adeptos o defenderem como a única causa justa e defenderam-no em oposição a quaisquer outros esquemas de caracteres semelhantes.” (HITLER, 1962, p. 223 apud DIEHL, 1992, p. 41).



Pode-se dizer que Hitler foi inovador em sua propaganda. Não porque novas técnicas tivessem sido inventadas pelo nacional-socialismo, mas o que faz a sua propaganda tão eficaz são principalmente as combinações de elementos coletados de várias fontes, como teatro, ópera, propaganda política e dos meios de comunicação de massa que acabavam de nascer nos anos 20. (DIEHL, 1992, p. 85)

Na Alemanha nazista, a propaganda era tida como uma das principais táticas políticas, servindo como recurso essencial para a adesão ao movimento. Importantes veículos foram adquiridos para a propagação de ideais políticos, entre eles o jornal *Völkischer Beobachter*, que se transformou no órgão de imprensa do partido. Com o senso estético apurado para as artes, Adolf Hitler nunca apreciou os documentários produzidos por seu partido, que para ele pareciam improvisados e pouco convincentes. Então ele conheceu Leni Riefenstahl, que se tornou sua cineasta oficial e de confiança.

“Com Leni Riefenstahl e seus famosos *O triunfo da vontade* e *Olympia*, o cinema nazista não só propôs uma nova modalidade de filme de propaganda, mas também alcançou um nível invejável de realização estética.” (LENHARO, 1986, p. 59). Assim, a propaganda persuasiva nazista atingiu um novo patamar, sendo defendida e produzida como obra artística. Através de seus filmes, Riefenstahl conduzia uma orquestrada série de imagens onde Hitler sempre era apresentado de forma magnificente, suprema.

Para Diehl, “[...] a participação da massa no nazismo é somente hipnótica e não serve para legitimar esse sistema, apenas para oferecer imagens que o sustentam.” (1992, p. 140). Sendo assim, tal participação ilustra uma mobilização que transcende os meios de propaganda utilizados pelo governo totalitário - ao mesmo tempo em que as confirma como extremamente eficazes.

### **3. A Vida Secreta das Imagens: A Linguagem do Cinema**

Se muitos anos foram necessários para alguns considerarem o cinema como arte, a validação de uma linguagem intrínseca ao meio permaneceu impensável por ainda mais tempo. Gilbert Cohen-Séat (1946), teórico que buscava a filosofia do cinema, não era convencido de que o cinema em si poderia ser considerado uma linguagem, pensamento reforçado por Gabriel Audisio (1946), que ainda profetizava o engano daqueles que confundiam linguagem com meio de expressão.



Convertido em linguagem graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte. (MARTIN, 1985, p. 16)

Para o semiólogo Christian Metz (1974), o cinema pode ser considerado um sistema de signos destinados à comunicação, assim sendo uma das formas mais recentes de linguagem. “Creio que é preciso afirmar desde o início a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica.” (MARTIN, 1985, p. 19). Justamente por ser uma arte recente, o cinema ainda divide opiniões e gera controvérsias, como é o caso de sua definição como possuidor de uma linguagem própria.

O primeiro elemento que constitui a linguagem do cinema é a imagem, que serve ao artista como matéria para a reprodução manipulada do resultado que lhe é desejado. Tal imagem está no plano de vários níveis de realidade, sendo orientada de acordo com o intuito do realizador. “A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do autor.” (MARTIN, 1985, p. 25).

Com tais possibilidades, a imagem se torna uma reprodução do real através de artifícios que buscam afetar os sentimentos do espectador, sendo que em alguns casos a mesma adquire uma significação ideológica – traduzindo através da afetividade as intenções de seu criador. De tal forma, considerando a gigantesca gama de recursos disponíveis àqueles que trabalham com o cinema, as várias significações se tornam parte de um todo que serve às mais variadas intenções – sejam estas artísticas, ideológicas, ou, em alguns casos, ambas.

