



## LENI RIEFENSTAHL E O DOCUMENTÁRIO COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DA IDEOLOGIA DA PROPAGANDA NAZISTA ALEMÃ

*Leni Riefenstahl and the documentary as instrument of Nazi German Ad ideology's construction..*

JOÃO EDUARDO HIDALGO\*

*\* Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, e pela Universidad Complutense de Madrid. É especialista em Cinema Espanhol pela AECEI- Agencia Española de Cooperación Internacional. Tem experiência em produção dramática para Audiovisual; em interpretação fílmica, vídeoarte e performance. Já fez várias exposições individuais de fotografia, dirigiu alguns curtas-metragens e orientou a realização de mais de cinquenta, entre eles registros de performances como de José Bezerra e Duda Penteadó. Foi pesquisador da ABPA- Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes da ECA, do Centro Mário Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA/USP). Atualmente é professor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, Unesp, campus de Bauru, SP. Faz parte do corpo editorial e de avaliadores dos periódicos: Revista Ciência em Extensão Unesp e Revista Imagofagia (Argentina)*

### RESUMO

*A atriz e diretora Leni Riefenstahl (1902-2003) foi a maior figura dentro do Cinema Alemão durante o período nazista, que durou de 1933 a 1945. Inicialmente Leni era uma dançarina que acabou seguindo a profissão de atriz e participou de muitas produções alemãs entre 1925 e 1933, e a partir deste ano tornou-se diretora dentro do Ministério da Propaganda, chefiado por Joseph Goebbels (1897-1945) e logo foi promovida a protegida, e segundo alguns, amante de Adolf Hitler (1889-1945). Este artigo pretende trazer à tona um pouco da historicidade dessa cineasta controversa e, ao mesmo tempo, de talento curioso.*

*Palavras chave: Leni Riefenstahl ; Cinema Alemão; Propaganda Nazista; Ministério da Propaganda; Cinema.*

### ABSTRACT

*The actress and director Leni Riefenstahl (1902-2003) was the greatest figure in the German Cinema during the Nazi period, which lasted from 1933 to 1945. Initially Leni was a dancer who ended up following the profession of actress and participated in many German productions between 1925 and 1933, and as of this year became director within the Ministry of Propaganda, headed by Joseph Goebbels (1897-1945) and soon promoted to protected, and according to some, Adolf Hitler's lover (1889-1945). This article aims to bring to light some of the historicity of this controversial filmmaker and, at the same time, of curious talent.*

*Keywords: Leni Riefenstahl; German Cinema; Nazi propaganda; Ministry of Propaganda; Movie theater.*



A atriz e diretora Leni Riefenstahl (1902-2003) foi a maior figura dentro do Cinema Alemão durante o período nazista, que durou de 1933 a 1945. Inicialmente Leni era uma dançarina que acabou seguindo a profissão de atriz e participou de muitas produções alemãs entre 1925 e 1933, e a partir deste ano tornou-se diretora dentro do Ministério da Propaganda, chefiado por Joseph Goebbels (1897-1945) e logo foi promovida a protegida, e segundo alguns, amante de Adolf Hitler (1889-1945).



Marlene Dietrich, Bernard Shaw e Leni Riefenstahl, numa festa de artistas em Berlim, 1928.  
Foto: Alfred Eisenstaedt.

Em 1932 Leni estrelou e dirigiu o filme *Das Blaue Licht* (A luz azul), um filme que conta a história de uma figura mágica Junta (Leni), que vive em uma montanha em uma caverna de cristais. O filme teve uma primeira montagem feita pelo diretor de vários dos filmes de Leni, Arnold Fanck, que segundo conta Leni no documentário sobre a sua vida *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*, de Ray Müller, de 1993, fragmentou seu filme em pequenas sequências. Ela achou o resultado muito ruim, mas disse que aprendeu com ele a montagem construtiva, onde uma imagem complementa a outra. Ela explica: uma mulher começa a abrir uma janela, um homem continua abrindo uma porta e finalmente uma velha aparece abrindo completamente outra janela. Seja com for ela tornou-se uma exímia montadora e a partir disto uma excelente diretora, que já sabia o que as imagens poderiam lhe dar.

Este filme lhe rendeu muito reconhecimento na Alemanha e no exterior, Chaplin mandou-lhe um telegrama e expressou desejo de trabalhar com ela. Segundo ela conta nas suas memórias, nunca pretendeu ser uma figura ativa dentro do cinema que era feito então na Alemanha. Na entrevista que deu para a jornalista alemã Sandra Maischberger, em 2002, pouco antes de completar 100 anos, Leni faz um arrazoado de sua vida. Ela começa mostrando os arquivos onde tem todo o material de imprensa sobre seus filmes, os originais foram perdidos durante a guerra,

mas seus admiradores mandaram quase tudo novamente, ela tem inclusive as críticas negativas arquivadas e diz que também fazem parte da sua vida. Esclarece que perto dos 100 anos segue trabalhando, acabou de finalizar seu último filme *Impressions under water*, e recorda seu original método de montagem desenvolvido para *Olympia* (1938), que se compões de tarjas com 12 cores, que identificam o conteúdo das películas, a mais alta qualidade ganha a cor vermelha (master) e a mais baixa preto (arquivo). Ela diz que foi necessário criar o sistema, pois quando terminou as gravações da Olimpíada de 1936, tinha 400 mil metros de filme para usar na montagem; só para assistir todo o material Leni levou 10 semanas, trabalhando 10 horas diárias e foram necessários dois anos para completar a edição.

Nesta entrevista um momento interessante é quanto ela mostra as três medalhas de ouro que ganhou na Exposição Universal de 1937, que aconteceu em Paris, uma por *A luz azul*, outra por *Triunfo da vontade* e a terceira por *Olympia*, só dois *Diplome du Grand Prix* estão na parede, pois o que se refere à *Olympia* se perdeu durante a II Guerra Mundial. Sandra pergunta se ela tem o mesmo orgulho de *A luz azul* e de *Triunfo da vontade*, a cineasta entende e diz: 'não vejo nada de político em *Triunfo da vontade*, eu olho para ele como para todos os outros filmes'. Mais adiante Leni se contradiz ao afirmar que só fez um filme para Hitler *Triunfo da vontade* e é lembrada que fez também *Day of freedom* (1936), mas ela justifica que as imagens iriam fazer parte de *Triunfo da vontade*. Mas na verdade ela também fez *Vitória da fé* (1933, foto), registrando pela primeira vez a reunião do Partido Nazista. Para diferenciar seu filme *Triunfo da vontade* da propaganda que se fazia na época cita o filme *Jew Süss* (*O judeu Süss*) de Veil Harlan, que consegue ser tão baixo que qualquer filme da época comparado a ele será absolvido de culpa.



*Dia de liberdade*, 1936.



*Vitória da fé*, 1933.



Um momento corajoso da entrevista é quando Leni conta que viu Adolf Hitler pela primeira vez em Berlim, em 1932, discursando no Sportpalast, e que ficou eletrizada, testemunhou que as pessoas gritavam como loucos e que ela acabou contagiada pelo sentimento popular. Logo após escreveu uma carta para Hitler, que já a conhecia dos seus filmes e ele a recebeu e disse que quando ele chegasse a Chancelaria da Alemanha queria que ela fizesse seus filmes.

