

REPRODUÇÃO EM MASSA E REPRODUÇÃO DAS MASSAS: LENI RIEFENSTAHL E A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

Franceila de Souza Rodrigues¹

Resumo: No ensaio sobre a “Obra de Arte”, Walter Benjamin afirma que, em razão da exibição imediata do político, que pode ser visto e ouvido por um número ilimitado de pessoas, a invenção das modernas técnicas de reprodução como o rádio e o cinema provocaram transformações na política. Diante disso, ele considera que a crise pela qual passa a democracia pode ser compreendida como uma crise nas condições de exposição. É seguindo esse percurso que este artigo busca acompanhar o trabalho de Leni Riefenstahl que, por meio de experimentações com o aparato de registro, escreve com a câmera a expressão dos desejos da massa. Tentaremos refletir como a apropriação da técnica cinematográfica pelo fascismo combina tecnologia avançada com uma estética que representa a massa sem questionar as relações de produção e propriedade, cujo anseio dessa massa é abolir.

Palavras-chaves: Aura. Estetização da Política. Reprodutibilidade Técnica.

Abstract: In the essay *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, Walter Benjamin claims that the invention of modern reproductive technologies such as radio and cinema, which can be seen and heard by an unlimited number of people, caused changes related to the immediate exhibition of policy. Therefore, he believes that the crisis now facing democracy can be understood as a crisis of exposure conditions of policy. By following this idea, this article aims to show how Leni Riefenstahl writes with images, throughout her trials with the recording apparatus, the expression of mass yearnings. We will try to reflect about the way that cinematic technique appropriation by fascism combines advanced technology with an aesthetic conception which represents the mass without questioning the relations of production and property, whose yearning of the mass is to abolish.

Keywords: Aestheticization of Politics. Aura. Technological Reproducibility.

¹ Mestra em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo. E-mail: fran.souzarodrigues@gmail.com.

Em “Pequena História da Fotografia” Walter Benjamin considera a fotografia a “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária”, responsável pela consciência do esgotamento de uma representação mimética da realidade sensível que, com base em um ideal estético “alheio a qualquer consideração técnica,” mantinha-se distante da realidade social. No entanto, ao se perguntar sobre o valor artístico da fotografia, sem questionar se sua invenção não teria refuncionalizado o próprio conceito de arte, os diferentes teóricos desse período mantêm-se fiel a um conceito fetichista e antitécnico de arte. O mesmo pode-se dizer da invenção do cinema.

Como Walter Benjamin expõe no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, a tentativa de conceder ao cinema a dignidade de arte, sem levar em consideração sua natureza específica, acaba por introduzir nos filmes elementos reacionários relacionados ao culto. Para esclarecer o significado dessa posição teórica, deve-se observar que o momento histórico de invenção do cinema também é o de ascensão e consolidação do fascismo na Alemanha. Uma conjunção histórica que, segundo Taisa Palhares, corrobora um modo de leitura que considera o ensaio sobre a “Obra de Arte”: “uma forma de manifesto contra o fascismo e sua estetização da política, que será oposta à instituição da arte sobre a política”².

Essa perspectiva de leitura é defendida por Miriam Hansen³, para quem a conjunção entre o declínio de uma tradição estética e a crise na política alemã convergem em uma constelação que aglutina, de um lado, a ilusão de representatividade das massas pela glorificação da guerra, e do outro, a institucionalização da arte pelo fascismo, através do culto de uma aura artificial. Mesma linha de leitura antevista por Luciano Gatti, para quem o ponto de partida do ensaio sobre a “Obra de Arte”, “não é, de modo algum, a consideração do caráter revolucionário do cinema como um dado, muito menos a respectiva consciência de classe de seu público, mas sua apropriação pelo fascismo”⁴.

Uma das propostas de Benjamin em seu ensaio é demonstrar que o não reconhecimento do “declínio da aura” põe os conceitos tradicionais da estética a serviço do fascismo. É necessário introduzir novos conceitos na teoria da arte, conceitos capazes de pôr em suspensão “um número de conceitos tradicionais - como criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério - conceitos cuja aplicação incontrolada (e, no momento, dificilmente controlável) conduz à elaboração do material

²PALHARES, T. **Aura. A crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Barracuda, 2006. p.44/45.

³HANSEN, M. **Room-For-Play: Benjamin's Gamble With Cinema**. Ottawa:Canadian Journal of Film Studies, 2004. p.3.

⁴GATTI, L. **Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo: Loyola, 2009. p.268.

factual em um sentido fascista”⁵. Nota-se aqui a perspicácia de Benjamin em perceber a artimanha fascista de apropriação e aparelhamento das técnicas de reprodução.