#### **4. A Tipologia das Funções: O Estético e o Prático na Arte**

Para Jan Mukarovsky, a semiologia da arte apresenta uma função bem determinada de que a mesma é um signo autônomo, mas, mais do que isso, ela tem a função de signo comunicativo. Desta forma, a obra de arte se torna palavra para transmitir o estado de espírito, a ideia, o sentimento, dentre outras possibilidades, do que o artista procura exprimir.

Com tal pensamento, o teórico checo tem sua linha de raciocínio próxima aos estudos de Marcel Martin, que, conforme mencionado anteriormente, via no cinema uma função bem clara de linguagem e, assim sendo, um meio comunicacional.



Antes de procurar pela normatização, funções e valores da arte, Mukarovsky defendia que tais conceitos deveriam ser analisados como fatos sociais. Assim, considerava que a semiótica em favor do estudo da estética substituía sua ideia principal de beleza pela ideia de função, o que caracterizava como estético e extra-estético.

O limite entre a esfera da função estética e os fenômenos extra-estéticos não ficará, desta forma, totalmente determinado, visto que a presença da função estética varia amplamente e poucas vezes é possível afirmar-se com segurança a ausência total de resíduos estéticos – por mínimos que sejam. (MUKAROVSKY, 1936, p. 24)

Assim, Mukarovsky definiu o que nomeou de tipologia das funções, conceitos claramente derivados do estruturalismo. Para ele, as funções da arte eram definidas entre funções diretas, divididas entre práticas e teóricas, e funções indiretas, que se dividiam entre estéticas e simbólicas. Dentro das funções diretas da arte, Mukarovsky definiu que a praticidade de uma obra de arte pode ser vista através do que ela fornece ao ser humano como base para alcançar objetivos. Já em sua função direta teórica, ela quebra estruturas do real entre conceitos.

Considerando então as funções indiretas da arte, Mukarovsky diz que no sentido do simbólico, o signo está falando pelo objeto. Sob o ponto de vista da estética, diz que “a função estética não tem nenhum objetivo concreto, não tende a realizar nenhuma tarefa concreta. A função estética, mais que incluir as coisas ou as atividades num contexto prático, exclui-as desse contexto.” (MUKAROVSKY, 1936, p. 144).

Não se pode investigar o estado ou a evolução da função estética sem inquirir em que medida ela se estende a toda a área da realidade, se os seus limites são relativamente nítidos ou esbatidos, se se manifesta de igual modo em todos os estratos do contexto social ou se prevalece apenas em algumas camadas e em alguns meios – tudo isto, naturalmente, considerando em relação a uma época e a um conjunto social bem determinados. (MUKAROVSKY, 1936, p. 25)

Com foco exclusivo para o estudo tipológico das funções dentro da arte, Mukarovsky considerava que seus signos possuíam uma gama de significados que poderia ser bastante complexa. Simplificando suas formas, o teórico entendia que um signo dentro da arte poderia ser percebido como autônomo, enquanto servia de intermediário entre os membros da sociedade. Já o signo comunicativo é responsável pela expressão de sentimentos e ideias. Para Mukarovsky, apenas se completa o estudo direcionado a uma obra de arte quando se toma primeiramente o contexto histórico e artístico na qual a mesma está inserida, quando se torna possível sua total compreensão.



## 5. Metodologia Aplicada: Análise de Conteúdo

Para estruturar uma análise aprofundada dos temas aqui propostos, incluindo suas várias possíveis leituras e implicações em diversas áreas - como a da semiótica e da linguagem cinematográfica -, o método encontrado como mais adequado foi o da análise de conteúdo. Embasado em sua teoria, o artigo visa a desconstrução do conteúdo selecionado para compreender seus significados ocultos e/ou ambíguos, propondo uma ou mais leituras do mesmo.