A filmografia de Leni não é extensa mais é de uma força impressionante. Como atriz: *The holy mountain* (1926) de Arnold Fanck; *The great lep* (1927) de Arnold Fanck; *The destiny of an empire* (1928) de Rolf Ralfé; *The white hell of Pitz Palu* (1929) de George Wilhelm Pabst; *Storm over Mont Blanc* (1930) de Arnold Fanck; *The white flame* (1931) de Arnold Fanck; *The blue light* (1932) de Leni Riefenstahl, *SOS Iceberg* (1933) de Arnold Fanck e *Tiefland* (1944-54) de Leni Riefenstahl. Como diretora: *The blue light*; *Victory of faith* (1933); *Triumph of will* (1935); *Day of freedom* (1935); *Olympia Part I – Festival of the people* (1938); *Olympia Part II – Festival of beauty* (1938); *Tiefland* (1944-54) e *Impressions under water* (1992-2002). O primeiro filme ela fez, como atriz, em 1926 aos 24 anos e o último, como diretora em 2002 aos 100 anos. Sua figura é tão emblemática que, no filme *Bastardos inglórios* de Quentin Tarantino, de 2009, quando os personagens Emmanuelle Mimieux, a dona do cinema, e Fredrik Zoller, o jovem oficial alemão, se conhecem, ela está tirando o letreiro do filme *The White hell of Pitz Palu* da fachada do cinema e quase se denuncia quando o soldado diz adorar os filmes de montanha de Leni Riefenstahl e Emmanuelle diz que ‘não é bem admiração o que eu sinto por *fräulein* Riefenstahl’.



Leni Riefenstahl, filmando *Olympia*, 1938.

Fotograma de *Olympia*.

Depois do final da II Guerra Mundial Leni Riefenstahl teve muita dificuldade de trabalhar, só conseguindo realizar um projeto, o filme *Tiefland*, que havia começado a filmar em 1944 e só terminou de montar e conseguiu estrear em 1954. Com sua vida longa em 1987 escreveu um enorme livro de memórias e nele conta como recebeu a incumbência, diretamente de Hitler, para realizar *Triunfo da vontade*, sua obra prima:

Riefenstahl: ‘Eu não estou familiarizado com o assunto. Não sei nem dizer a diferença entre a SS e a SA.’

Hitler: ‘*Isto é uma vantagem. Pois você verá só o essencial. Eu não quero um aborrecido filme da convenção do Partido; eu não quero um noticiário. Eu quero um documento artístico. Os membros do Partido não entendem isto. Seu filme *The blue light* prova que você pode fazer o que deseja.*’

Riefenstahl: ‘*Eu interrompi. Ele não era um documentário. Como eu vou escolher o que é importante ou não politicamente, o que deve ou não ser mostrado? E se o meu desconhecimento me fizer deixar de fora esta ou aquela personalidade, eu cometerei muitos erros.*’



Deixando o suposto medo de lado e tendo a garantia de poder trabalhar sem interferência na edição do material, ela rodou *Triunfo da vontade* (1935), registro da convenção do Partido Nazista de 1934 em Nuremberg. Uma consideração importante que ela faz nas suas memórias é a de que resolveu trazer para o documentário as técnicas de produção que o cinema de ficção já tinha desenvolvido. Pequenos veículos para as câmeras, trilhos para que elas pudessem fazer *travelings* e panorâmicas sem prejudicar a qualidade da imagem, câmeras em bicicleta, pendurada em torres, carregadas no ombro pelos câmeras... Ela deu mobilidade à câmera e já rodou pensando no que poderia conseguir. Um dos truques que usou foi criar um pequeno elevador que acompanhava uma das três bandeiras que ficavam atrás da tribuna, como podemos ver no fotograma abaixo (na foto abaixo pode-se ver a sombra na segunda bandeira), com isto ela conseguiu imagens aéreas nunca antes vistas.



Fotograma de *Triunfo da Vontade*, 1935.

Mas deve-se lembrar que Riefenstahl já tinha feito uma experiência anterior, menos eficiente. Ela registrou a convenção do Partido Nazista em 1933 e fez *Victory of the Faith* (Vitória da fé, 1933), que tem muitas imagens criativas, algumas muito parecidas com as que ela desenvolveria em *Triunfo da Vontade*, mas ainda incipientes. Quando ela diz que seu passado de atriz e diretora de um filme (*A Luz Azul*, 1933) a preparou para a tarefa, esquece-se de nomear esta experiência anterior, que foi bem aceita, e que preparou a grandiosidade da sua obra prima posterior. Justiça tem que ser feita, Riefenstahl conhecia o cinema como ninguém, citava filmes e diretores nas suas justificativas com Hitler e outros membros do partido, como atriz se relacionou com vários diretores importantes como Joseph Von Sternberg, Walter Ruttmann, Friedrich Wilhelm Murnau, Abel Gance, Georg Wilhelm Pabst e conhecia seu ofício a fundo. Não se deve julgar a cineasta pela posição ideológica que ela tinha (ou não). O teórico espanhol Angel Quintana comenta a importância de Leni para o cinema alemão da época e para o audiovisual em geral:

*“O cinema adquiriu sua plenitude como construtor de mundos quando a cineasta Leni Riefenstahl rodou um grandiloquente monumento de exaltação da estética nazista intitulado O triunfo da vontade (Triumph des Willens, 1935), que constitui um dos grandes marcos políticos da história do cinema. O filme de Riefenstahl inaugurou uma concepção colossal da estética documentarista, na qual um espetáculo, encenado a partir do domínio de uma série de recursos da representação teatral, acabou dependendo do poder de uma câmera que apagou a importância do espectador, que tinha lugar privilegiado desde a pintura renascentista. Leni não se dedicou somente a capturar o que se situava na frente da câmera, mas determinou a estruturação de todos os elementos que participavam na representação.”*

Exatamente a montagem que Leni aprendeu com Fanck, foi a estratégia que lhe possibilitou criar realidades cinematográficas ubíquas, o espectador está no avião com Hitler, passeia em

seu conversível, sobe com ele no palanque, acompanha suas expressões faciais e mudanças de voz de perto, ele chega a tornar-se uma figura familiar. Leni é de uma eficiência assustadora, por esta razão foi odiada por Goebbels, que desejava ser também um grande diretor de cinema, e nunca passou de um roteirista medíocre, tendo como a sua ‘maior’ obra o histórico (e péssimo) filme *Kolberg*, de 1945. Avaliando cinema alemão do período nazista Stephen Brockmann escreve que: “*Kolberg* é um testamento sobre todos os desejos megalomaniacos dos nazistas e de suas incapacidades. Ele mostra que a propaganda tem limites definidos no mundo real. A seguir eu analiso dois filmes, ambos claramente peças de propaganda (...) Eu escolhi os filmes *Triunfo da Vontade* e *O grande amor*, ambos tem relevância histórica e representam a dificuldade de definir claramente o que a propaganda significa dentro do Terceiro Reich, mesmo nos filmes que são geralmente considerados como veículos de propaganda. O grande amor não é somente propaganda é um envolvente melodrama com elementos musicais e *Triunfo da Vontade* não é somente propaganda e também um documentário sobre um evento real.”

*Triunfo da Vontade* é um documentário que cria uma narrativa ficcionalizada, Hitler é apresentado como uma figura divina, que desce do céu. E para que não haja nenhuma má interpretação, o letreiro no início do filme diz: ‘O documento do dia da festa de 1934’. ‘20 anos após o início da Primeira Guerra Mundial’. ‘16 anos após o início do nosso sofrimento’. ‘19 meses após o início do renascimento alemão. Adolf Hitler voou novamente para Nuremberg’. E também ‘realizado por ordem do Führer’, ‘Dirigido por Leni Riefenstahl’. Está tudo bem claro, vamos ao espetáculo.

Imagens de nuvens e através delas um sol brilhante, vemos o avião do Führer, ele flana sobre Nuremberg, lá embaixo um número excepcional de pessoas participa de um espetáculo grandioso e organizado. Hitler desce do avião faz a saudação nazista e o público entra em delírio, Goebbels desce logo atrás, Leni não quer problemas, mostra esta imagem do ministro da propaganda para evitar boicotes.

Hitler sobe em seu conversível, uma câmera exatamente atrás de sua nuca mostra a reação que ele presencia, quando ele ergue a mão o sol é aprisionado na concha da mesma, os sinais divinos estão aí. Este enquadramento parece fazer Hitler voar sobre a plateia. O apoio e comprometimento do povo com o Partido Nazista é asfixiante, não há como negar, como tentaram depois da guerra, a multidão entra em êxtase.

Leni inovou tanto na linguagem como no tratamento do assunto, ela cria uma pequena ficção para justificar todo aquele louvor do público, todas as regiões da Alemanha prestam solidariedade a Hitler, pouco mais de um ano de chegar ao poder, o seu domínio é completo. Como um ator fazendo um monólogo ele domina totalmente a multidão, faz pausas, fala suavemente, começa a enfurecer-se e termina quase em um delírio nervoso, e o público adora. Todos os recursos técnicos são usados, câmeras que acompanham o carro de Hitler, câmeras no meio da multidão, em janelas, no nível da rua, correndo junto com as pessoas, elevando-se no ar, um espetáculo técnico perfeito e sincronizado. Ela tinha 19 cameramen e um ajudante para cada um deles, câmeras compactas, teleobjetivas, câmeras carregada por soldados em seus cavalos...

O documentário organiza-se de forma simples: um prólogo; um desenvolvimento com forte propaganda e um epílogo que encerra todas as ações.

No prólogo há uma introdução grandiosa com nuvens que parecem montanhas e um avião que parece uma águia prateada que traz o deusificado Hitler para as ruas de Nuremberg e para o desfile pela cidade. Neste trecho aparecem alguns planos subjetivos do ponto de vista de Hitler no seu carro, olhando para os prédios e pessoas nas janelas, que não vão mais aparecer na







obra, uma pena. Hitler chega ao Hotel Deutscher Hof, que já tem um Heil Hitler desenhado com luzes na fachada, que será acessado logo depois e saúda brevemente a multidão. Sua guarda pessoal da SS aparece em destaque, são mostrados alguns closes dos soldados e depois um plano de detalhe mostra como eles se posicionam de costas para o público, com os dedos das mãos enfiados no cinto de couro, formando como asas com os braços que tocam a de seu companheiro, criando um isolamento ao redor do fúher. Nesta noite há uma serenata com homens portando tochas, fogueiras são acesas na margem do rio, ressaltando a silhueta dos soldados que cantam e comemoram. Além da inscrição de luzes na parede do hotel, uma suástica em neon é acessa no topo da fachada.

O desenvolvimento, o coração do filme, que abarca dois dias do VI Congresso do Partido Nazista, é uma obra de propagando muito bem construída, a sutileza do prólogo é abandonada para entrar na propaganda ideológica partidária direta e na criação de uma mistificação com a figura de Adolf Hitler. Leni diz na entrevista com Sandra Maischberger que não há nada de político no documentário, ele é um filme como outro qualquer, a obra a condena estrondosamente. Neste segundo dia na histórica Nuremberg, Hitler vai até o Palácio de Congressos Nazista, construído por seu arquiteto Albert Speer para a abertura oficial do VI Congresso do Partido Nacional Socialista. Logo após um pequeno discurso feito por Rudolf Hess (1894-1987), 11 líderes fazem seus políticos, imorais e ideológicos discursos. São eles na ordem de aparição: Adolf Wagner (Gauleiter de Munique) que lê a saudação de Hitler para o evento; Alfred Rosenberg (Reichsleiter); Otto Dietrich (Chefe da Imprensa); Fritz Todt, (Ministro de Armamentos); Fritz Reinhardt (Inspetor Geral); Richard-Walther Darré (Chefe do Escritório da Raça Ariana); Julius Striecher (Governador da Franconia); Robert Ley (Reichsleiter); Hans Frank (Ministro da Justiça); Joseph Goebbels (Ministro da Propaganda) e Konstantin Hierl (Chefe do Escritório de Trabalho). Os discursos são todos carregados da ideologia do partido, o mais estranho é o discurso de Goebbels que faz exotéricas afirmações como ‘que a chama de nosso entusiasmo nunca se apague, pois ela é o calor que alimenta a moderna propaganda política’ e o trecho final é imperdível ‘Pode ser bom possuir o poder baseado na força, mas é melhor ganhar e segurar o coração das pessoas’. Devemos lembrar que este senhor, junto com sua mulher Magda, matou os seis filhos e depois se suicidou no final da guerra. Os discursos poderiam cair na monotonia de um Cinejornal, mas Leni faz um corte preciso das falas e mostra todos em close, podemos ver suas expressões, tiques, suor na testa, bigodes ridículos copiados do líder, entre outros detalhes. Fica aqui uma dúvida se esta escolha não foi proposital, pois todos ficam pequenos, mediocrementemente burocráticos e seus defeitos físicos são destacados. Se estes senhores são os representantes da raça ariana, podemos entender pelos seus discursos e fisionomia porque perderam a guerra. Goebbels tem vários planos no documentário e sabemos que ele não gostava de Leni, e vice-versa, a imagem que fica dele é a de um senhor muito baixo, estranho e que está sempre por perto de Hitler. Sobre a sequência dos discursos um dos ministros de Hitler que sobreviveu a guerra, Albert Speer (1905-1981), escreveu em suas memórias:

*“Durante as preparações para o VI Congresso do Partido Nazista eu encontrei um mu-  
lher que tinha me impressionado desde os meus tempos de estudante: Leni Riefenstahl,  
que tinha estrelado e dirigido os amplamente conhecidos filmes de montanha. Hitler a  
escolheu para realizar os filmes do partido. (...) Eu fui avisado que uma das filmagens  
feitas durante uma das sessões solenes estava inutilizada. Por sugestão de Leni Riefen-  
stahl Hitler ordenou que as cenas deviam ser refilmadas em um estúdio. Eu fui chama-  
do para compor o grupo que estava na tribuna naquele dia, num cenário que recriava  
fielmente a plataforma e o púlpito. Eu tinha luzes me iluminando; o grupo de produção*

*espalhavam-se pelo cenário – enquanto Streicher, Rosenberg, e Frank podiam ser vis-  
tos andando pela sala com seus manuscritos, memorizando determinadamente suas  
falas. Hess chegou foi selecionado para fazer a primeira tomada. Exatamente como  
ele tinha feito anteriormente frente a uma plateia de 30 mil no congresso do partido,  
ele levantou solenemente sua mão e com seu especial ardor, virando-se para o lugar  
onde Hitler estaria, chamou a atenção de todos e pronunciou: ‘Meu líder, eu o chamo  
em nome do partido. O congresso terá prosseguimento com seu discurso. O Führer vai  
falar!’”*

Albert Speer foi julgado em Nuremberg, mas não foi condenado pelo extermínio de ju-  
deus e de inimigos nos campos de concentração, crimes com os quais ele aparentemente não teve  
ligação. Foi sentenciado a 20 anos de prisão, foi libertado em 1966 e publicou as suas memórias  
em 1969, Leni Riefenstahl publicaria as suas em 1982. Segundo o depoimento de Speer, Leni não  
fez, como ela reiteradamente afirma, um simples registro dos eventos, ela os reencenou com luz,  
som e cenário controlado e dava instruções aos oradores a enfatizar este ou aquele momento. De  
qualquer maneira era o discurso e a atitude que eles tiveram no congresso, só que esteticamente  
cuidada. E sendo Leni ardilosa pode-se duvidar da inutilização das cenas filmadas, o que prova-  
velmente aconteceu foi que ela queria ter domínio sobre estas cenas fundamentais e desejou recri-  
á-las. Ela já tinha demonstrado para Hitler o que poderia fazer, com o seu documentário prévio  
Vitória da fé (1934) e tinha a sua total confiança.