Seguindo os estudos de Laurence Bardin (1977), tal método visa uma abordagem analítica ao material a ser avaliado, de forma a se buscar uma melhor compreensão do tema. Através de uma descrição objetiva, aplicada com o uso de um modelo sistêmico, a metodologia da análise de conteúdo auxilia na interpretação de considerações sociológicas nas mensagens, enquanto serve para a caracterização da influência social nas mesmas.

Considerando o presente artigo, o conteúdo selecionado para análise foram dois filmes produzidos na década de 30 por Leni Riefenstahl, intitulados “O Triunfo da Vontade” (Triumph Des Willens, Alemanha, 1935) e “Olympia” (Olympia – Part 1: Fest Der Völker e Olympia – Part 2: Fest Der Schönheit, Alemanha, 1938). Tais filmes foram encomendados pelo partido nacional socialista alemão, representados na figura de Adolf Hitler, e intencionavam a propagação de seus ideais através da apresentação dos registros históricos para a população.

Dos dois filmes supracitados, algumas cenas específicas serão criteriosamente selecionadas e estudadas tomando por base a interpretação de signos que podem tanto ser analisados através da teoria semiótica da tipologia de funções, de Jan Mukarovsky, por meio da teoria da linguagem cinematográfica, de Marcel Martin. Desta forma, busca-se a intenção de Riefenstahl na utilização de artifícios e recursos estéticos cinematográficos pela interpretação dos mesmos, considerando suas funções destinadas à forma estética e prática - a última sendo vista pelo campo social.

A apreciação do material aqui coletado toma por base as principais fases da análise de conteúdo, que compreendem a pré-análise, a exploração do material, o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação dos mesmos. Assim, uma vez que tais conceitos sejam empregados respeitando sua ordem e valor, fica explícita a validade dos mesmos para a obtenção dos resultados esperados.



## 6. Arte e Propaganda a Serviço de um Mesmo Ideal

Ao final de 1895, no cultuado Grand Café, em Paris, os irmãos Auguste Marie e Louis Jean Lumière prometiam a apresentação de um aparelho técnico que revolucionaria o mundo. Com o que batizaram de cinematógrafo, os franceses apresentaram uma série de pequenos filmes dando início a uma das artes de maior repercussão hoje – o cinema.

Diz a lenda de que tamanha era a comoção e interesse dos presentes naquela que foi a primeira sessão pública do cinematógrafo que, com a apresentação do filme “A chegada de um trem à estação”, a perspectiva do trem que foi filmado se aproximando ao local onde a câmera havia sido instalada assustou os presentes, fazendo com que alguns deles se jogassem ao chão acreditando que o trem sairia da tela e os atingiria. Tal reação demonstra, junto com outros resultados advindos das primeiras experiências cinematográficas, o poder que o cinema exerceu e continua exercendo em seus expectadores – plateia que muitas vezes fica completamente à mercê do que lhes é apresentado na sala escura.

A propaganda nasceu no cinema justamente por acreditar na passividade de seus espectadores, além de considerar a importância do veículo como meio de comunicação e informação. Desde o início do século XX, quando a arte cinematográfica ganhava forma e conteúdo, ela já era utilizada para persuadir e propagar crenças e ideologias – seja através do registro documental ou de ficções que tinham como propósito principal a transmissão de alguma mensagem.

Vladimir Lenin, líder do estado soviético, percebeu a importância da arte do cinema para doutrinar as massas – em grande parte analfabetas – a apoiar seus objetivos. No início da Revolução Russa, em 1917, diretores hoje consagrados como Sergei Eisenstein e V.I. Pudovkin produziam cinema visando à propaganda, ainda que aplicassem tais recursos através de uma forma revolucionária.

Para o Partido Nacional-Socialista Alemão, era impensável se construir a boa imagem do mundo totalitário sem a propaganda. “Quanto mais radical e incitadora era a minha propaganda, tanto mais assustava homens débeis e as naturezas tímidas, impedindo a sua entrada no núcleo primitivo da nossa organização.” (HITLER, 1962, p. 365 apud DIEHL, 1992, p. 82). Desta forma chegou o momento em que Hitler e seus assessores perceberam no cinema uma ferramenta ideal para a divulgação de seus ideais, e, quando apresentado à atriz e cineasta Leni Riefenstahl, decide investir na



produção de documentários que, direta ou indiretamente, privilegiassem a imagem do seu partido.