O discurso de Hitler se faz esperar e Leni aproveita este clima de expectativa para seu  
documentário; mas finalmente na tarde do segundo dia do congresso, aos 39 minutos de filme,  
ele faz seu primeiro discurso (de quatro) falando para os trabalhadores de todo o país que se apre-  
sentam para ele portando no ombro suas pás, como se fossem armas de guerra.  
O ponto alto do filme é a apresentação das tropas da SS e da SA perante Hitler no Campo de  
Zeppelin. Neste ambiente construído por Albert Speer, inspirado no Altar de Pergamo (atual Tur-  
quia, que está em um museu em Berlim), o maior espetáculo acontece e os dois líderes mais vio-  
lentos aparecem juntos pela primeira vez, Heinrich Himmler, líder da violenta SS e Viktor Lutze,  
líder da SA. Leni tem a sua disposição todas as câmeras que precisa e operadores para as mesmas  
e registra o desfile de milhares de soldados nazistas que tem uma coreografia de dar inveja a qual-  
quer diretor de Hollywood, de múltiplos ângulos. Os estandartes que carregam são tão simbólicos  
e bem desenhados que parecem criação de um estúdio, mas são puro documento da realidade.  
De uma torre que mandou construir Leni tem imagens de câmera alta, que parecem feitas de um  
helicóptero e a inteligência de criar um elevador para câmera e operador, numa das três bandeiras  
nazistas, rendeu as sequências que ela mais gosta no filme, uma panorâmica ascendente e descen-  
dente. Os três líderes caminham no corredor central no meio de milhares de indivíduos e vão até  
um altar montado para prestar homenagem ao Marechal Paul Von Hindenburg (1847-1934), que  
tinha morrido no ano anterior. Estas sequências fizeram Leni entrar para a história do cinema.

O epílogo se dá no último dia do congresso com a cerimônia de encerramento, nela só Hi-  
tler tem a palavra, ele é apresentado brevemente por Rudolf Hess e faz seu discurso mais conhe-  
cido. É um discurso ensaiado, ele lê muitas partes de sua fala e faz uma sequência de gestos que  
se tornaram características na sua imagem pública, em alguns momentos se ignoramos o som,  
vemos um senhor com uma expressão ausente e aparentemente a beira de um colapso nervoso.  
Algumas frases do discurso: ‘Mesmo que queiram só os melhores alemães serão membros de  
nosso Partido.’; ‘É meu desejo que esse Partido e esse Reich durem milênios. Podemos ser felizes  
sabendo que este futuro nos pertence completamente.’; ‘Enquanto a velha geração hesitou a nova



se entregou e é nossa de corpo e alma; arfando e com a testa banhada em suor arremata 'Mantem viva a ideia do nosso movimento. Vida longa ao Reich, vida longa a Alemanha'. Hess pega o microfone e encerra a convenção bradando 'O partido é Hitler e Hitler é a Alemanha. Heil Hitler.'

A força do documento histórico criado por Leni Riefenstahl é avassaladora, nenhum outro país teve um cineasta que tenha criado um filme tão próximo de um líder e de todo o seu séquito. Nem Mussolini, que Hitler admirava, e que criou a Cinecittá para promover o cinema italiano, conseguiu diretores que trabalhassem para ele, e principalmente nenhum com o talento de Leni. Devemos muito do mito nazista a Riefenstahl, a figura assustadora de Hitler, para o bem ou para o mal, nunca será esquecida graças a seus documentários.

Enquanto Leni Riefenstahl realizava os três documentários para Hitler, o que era produzido na ficção da época era despididamente propagandístico. Como exemplo escolho destacar o filme Titanic de 1943. Ele é uma grande produção da UFA - Universum Film AG, com direção de Herbert Selpin, que foi preso e morto durante as filmagens e Werner Klingler foi encarregado de terminar a obra. Partindo de um fato histórico, o afundamento do navio inglês Titanic em 1912, os alemães fazem um filme para atacar diretamente os ingleses. Bruce Ismay, o presidente da White Star Line é apresentado como um inglês sem escrúpulos, de possível ascendência judaica, que causa a morte de inocentes. Depois de uma introdução em que todos os personagens históricos são mostrados, e os conflitos reais e fictícios apresentados, com 29 minutos de filme o primeiro oficial, que incredulamente é alemão, dirige-se ao capitão Smith que está bebendo no salão em companhia de Ismay. O oficial, que se chama Herr Petersen diz 'Recebi avisos de Iceberg. Mudei o curso e diminuí a velocidade', Ismay contrariado diz 'Isto não pode ser, temos que chegar em Nova York amanhã e bater o recorde'. Petersen 'Alguns icebergs tem quilômetros e 7/8 deles esta em baixo da água.' O capitão fica confuso não sabe o que fazer e Ismay arremata para Petersen, 'É que vocês não tem nenhum interesse que o Titanic ganhe o Blue Ribbon'. O alemão argumenta que se o navio naufragar não há bote salva vidas para todos e que não foi provado que o Titanic é um navio que não afunda. Não é uma conversa possível, é um delírio, um presidente nunca daria atenção a um oficial do navio. Não se pode ser tão maniqueísta com a realidade histórica, os ingleses não foram responsáveis pelo desastre e é amplamente conhecido que o primeiro oficial do Titanic era o escocês William Murdoch, que foi destacado por James Cameron em seu filme Titanic de 1997, como sendo um oficial corrupto e que se suicidou pouco antes do navio afundar, tudo segundo relatos de sobreviventes. O segundo oficial do Titanic Charles Herler Lightoller sobreviveu ao acidente e viveu até 1952, participou das comissões de investigação que foram amplamente divulgadas pelos jornais da época e ainda escreveu uma biografia. A ficção nunca pode tentar mudar os fatos históricos de conhecimento público, este é o erro fundamental do Titanic nazista. O teórico de cinema David Bordwell escreve sobre a ficção o seguinte:

*"Se um filme é uma ficção não significa que ele esteja completamente desligado da realidade. Em primeiro lugar, nem tudo que se mostra, ou se sugere em uma obra de ficção precisa ser imaginário. O poderoso chefão alude a Segunda Guerra Mundial e a construção de Las Vegas, ambos fatos históricos; é ambientada em Nova York e na Sicília, lugares reais. Mas, os personagens e suas atividades permanecem na ficção, com a história e a geografia que proporcionam um contexto para os elementos criados."*

Claro que o iceberg chega, Petersen luta para desviar o navio e quando vê que não pode é o primeiro a avisar o capitão e verificar a seriedade dos danos. Vários personagens e conflitos

foram reaproveitados por James Cameron no seu filme de 1997, inclusive tomadas idênticas. Petersen acaba encontrando seu par romântico em uma princesa russa que perdeu tudo e que agora é 'igual a ele'. Os dois lutam para sobreviver, ele a coloca corajosamente em um bote e fica para ajudar os desafortunados, acaba encontrando uma criança abandonada e pula no mar para salvá-la, conseguindo chegar até o bote de sua amada bem no momento que o navio afunda.

O filme é bem realizado tecnicamente, mas os atores não convencem, só se salva o par principal, que tem que resolver todos os problemas para sobreviver e viver seu amor (Jack e Rose?). No último plano do filme um letreiro esclarece, 'A morte de 1.500 pessoas inocentes, foi causada pela perfídia da Inglaterra sempre em busca de lucros.'



O filme teve um resultado tão ruim que estreou na Alemanha em 1943 e depois foi esquecido pelos próprios alemães. Acreditava-se que ele tinha sido destruído, mas uma cópia apareceu na Inglaterra em 1949. Nos anos 1990 o filme foi restaurado com o interesse no navio ele voltou a ser visto, sempre por um público muito pequeno, já que é um filme inexpressivo. Toda a grandiosidade das grandes produções dos estúdios UFA não foram suficiente para realizar uma obra de propaganda que não fosse tão declaradamente negativa, ao utilizar fatos reais transmutados em realidade, através da ficção, imperdoável.

Quando os Irmãos Lumière fizeram a primeira sessão pública do cinematógrafo, no porão do Grand-Café do Boulevard des Capucines, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, não tinham a mínima ideia que estivessem criando um novo tipo de arte. Para eles o cinema era só uma curiosidade científica, opinião da qual discordou um dos espectadores, o mágico George Méliès; os irmãos não se interessaram nem em discutir o assunto e muito menos em vender uma de suas câmeras para o impressionado senhor.

A nova expressão artística nasceu registro científico, um processo químico, portanto racional e Méliès mostrou a todos que ele poderia ser uma técnica de fabulação. Os franceses e americanos foram os primeiros a interessarem-se pelo dispositivo que permitia colocar pessoas e objetos na frente de uma lente e criar uma narrativa. Depois de muitas tentativas e suposições, a linguagem cinematográfica já estava estabelecida antes do final da segunda década do século XX. Já neste período alguns autodidatas começaram a usar o novo meio para produzir obras que lhes interessavam; e cabe destacar que estes pioneiros estavam fora do esquema de estúdio, que já es-





tava organizado na França, Alemanha, Inglaterra e principalmente Estados Unidos. O produtor de cinema, que tinha sido agente da Thomas Edson Films, Charles Urban (1867-1942) começou a produzir cinema nos Estados Unidos e mudou-se para a Inglaterra, acabou sendo o responsável pela realização do documentário *The Dheli Durbar*, em 1911, que cobriu a coroação do rei George V da Inglaterra, como Imperador da Índia. William Cristy Cabanne (1888-1950) era um marinheiro que abandonou a escola naval para ser ator e diretor de teatro. Em 1912, com uma câmera e alguns colegas de palco foi para o México filmar a Revolução Mexicana, acompanhou Pancho Villa em suas andanças pelo país combatendo as forças federais do ditador Porfirio Díaz. Realizou um dos primeiros documentários que se tem notícia *The life of Villa* (1912-14). Destes dois casos apenas pequenos trechos sobreviveram e algumas fotos e fotogramas, além do testemunho dado pelos mesmos em entrevistas.

O pioneiro Robert Flaherty, com bastante justiça, é sempre lembrado como o diretor do primeiro documentário cinematográfico. A sua aventura no norte do Canadá, o contato e interesse em registrar a vida dos esquimós fez com que ele intuitivamente realizasse um dos primeiros documentos visuais mais significativos do século XX, *Nanook, o esquimó*. E tendo aprendido a técnica de se aproximar de um grupo quase sem contato com o homem moderno realizou ainda, como já foi mostrado, outros documentários que fazem parte da história do cinema: *Moana e Louisiana Story*. Na lista dos melhores documentários já realizados este pioneiro aparece com três títulos, enquanto todos os outros somente com um, sua grandeza não deve ser esquecida e merece sempre ser revista.

No desenvolvimento da técnica do documentário gigantesca é a presença de Leni Riefenstahl quando se estuda o modelo do documentário clássico. Ela conhecia todos os seus predecessores, sabia o que tinham feito de eficiente, era admiradora e amiga de Walter Ruttmann, diretor de Berlim – sinfonia da metrópole, ficou atordoada com *Encouraçado Potemkin* e *Outubro de Eisenstein* e desejava fazer o mesmo uso ágil das câmeras de Abel Gance em *Napoleon* (1927). E teve pleno êxito em reunir todos os procedimentos destes realizadores no seu monumental triunfo da vontade, onde ela mostra uma virtuosidade no uso da posição das câmeras, na composição das cenas, no uso do som e principalmente na montagem. E ainda realizaria em seguida o belo documentário *Olympia* (1938), onde a política é substituída pela beleza, mas uma beleza carregada de considerações sobre pureza e superioridade de algumas raças, sobre outras. Ideologicamente bastante reprovável, mas como produção cinematográfica revelou um novo conceito que até hoje vemos reproduzido no audiovisual.

ligado diretamente a Hitler. Heinrich Himmler era o Reichsführer da SS e Viktor Lutze o Reichsführer da SA.  
6. SPEER, Albert. *Inside the third reich – memoirs*. New York: Simon & Schuster 1981, pp. 61-62, tradução do autor.  
7. S.S. abreviatura de Schutzstaffel, em português significa ‘grupo de proteção’, foi fundada em 1925 para proteger Hitler e os dirigentes nacional-socialistas. S.A. abreviatura *Sturmabteilungen*, era a polícia nazista A Gestapo era a polícia secreta.  
8. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill, 2003, p. 112.

#### REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill, 2003.  
BROCKMANN, Stephen. *A critical history of german film*. New York: Camden House, 2010.  
COREY, Melinda; OCHOA, George. *The american film institute desk reference*. New York: DK, 2002.  
EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.  
FILM CULTURE, New York, N. 56-57, spring 1973.  
GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio et al. *La cultura de la imagen*. Madrid: Editorial Fragua, 2006.  
HIDALGO, João Eduardo. *O primeiro documentário cinematográfico: Nanook, o esquimó*. In: *Poéticas da Natureza*. Kátia Canton (Org.). São Paulo: MAC/USP, 2009, pp. 363-366.  
\_\_\_\_\_. *Docudramas de La Movida madrileña: “Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón” e “Laberinto de pasiones”*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. *Revista Conexão (UCS)*, v.8, p. 165-184, 2009.  
MANVELL, Roger; FRAENKEL, Heinrich. *Doctor Goebbels. His life and death*. London: Pen & Sword Books, 2010.  
QUINTANA, Angel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acan-tilado, 2003.  
RIEFENSTAHL, Leni. *A memoir*. New York: St. Martin’s Press, 1993.  
\_\_\_\_\_. *África*. London: Taschen, 2005.  
SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.  
\_\_\_\_\_. *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: LP & M, 1986.  
SPEER, Albert. *Inside the third reich – memoirs*. New York: Simon & Schuster 1981.  
TRIMBORN, Jürgen. *Leni Riefenstahl*. New York: Faber and Faber, 2007.

Recebido em 25 de agosto de 2016.

Aprovado para publicação em 31 de outubro de 2016.

#### NOTAS

1. THE IMMODARATION in me - Sandra Maischberger meets Leni Riefenstahl (Interview). Direção: Sandra Maischberger. Produção: Hans-Jürgen Panitz. [E.S.]: Moviemann Productions München, 2002. Vídeo (59 min), son., color., High-Definition (16:9).
2. RIEFENSTAHL, Leni. *A memoir*. New York: St. Martin’s Press, 1993, p.158, tradução do autor
3. QUINTANA, Angel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acan-tilado, 2003, p. 17, tradução do autor.
4. BROCKMANN, Stephen. *A critical history of german film*. New York: Camden House, 2010, p.149, tradução do autor.
5. O Partido Nazista e suas corporações SS e SA, criaram um organograma de títulos inspirados no passado militar e nobre da Alemanha. Gauleiter seria um delegado distrital na organização do partido. Reichsleiter é o ‘líder nacional’





# METAMORFOSES DO DESEJO

*Metamorphosis from Desire*

**DENI DIAS (CLADENIR DIAS DE LIMA)\***

*\* Artista – pesquisador, mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP/SP, integrante do Grupo de Pesquisa: Poéticas Híbridas, coordenado pelo Prof. Dr. Agnus Valente e Prof. Dr. Wagner Cintra. Leciona na Faculdade Santa Cecília, Pindamonhangaba/SP – Brasil. Atua como pesquisador da linha de pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos.*

## **RESUMO**

As obras da série *Metamorfoses do Desejo* são resultados do intercâmbio entre as diversas linguagens da arte, como fotografia, artes plásticas e apropriação de imagens da internet, configurando uma hibridação interformativa (VALENTE, 2008). Estas linguagens e imagens utilizadas foram o ponto de partida para a produção das obras, fotografadas ou scaneadas e transmitidas ao computador, às imagens foram projetadas sobre partes do corpo, sofrendo assim um processo de fragmentação e recombinação. Nessa série podemos identificar elementos que apresentam um corpo fragmentado no qual podemos reconhecer apenas algumas partes - pêlos, olho, silhueta. O fragmento faz com que esse corpo apresentado ao espectador seja um corpo não identificável, pois não há apenas uma interpretação possível, podendo ser qualquer parte do corpo e ao mesmo tempo quando reconhecido como corpo revela-se seu aspecto humano, tornando-se metonimicamente representação de toda pessoa.