O primeiro grande filme realizado por Leni Riefenstahl sob encomenda do Führer foi “O Triunfo da Vontade”, que documentou o 6º Congresso Nacional do Partido Nacional-Socialista Alemão e ficou pronto em 1936. A equipe técnica do filme era de 135 pessoas e utilizou trinta câmeras de filmagem. Ainda em 1936 Riefenstahl documentou em “Olympia” os jogos olímpicos, que naquele ano ocorreram na Alemanha. Segundo Alcir Lenharo, “Olympia é muito mais que um simples documentário – é um hino da exaltação à Alemanha nazista, através da glorificação da força física, da saúde e da pureza racial, miticamente fotografadas.” (LENHARO, 1986, p. 60).

Por ambos os filmes, Leni Riefenstahl teria sua produção cinematográfica dividida entre propaganda política e arte. Com o final da 2ª Guerra Mundial, Riefenstahl passou quatro anos aprisionada em um campo de concentração francês, acusada de utilizar prisioneiros em suas filmagens. Como tal acusação não foi comprovada, assim como outras que indicavam sua ligação com o partido nazista, a atriz e diretora foi absolvida e declarada apenas simpatizante do movimento.

O custo de suas realizações para Hitler, no entanto, foi muito alto. Seus filmes posteriores eram boicotados por manifestos e recebiam duras críticas, quando não eram integralmente negligenciados e, na maioria das vezes, sequer recebiam financiamento.

## **7. O Império dos Sentidos: A Linguagem do Cinema em Benefício ao Significado**

Ainda que acusada de partidarismo e de realizar cinema de propaganda, gênero que normalmente é tido como negativo pela parcialidade que carrega, Leni Riefenstahl não pode ser considerada uma cineasta incompetente. De forma contrária, ainda hoje importantes diretores afirmam que o cinema produzido pela alemã é grandioso e revolucionário.

Leni desenvolveu novas formas de capturar imagens e criar significados, sendo reverenciada até hoje por suas inovações técnicas e inventivas quanto à cobertura esportiva, utilizadas por ela em “Olympia”. A diretora ainda fez escola na forma com que angulava sua câmera de maneiras nada convencionais para a época, assim como quebrava tabus cinematográficos com seus enquadramentos e movimentos de câmera em grandes tomadas.



Para Alcir Lenharo, Riefenstahl atingiu um nível estético que ia além da propaganda, que entrava em duelo com a arte. “Nas primeiras sequências de O triunfo da vontade, Hitler chega de avião como um esperado Messias. O bimotor plaina sobre as nuvens que se abrem à medida que ele desce sobre a cidade.” (LENHARO, 1986, p. 60). Ainda sobre a referida cena, Riefenstahl utiliza a música como importante recurso de indução ao espectador, direcionando o olhar passivo do mesmo para a figura então imponente que desce do avião, criando uma aura de supremacia e poder ao Führer.

No decorrer de “O Triunfo da Vontade”, ainda percebe-se no retrato de Hitler o uso excessivo do ângulo contra-plongée, que é definido por Marcel Martin da seguinte forma:

A contra-plongée (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando com a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens. (MARTIN, 1985, p. 41).

Tal recurso técnico, exemplificado por Martin, denota perfeitamente o intuito de Riefenstahl, que constantemente agiganta a figura de Hitler - sempre retratado discursando com poder e autoridade. O Führer aparece em mais de uma cena tendo seu rosto enquadrado com o céu ao fundo, ou todo o restante do quadro desfocado, empregando subjetivamente uma importância extrema à sua figura. Riefenstahl também utiliza, quanto aos movimentos de câmera, o que Martin descreve como “realce dramático de um personagem ou de um objeto que vão desempenhar um papel importante na sequência da ação” (MARTIN, 1985, p. 45).