*Palavras-Chaves: Arte do Corpo. Hibridismo. Vivências coletivas. Arte e Tecnologia. Metamorfose*

## **ABSTRACT**

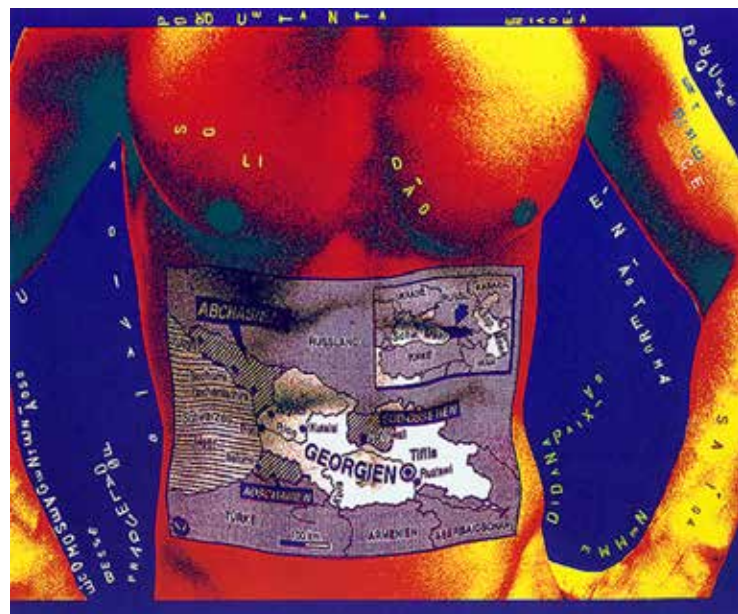
The works of the *Metamorphoses of Desire* series are the result of exchanges between different art languages such as photography, fine arts and the internet pictures ownership, setting up a hybridization of artistic systems (Valente, 2008). These languages used and images were the starting point for the production of works. Photographed or scanned and transmitted to the computer, the images were projected on parts of the body, thus suffering a process of fragmentation and recombination. In this series we can identify elements that have a fragmented body in which we can recognize only certain parts - hair, eye, silhouette. The fragment makes this body presented to the viewer is an unidentifiable body, for there is only one possible interpretation, which can be anywhere on the body and at the same time when recognized as body revealed its human aspect, making it metonymically representation of every person.

*Keywords: Body Art. Hybridity. Collective experiences. Art and Technology. Metamorphosis.*



## INFLUÊNCIA

As obras da série Metamorfoses do desejo tem como influência a série Body Builders (Modeladores de Corpos) de 2000 a 2001 do Artista Plástico Alex Flemming (brasileiro, contemporâneo com trabalhos multimídia, instalações, apropriações de objetos e projeções nos corpos). Flemming utiliza na série Boldy Builders, corpos seminus e atléticos sem faces, estampando neles mapas de regiões em conflitos, tais como: México, Índia x Paquistão, Georgia, e ainda, palavras que muitas vezes são retiradas da bíblia mais especificamente do velho testamento. Tanto os corpos quanto os mapas e palavras desses painéis são manipulados digitalmente e impressos em PVC.



Georgien (“série Body Builders”)  
Alex Flemming  
Acrílica s/fotografia s/ PVC  
154 x 202cm  
2001

Esses conflitos mundiais retratados na obra de Flemming demonstram a busca de uma identidade coletiva e individual que podemos identificar nas diversas culturas. As demonstrações de tais conflitos internos e externos do sujeito são expressas, devolvendo de modo poético uma interpretação do mundo em que vivemos.



TÜRQUEI (“série Body Builders”)  
Alex Flemming  
Acrílica s/fotografia s/ PVC  
202 x 154cm  
Acervo do artista, São Paulo,  
2000

O ponto em comum entre estes trabalhos de Flemming e a série Metamorfoses do desejo é a questão da projeção de imagens utilizando o corpo como suporte. A utilização do projetor na produção de trabalhos artísticos remete a uma técnica contemporânea dos novos meios. Porém desde o séc. XV os artistas já faziam uso desse recurso (HOCKNEY, 2002). Através de espelhos e lentes, as imagens eram projetadas sobre seus suportes (telas ou papéis) obtendo assim representações fiéis dos objetos desenhados.

Outro aspecto encontrado na obra de Flemming que se relaciona com a série aqui apresentada é a relação do corpo com o conceito de alegoria. Para Owens, alegoria seria um elemento estético que permite que um texto seja “lido através de um outro texto”, operando uma “rescritura de um texto primário em termos de seu significado figural” (OWENS, 1992: p.205). Segundo Barbosa, “a figura humana, em Alex Flemming, não é representação do corpo, mas representação por meio do corpo” (BARBOSA, 2002, p. 19) – essa característica de corpo como suporte e mediação na criação da obra também ocorre na série Metamorfoses do desejo.

## REFERÊNCIAS

As obras da série Metamorfoses do desejo têm como base a utilização: do computador, da máquina fotográfica, do projetor, de imagens virtuais e do corpo como suporte.

*A contemporização de múltiplos meios promove cruzamentos da imagem tec-*

nológica com as imagens de caráter artesanal (desenho, pintura) e industrial (artes gráficas, fotografia e cinema). Neste contexto, intervém mais especificadamente a modalidade da linguagem que, através dos códigos visuais, verbais e sonoros, daqueles sentidos mencionados, introduz os correspondentes sistemas de signos. Assim, fundadas naqueles “efeitos do tratamento numérico da informação que se infiltra no cerne das operações” em ambiente digital, e que recodifica os demais meios e códigos, a hibridação de meios configura, a meu ver, um campo propício para subseqüentes misturas – e envolve, extensivamente, elementos de hibridações de sistemas artísticos. (VALENTE, 2008, p. 29)

As imagens virtuais utilizadas pelo artista-pesquisador na produção das obras da série foi o ponto de partida para a sua produção. Sendo esta imagem captada da internet e projetada sobre partes do corpo, utilizando - o como interface de uma comunicação visual e posteriormente fotografada e retransmitida ao computador, promovendo uma hibridação de meios e sistemas (VALENTE, 2008); nessa práxis, a imagem sofre um constante processo de fragmentação e recombinação.

A fragmentação e a recombinação são uma constante nas obras da série Metamorfoses do desejo, tanto no processo de produção quanto nas questões conceituais que envolvem o corpo.

Como o corpo, através de suas sensações, foi o canal para se chegar às obras da série, sua utilização na totalidade pode abranger também sua característica de suporte, visto que durante toda a nossa história de vida vamos adquirindo informações que marcam nosso corpo, informações essas que nos tornam um território de impressões resultado de processos naturais ou acidentais (cicatrizes, marcas de nascença etc) ou de intervenções (cirurgias plásticas, perfurações, tatuagens etc) que retardam, adiam ou redesenham o território do corpo, ainda que tais intervenções sejam permanentes ou efêmeras.

Segundo Domingues, o corpo foi introduzido pela primeira vez, com força, na filosofia e na cultura ocidental por Schopenhauer. Para ele o corpo não era colocado mais como um “mero ‘concreto sensível que pode tornar manifesto o espírito...’, nem tinha mais ‘o fim de existir somente para o nosso ânimo e para o nosso espírito...’; era, ao contrário, uma realidade última, disponível para nós e por nós penetrável(...)” (1997, p.303).

Consumado o rompimento da arte com a representação tradicional, o corpo passa a ser compreendido como linguagem das diferentes vanguardas. Os artistas se apropriam do corpo não mais como tema, mas sim como território, local a ser ocupado, territorializado.

Território construído por liberdades e interdições, e revelador de sociedades inteiras, o corpo é a primeira forma de visibilidade humana. O sentido agudo de sua presença invade lugares, exige compreensão, determina funcionamentos sociais, cria disciplinamentos e desperta inúmeros interesses de diversas áreas do conhecimento. (SOARES, 2006, p.65)

Quando os artistas visuais se conscientizam de que o corpo pode ocupar outros campos estéticos abrangendo diversas linguagens (além do teatro, cinema etc...) e demonstrar em si a sua própria singularidade poética, este objeto até então inerte e pouco explorado nas Artes Visuais, surge como território possível de exploração. A singularidade do corpo permeia o fazer e o pensar artístico, torna-se suporte da tatuagem, do implante e das novas tecnologias. O homem quer se desvincular e se apresentar ao mundo como ser único, singular. Na década

de 50 e 60, surge a Body Art (arte do corpo ou corporal) e algumas de suas correntes artísticas utilizam o corpo como expressão plástica, associada às novas tecnologias ou a modificação do corpo.

Na “Body Art”, são individualizáveis duas tendências fundamentais que dão, respectivamente, lugar a algumas práticas de tipo hard e de tipo soft: alguns “bodyistas” põem em cena os cerimoniais sustentados pelas pulsões destrutivas ou auto-agressivas (...), outros “bodyistas” adotam, ao contrário, comportamentos mais mórbidos e inócuos: (...) Joan Jonas dissolve a “body-art” às performances multimidiáticas (...), Jonas, Urs Lüthi, Vito Acconci, Bruce Nauman (...) deslocam inteiramente para o vídeo e para os seus videoteipes, as suas operações corporais, e dão início àquela que pode ser considerada a tendência maior e mais praticada pelo vídeo arte dos anos 70: nesta exploração tecnológica do corpo, nesta composição de corpo e vídeo, a “body-art” tira a máscara e aparece a um tempo como lamento fúnebre sobre a carne que morre e como anúncio de toda uma nova época do corpo: o fim último da “body”, a sua meta inconsciente, é a espetacularização do corpo, a sua transferência para novas mídias, a sua transformação em uma mera memória de máquina. (DOMINGUES, 1997, p.307 e 308).

A utilização do corpo como suporte surgiu após a ideia modernista de fragmentação do corpo humano. Os movimentos Modernos exploraram e desestruturaram os padrões estéticos e tradicionais da figura humana (MATESCO, 2009 p. 36). Pablo Picasso apresenta em 1907 o quadro *Les Femmes d'Alger (O Grande Baño)*, ícone dessa fragmentação representada por meio de uma geometrização da imagem, recusa do realismo e busca de uma relação com a arte primitiva.



Pablo Picasso - Les demoiselles d' Avignon  
1907 243,9 x 233,7 cm Óleo sobre tela  
Museu de Arte Moderna de Nova York (EUA).





Pablo Picasso  
Mulher Chorando  
óleo sobre tela  
1937

Esse tipo de representação se relaciona com a atmosfera do pós-guerra, refletindo a destruição e a dilaceração por meio da violência pela qual os indivíduos passaram nesse período. Na obra *Mulher Chorando* do mesmo artista as diversas faces de uma mulher expressa os sentimentos de dor perante as atrocidades realizadas durante a Guerra Civil Espanhola.

Matesco nos diz que o homem moderno “é um homem mutilado, resultado de uma relação que é externa. Ele está fragmentado, pois suas impressões são fragmentadas”. (2009, p.35). A fragmentação ou a decomposição do corpo aparecerá de diferentes maneiras nos movimentos modernistas, como na geometrização do cubismo, na desproporção do fauvismo, na repetição dos elementos no futurismo, mas é no surrealismo que esse conceito ficará mais explícito. São exemplos Salvador Dalí, Hans Bellmer e Man Ray.



Salvador Dalí  
Construção mole com feijões cozidos (Premonição da Guerra Civil)  
101,3 x 100cm Philadelphia Museum of Art, EUA  
1936

Em Dalí o corpo é carne que se desfaz nas pinturas de cenas oníricas. Ele próprio, referindo-se à obra “*Construção mole com feijões cozidos*” em resposta ao questionamento sobre a presença dos feijões na composição da tela, disse: “Embelezei essa estrutura macia da grande massa de carne em guerra civil com feijões cozidos, pois era inimaginável engolir toda aquela carne inconsciente sem a presença (por pouco atraente que fosse) de algum farináceo e melancólico vegetal”. A fruição do corpo fragmentado na obra de Dalí requer uma sensação tátil, alcançando com esse efeito o nível da agressividade, embora se perceba ironicamente que esse corpo permanece ao mesmo tempo esquartejado e vivo.



Man Ray, Anatomia, fotografia, 1930

Diferentemente do aspecto mórbido da representação do corpo em Dalí, na obra *Anatomias*, de Man Ray, o aspecto surreal do corpo surge quase que abstrato, utilizando um simples, porém original, recurso possível da fotografia: a mudança sutil de posicionamento do corpo ou da objetiva, desorientando o espectador e enfatizando o aspecto poético da metáfora. Segundo Rosalind Krauss, as fotografias de Man Ray “desmontam o aspecto familiar do corpo humano e redesenham o mapa daquilo que acreditávamos ser o mais familiar dos terrenos” (2010, p.173).



Hans Bellmer  
The Dol - La poupée  
Escultura  
1936





Já na obra *La poupée* (1936), de Hans Bellmer, o corpo é apresentado sob a lógica da manipulação e reorganização das posições de um corpo impossível, reunindo em uma só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação (MORAES, 2002, p. 68). Nessa obra, ...tudo está arranjado para produzir a experiência de espaço imaginário do sonho, da fantasia, da projeção. Não é só a reinvenção obsessiva de uma criatura sempre dinâmica, continuamente rearticulada, ocupando compulsivamente diferentes lugares no espaço horrivelmente banal da cozinha, da escada, da sala de estar que nos traz uma percepção narrativa da fantasia, com suas cores flamejantes “tecnicolor” pintadas à mão e o sentimento de que, embora a encenação esteja perfeita, nunca se pode enxergá-la nitidamente, tudo isto se combina para criar ao mesmo tempo a aura e a frustração que fazem parte da dimensão visual do imaginário. (KRAUSS, 2010, p. 196)

O destaque das obras desses artistas se justifica pelo fato de iluminarem questões que estão presentes nas obras da série *Metamorfoses do Desejo*, principalmente por evocarem a estranheza e a sexualidade por meio da fragmentação do corpo, ressaltando uma afinidade de procedimentos e conceitos referentes ao movimento artístico do Surrealismo.

#### LEITURA DA OBRA

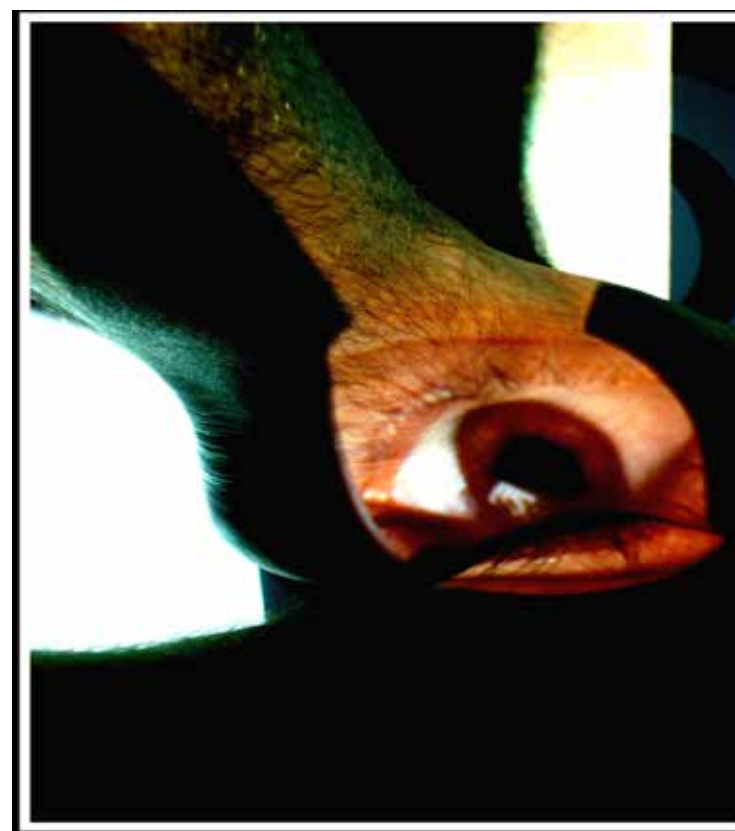
As obras da série *Metamorfoses do desejo* tiveram como influência a série *Boldy Builders* (Modeladores de Corpos) do artista Alex Flemming, contudo as séries se diferem. Em *Metamorfoses do desejo*, as obras contêm elementos mais intimistas, insinuando um corpo que está presente através dos fragmentos, transferindo ao espectador o completamento desse corpo através da busca, em seu imaginário, de referências que o compõem.