Ainda em “O Triunfo da Vontade”, percebe-se também o uso recorrente de planos aéreos que contemplam as manifestações do Partido Nacional-Socialista. Riefenstahl se utiliza de várias cenas aéreas para capturar a infinidade de pessoas que fazem parte das manifestações, utilizando cortes e inserindo, entre uma panorâmica aérea e outra, closes dramáticos de alemães felizes e comovidos com o que admiram. Os planos aéreos também servem para apresentar a coordenação das tropas e dos envolvidos com as passeatas e comícios, que, retratados à distância, revelam maestria no controle de seus movimentos.

Já em “Olympia”, toda a exaltação e supremacia do nazismo e de seus ideais é mais subjetiva – ainda que possa ser percebida sem muitos esforços. Lenharo descreve que no documentário “foram necessários 800 mil metros de filme rodados para mostrar, através



do sacrifício individual de cada atleta, como essa força e essa energia forjavam a nação, aceitas pelo sacerdote intermediário, o Führer.” (LENHARO, 1986, p. 60).

Para Hitler e seus partidários, a ocasião dos jogos olímpicos acontecendo na Alemanha serviria como chance de apresentar o país ao resto do mundo. Assim, a glorificação da figura humana serve como veículo da idealização de uma raça suprema sonhada por Hitler e seu regime. Os planos em câmera lenta, realizados com maestria e competência por Riefenstahl, privilegiam a anatomia e os movimentos que beiram à perfeição dos atletas ali retratados. Por um número enorme de vezes, no entanto, essas imagens são interrompidas pelo Führer, que deixa sua face autoritária de lado para apresentar sorrisos, aplausos e outras expressões de satisfação que raramente foram capturadas.

## **8. O Prático e o Estético no Cinema de Leni Riefenstahl**

Considerando tudo o que já foi mencionado a respeito do cinema de Leni Riefenstahl e dos escritos de Jan Mukarovsky sobre a semiótica aplicada à arte, fica clara a dualidade das funções presentes nas obras que a cineasta alemã produziu durante o governo de Adolf Hitler. Seu cinema pode ser analisado por dois vieses bastante claros que, no entanto, não possuem esferas delimitadas ou estão livres de associações.

Dependendo do foco analítico, percebem-se claramente as funções sociais de suas obras, aqui representadas pelos filmes “O Triunfo da Vontade” e “Olympia”, que servem como referências de toda sua produção audiovisual desenvolvida por encomenda do Partido Nacional-Socialista Alemão. Dentro da função que Mukarovsky definiu como prática, o cinema de Riefenstahl se torna um meio comunicativo de propaganda, responsável pela pregação de ideais e posicionamentos para seus espectadores. Assim, tal utilidade percebida em seus filmes se torna diretamente associada a uma função que transcende o estético.

Enquanto permanecem interligadas a uma manifestação social que é relacionada com a realidade – atividade realizada por seu receptor -, as mensagens dos filmes supracitados de Leni Riefenstahl adquirem um sentido mais amplo. Tal sentido têm seus significados contextualizados com a própria vivência e experiências do espectador, que deixa todo o caráter estético da obra em segundo plano em benefício à leitura que para ele tem maior valia.



Da mesma forma, pode-se analisar “O Triunfo da Vontade” e “Olympia” por seus valores estéticos, uma vez que ambas as obras artísticas são consideradas possuidoras de qualidades cinematográficas inegáveis e servem como referenciais ainda hoje - passados quase um século desde que foram realizadas. Os recursos cênicos empregados aos dois filmes, assim como seus vários artifícios imagéticos e narrativos, denotam a clara competência e domínio da linguagem por parte de sua realizadora.

A quantidade de significações ambíguas que se pode encontrar no cinema de Riefenstahl reflete sua imensa habilidade técnica, poder pelo qual a cineasta merece o reconhecimento que teve. Ainda que defendesse uma péssima causa, Riefenstahl pode justificar toda a propaganda inerente ao seu cinema através das incríveis imagens que capturou.

### **9. Em Busca do Oculto: Signos e Funções no Cinema de Leni Riefenstahl**

A principal proposta do presente artigo foi verificar a ambiguidade dos signos encontrados no cinema de Leni Riefenstahl, aplicando a teoria semiótica de Jan Mukarovsky que considera as funções práticas e estéticas de obras de arte – aqui analisadas levando em consideração a técnica do cinema da diretora alemã e os artifícios de persuasão utilizados em seus filmes. Contudo, o estudo aqui proposto não procurou pelo enquadramento do cinema de Riefenstahl entre obras artísticas realizadas com propósitos puramente estéticos ou restritamente práticos, uma vez que Mukarovsky entendia que a inserção de uma obra em determinada função não excluía sua participação em outra.

Além da base teórica que permitiu a compreensão da semiótica de Mukarovsky, também foram considerados o contexto histórico em que seus filmes foram realizados e as técnicas cinematográficas que justificam suas escolhas enquanto cineasta – dados satisfatoriamente encontrados nos livros de Alcir Lenharo (1986) e Marcel Martin (1990), respectivamente. Não se pode deixar em segundo plano a importância e relevância dos escritos sobre propaganda e persuasão de Paula Diehl (1996), que contribuíram imensamente por serem focados na Alemanha nazista.

As análises foram criteriosamente desenvolvidas após a repetição de determinadas passagens dos filmes supracitados, buscando não só por seus significados através da teoria semiótica, mas também tendo base na forma com que a cineasta Leni Riefenstahl



utilizou-se de recursos para compor suas cenas, estes compreendidos como parte intrínseca à linguagem cinematográfica.

Segue um quadro analítico que desconstrói algumas cenas de “O Triunfo da Vontade” e “Olympia”, e visa exemplificar o conteúdo abordado neste artigo.

**Quadro 1: Signos identificados nos filmes de Leni Riefenstahl e suas funções.**

OBJETO: FILME	OBJETO: CENA	TÉCNICA CINEMATOGRAFICA (funções estéticas)	ANÁLISE SEMIÓTICA (funções práticas)
O TRIUNFO DA VONTADE	Chegada de Adolf Hitler à Nuremberg.	Panorâmicas e tomadas aéreas.	O fato de Hitler chegar pelo céu enquanto uma multidão o espera engrandece sua figura.
O TRIUNFO DA VONTADE	Discursos de Adolf Hitler (várias cenas).	<u>Contra-plongée</u> com o céu de fundo.	Hitler: Superioridade, exaltação e triunfo da figura retratada.
O TRIUNFO DA VONTADE	População é apresentada em êxtase (várias cenas).	<u>Travellings</u> (câmeras em movimento apresentam uma série de pessoas).	A população alemã potencializa a figura de Hitler ao aparecer sempre com imensa satisfação, êxtase e demonstrando idolatria.
O TRIUNFO DA VONTADE	Espaços e multidões são apresentados com grande distância.	Panorâmicas e tomadas aéreas.	A “arquitetura” dos grandes comícios e passeatas <u>mostrada</u> de longe demonstra o poder e grandiosidade do partido nazista.
OLYMPIA	Chegada dos atletas ao estádio olímpico.	Imagens intercaladas dos atletas sendo ovacionados e suas saudações ao <u>Führer</u> .	A saudação de todos os atletas (símbolos máximos dos jogos) à Hitler potencializa sua importância e grandeza.
OLYMPIA	Bandeira nazista (várias cenas).	Planos estáticos contemplam a bandeira nazista tremulando ao vento.	A exaltação da bandeira nazista, intercalada com o sucesso dos atletas, associa o sucesso dos mesmos ao partido.
OLYMPIA	Atletas competem em diferentes esportes (várias cenas).	Câmeras lentas e móveis apresentam os atletas em competição.	<u>A idolatria e fixação ao corpo criou alguns padrões de beleza</u> , aqui associados à raça “suprema” ariana.