Além disso, os corpos na obra de Flemming são apresentados de modo mais objetivo, figural, enquanto que na série *Metamorfoses do desejo* a sobreposição de imagens, técnicas e linguagens artísticas torna a leitura do corpo mais abrangente e subjetiva, seus limites são os limites do imaginário ou, fazendo um paralelo com Bataille, nesse caso a metamorfose gerada pelo excesso de técnicas, imagens e linguagens torna-se “transcendência”.

Na série *Metamorfoses do desejo*, as questões do corpo como “carne” e sua relação com a morte estão colocadas, no sentido erótico, como em Bataille. Para este escritor francês:

*“o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites” (...)* A união dos corpos corresponde à violação das identidades: nesse processo as formas individuais se fundem e se confundem até o ponto de se tornarem indistintas umas das outras, dissolvendo-se na caótica imensidão dos cosmos. (MORAES 1999, p. 20)

A alegoria dos corpos representados na série *Metamorfoses do desejo* remete a um discurso sobre o erotismo, o imaginário, o voyeurismo e demais temas que envolvem a complexidade humana.





A imagem utilizada para a projeção sobre o corpo foi uma apropriação de uma imagem virtual. Vê-se nela um olho por através de uma fechadura, sugerindo o olho do voyeur.



*Imagem apropriada da internet para projeção da série Metamorfoses do desejo 2010/2011*

Na obra *Etant Donnés*, do artista Marcel Duchamp, a questão do voyeurismo também é abordada. Segundo Zappa, a obra consiste em:

*... uma porta de madeira antiga que apresenta dois orifícios pelo qual o espectador pode ver um cenário construído. Os orifícios deixam ver um muro arruinado com um buraco que, por sua vez, deixa ver um corpo feminino nu reclinado num leito de gravetos e folhas secas. Este corpo é fragmentado, não é possível ver o rosto, apenas suas pernas que estão escancaradas e sua mão estendida que segura uma lamparina a gás acesa. A região pubiana é desprovida de pêlos. Há indícios de cabelos loiros, mas a cabeça está oculta. Ao fundo há uma cascata inserida numa paisagem campestre. (ZAPPA, 2007: p.52 e 53)*



A questão do voyeurismo na obra *Etant Donnés* é abordada do ponto de vista de quem vê; já na série *Metamorfoses do desejo* a imagem mostra o ângulo da perspectiva de quem é visto ao mesmo tempo em que flagra a expressão do olhar voyeur.

O próprio processo de poder ver desvelados diante de si aspectos do mundo, não o “meu mundo”, mas os “mundos de outros”, por meio das novas tecnologias (o mundo virtual - internet), é também um ato de voyeurismo, quando se trata de olhar imagens eróticas sem ser visto. Nas artes visuais, o olho também é um ícone de sensações, o meio pelo qual se faz a experiência estética, sendo também um dos órgãos-símbolo do desejo – é pela visão que se faz a primeira apropriação do objeto desejado.



*Detalhe do corpo para projeção de imagem da série Metamorfoses do desejo 2011/2012*

Sua forma oblíqua também será encontrada em outras partes das obras da série *Metamorfoses do desejo*, possível pela intersecção entre partes do corpo (junção dos pés, por exemplo) sugerindo a forma genital feminina, enquanto a fechadura remete, ao contrário, à genitália masculina.



A referência a órgãos sexuais é reforçada pelo aparecimento de pêlos, neste caso da perna. No entanto, quando a imagem é manipulada, a manipulação cria silhuetas e não há como identificar a parte do corpo que está retratada, incitando o imaginário a buscar outras referências corporais, possibilitando a associação com órgãos sexuais. A dimensão do trabalho também influencia na fruição da obra, pois à medida que o espectador se aproxima da imagem, ela se amplia envolvendo – o e aumentando, por meio da percepção, as sensações possíveis pela memória do corpo.



*Relação espectador x obra*  
*Deni Dias*  
*Série: Metamorfoses do Desejo*  
*2m (alt.) x 1m (lar) aprox.*

Em um segundo momento, depois de impressas, as obras foram recortadas e reorganizadas, dando origem a novas imagens. Como as composições iniciais tinham como conceito a utilização do corpo imaginário, o seu desdobramento seguiu o mesmo conceito, dando origem a imagens de um corpo ou partes de um corpo imaginado, reconstruído e surreal. Segundo Pareyson,

O artista é mais espectador do que ator, mais receptáculo e veículo do que autor e criador: a obra quase que se faz por isso mesma, organizando-se na sua atividade e tornando-a como que o instrumento de seu próprio nascimento. No fundo, o artista é passivo e inconsciente e segue ou, quando muito, secunda uma criação que se faz por si. (PAREYSON, 1997: p.99).

Esse pensamento de Pareyson fundamenta a ação do desdobramento das obras da série *Metamorfoses do desejo - fase II*, pois estas foram nada mais do que uma possibilidade plástica que se originou e se fez presente por sua pulsante necessidade.



A impressão das imagens fez com que surgissem novas possibilidades compositivas, sugeridas pelas formas, cores e figuras criadas pela manipulação gráfica e pelas combinações que surgiram a partir das projeções sobre o corpo. Ao recompor a imagem, através de recortes e de incisões, o artista-pesquisador ressignifica a imagem dando a ela um novo sentido e posicionamento.



DENI DIAS  
Série: *Metamorfoses do Desejo - fase II*  
Colagem e recorte de Fotografia Digital  
2m x 1 m (aprox.) 2010/2011

Essa constante necessidade de expressar algum conceito, ideia ou intenção, através de uma linguagem artística, imprimindo o seu gesto na obra, faz com que o artista transmita em suas operações plásticas a sua singularidade, não ficando restrito à automatização e mecanização dos meios eletrônicos, mas sim, criando novos gestos para as novas técnicas e tecnologias. Transitando entre os processos tecnológicos, mecânicos e manuais, a obra ganha um caráter original e híbrido.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy (org). *Arte Híbrida*. São Paulo: Fundação Nacional de Arte, 1989.  
BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos . *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.  
BATAILLE, George. *A História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.  
DOMINGUES, Diana. *A Arte do séc. XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.





- GARCIA, Wilton (org). *Corpo e Subjetividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash Editora, 2006.
- GERMANO, Nardo. *Auto-retrato coletivo: Poéticas de Abertura ao Espectador na [des] Construção de uma Identidade Coletiva*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2007.
- JEUDY, Henri – Pierre. *O corpo como objeto da Arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MATESCO, Viviane. *Corpo: imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- OWENS, Craig. *O impulso alegórico: Para uma teoria do pós-modernismo*. Trad. de Maria M. Ferreira, Lisboa: Crítica, 1989.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Estética – Teoria da Formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: ed. Vozes, 1993.
- PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da Arte*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- PLAZA, Júlio e Mônica Tavares. *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTAELA, Lucia. *Corpo e Comunicação – sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SIMÃO, Selma Machado. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- VALENTE, Agnus. *Útero portanto Cosmos: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, 2008.
- YOSHIURA, Eunice Ferreira Vaz. *Desenvolvimento criativo: uma proposta metodológica e sua verificação*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Constituição do Sujeito receptivo na comunicação – a experiência estética como caminho*. ANNABLUME, São Paulo, 2009.
- ZAPPA, Polyana. *Etant Donnés*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Mackenzie, 2009.

---

Recebido em 13 de setembro de 2015.      Aprovado para publicação em 31 de outubro de 2016.

---