Ainda há uma infinidade de outras cenas dos filmes de Leni Riefenstahl que serviriam ao tema aqui proposto, porém a maioria delas pode ser analisada através de uma leitura semelhante ou idêntica às aquelas escolhidas e estudadas nos exemplos acima. Assim, entende-se que os principais propósitos de seu cinema, sejam estéticos ou práticos, estão aqui sumarizados.



## 10. Considerações Finais

Em 8 de setembro de 2003, Leni Riefenstahl faleceu enquanto dormia, em sua casa na cidade de Pöcking, na Alemanha. Em seus últimos anos, Leni se dedicava exclusivamente a retratar a vida marinha, buscando sempre pelo extraordinário e por imagens espetaculares – características que podem definir o seu cinema. Em uma citação, que sombriamente remete a parte de um epitáfio, Leni defendeu seu olhar ao mundo dizendo que sentia como se tivesse habitado muitas vidas, e, num paralelo com as ondas de um oceano, nunca soube descansar. Através dos anos sempre dedicou sua atenção ao que era incomum, para os mistérios e para o que considerava ser o coração da vida.

Tal percepção sobre o universo que habitava, retratado sobre seu olhar grandioso no cinema, fez de Leni alvo das mais severas críticas e dos méritos e elogios mais honrosos. As ambiguidades permearam sua vida e seu cinema, o último tema deste estudo. Quanto mais se aprofunda e se descobre sobre a vida e o trabalho da cineasta alemã, mais fica difícil se posicionar e julgar suas obras por apenas um viés.

Seus filmes são peças de grande poder ideológico e de persuasão ou obras artísticas de qualidades irrepreensíveis? Assim como Jan Mukarovsky definiu que uma função da obra artística não exclui a outra, um olhar mais apurado não pode se posicionar defendendo apenas uma possível resposta à questão acima. Ainda sobre Mukarovsky e sua tipologia das funções, o teórico constituiu uma das teorias mais válidas e brilhantes para a análise da arte pelo ponto de vista da semiótica. Essa dá base para a compreensão aprofundada de uma obra – que por vezes acaba simplificada por uma perspectiva reducionista, indolente.

Leni Riefenstahl foi considerada a última figura famosa do período nazista da Alemanha quando morreu aos 103 anos. Devido às barreiras que se impuseram contra ela, Leni não teve uma carreira muito prolífica, embora buscasse, dentro das limitações, formas de continuar trabalhando. Ainda que tenha deixado poucas obras à humanidade, algumas que serviram a terríveis propósitos, Leni Riefenstahl conseguiu deixar seu nome nos anais da história mundial e, como poucos conseguem, continua causando as mais diversas reações entre seus espectadores – exceto a indiferença.

## Referências Bibliográficas



MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, c1988. 350 p.

LENHARO, Alcir. **Nazismo: o triunfo da vontade**. São Paulo: Ática, 1986. 93 p.

DIEHL, Paula. **Propaganda e persuasão na Alemanha nazista**. São Paulo: Annablume, 1996. 158 p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 279 p.

BACH, Steven. **Leni: life and work of Leni Riefenstahl**. United States of America: Vintage, 2008. 432 p.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. 4.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990. 172 p.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3.ed. São Paulo: Papirus, 2008. 432 p. (Coleção campo imagético)

VALENTIM – Portal da Prof.<sup>a</sup> Dra. Marta Valentim. **Métodos de pesquisa: análise de conteúdo**. Disponível em [www.valentim.pro.br/Slides/Metodologia/Analise\\_Conteudo.ppt](http://www.valentim.pro.br/Slides/Metodologia/Analise_Conteudo.ppt). Acesso em 07/11/2010.