Assim como as construções de aço e vidro, o panorama e a fotografia, ele enxerga no cinema não apenas um potencial de modificação da ordem social vigente, mas também a possibilidade de manutenção dessa ordem, tecnicamente trabalhada por forças reacionárias como o fascismo. Para tanto, as forças políticas reacionárias se apoderam das técnicas de reprodução com o propósito de produzir modos de expressão que satisfaçam ao anseio legítimo da massa de ver-se representada, sem, contudo, modificar as relações de produção e propriedade que a subordinam. É o que podemos notar neste pequeno trecho de *Fisiognomia da MetrÓpole Moderna*, de Willi Bolle:

A cultura fascista, procurando garantir a dominação do capital, é a arte de dominar as massas. Segundo a sua própria lógica, o fascismo tem de encobrir as contradições sociais, desviar dos conflitos e compensar as reivindicações não atendidas, pela criação de ilusões. Para tal fim, usa a moderna arte tecnológica de massas, o que Benjamin chama a ‘estetização da política’⁶.

A mobilização das modernas técnicas de reprodução para finalidades totalitárias ocorre porque seu desenvolvimento oferece à câmara os elementos necessários à captura da massa em grandes eventos, como desfiles e paradas festivas, representando uma totalidade que o olhar humano por si só não seria capaz de captar. Em uma nota na segunda versão do ensaio sobre a “Obra de Arte”, Benjamin afirma que “Movimentos de massa apresentam-se no geral de modo mais nítido ao aparato de registro que ao olhar. Quadros de centenas de milhares se deixam captar do melhor modo pela perspectiva aérea”⁷.

Um caso exemplar de captura em “perspectiva aérea” encontra-se nos filmes de Leni Riefenstahl. Seus filmes procuram representar a multidão como uma massa mobilizada em torno a um líder aglutinador. Em *O Triunfo da Vontade* (1934), *travellings* frenéticos capturam as ruas alemãs ocupadas pela massa, escrevendo com a câmara a metáfora de um imenso corpo coletivo⁸. O mito do corpo do povo alemão é um elemento estratégico do Nazismo para afirmação de sua política. A massa

⁵BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012. p.11.

⁶BOLLE, W. **Fisiognomia da MetrÓpole Moderna**. São Paulo:Edusp, 2000. p.227.

⁷ BENJAMIN, W., 2012. p.116.

⁸*Para melhor compreensão do problema, sugiro o filme: “Arquitetura da destruição” (*Unergångens arkitektur*, 1995) de Peter Cohen.

espectadora e participe nos grandiosos eventos organizados pelo Partido Nazista é vista como um corpo unívoco, o sistema circulatório da engrenagem alemã - nazista, é claro.

A imagem inaugural de *O Triunfo da Vontade* captura um avião que sobrevoa a cidade de Nuremberg. Por uma pequena nota introdutória sabemos que Hitler é o principal tripulante deste avião. Ele está a caminho de Nuremberg para as festividades do VI Congresso do Partido Nacional Socialista. Essa primeira tomada de *O Triunfo da Vontade* constrói uma possibilidade de leitura interessante: a hélice do avião pode ser comparada a um timão e o Führer o timoneiro guiando o povo nas turbulências da recessão econômica. Na sequência seguinte um *travelling* frenético captura a massa desorganizada. O Führer, ao contrário, é filmado sob a ótica individual dos *close-ups*, *plongées* e tomadas aéreas. Esse trabalho técnico ajuda a construir uma representação grandiosa e heroica de Hitler, em uma espécie de reavivamento do mito judaico-cristão do messias salvador. Com a justaposição da chegada de Hitler a cidade de Nuremberg e o reaparecimento do sol, o trabalho técnico de montagem de *O Triunfo da Vontade* reforça a construção de um Hitler heroico e messiânico. As tomadas noturnas fortalecem essa imagem mítica e glorificadora. O fogo das tochas purifica o passado e as trombetas são o anúncio dos novos tempos.

A habilidade de Leni Riefenstahl em obter ângulos e planos inusitados desloca o olhar do aparato para dentro da fábula na qual se observa a eterna luta do bem contra o mal. Em cuidadoso trabalho sobre o cinema de Leni Riefenstahl, *Imagem, tempo e movimento. Os afetos alegres no filme O Triunfo da Vontade*, Mauro Rovai assegura que: “Afinal, uma coisa é filmar a festa do partido em Nuremberg, outra é transformar, por meio de imagens, o triunfo da vontade que reergueu a Alemanha numa epopeia de um homem só”⁹. *O Triunfo da Vontade* seria, assim, um filme sobre uma festa, sobre o enlace entre Hitler e o povo alemão.

As tomadas aéreas são uma especialidade de Leni Riefenstahl. Em *Olympia* (1938), cobertura documental dos Jogos Olímpicos de 1936, panorâmicas aéreas são registradas de uma câmera acoplada a um dirigível, produzindo efeitos inéditos que subvertem o ponto de vista da plateia como ângulo de significação e registro do evento. O enquadramento de atletas alemães em “contra *plongée*” cria um efeito aurático em reminiscência a estátuas gregas, ideal de perfeição ariana. Percebe-se assim que pela mobilização e filmagem de movimentos com grande apelo popular, tais como grandes comícios, paradas militares, eventos esportivos ou a guerra, o fascismo se apodera das novas técnicas de reprodução e dissemina sua ideologia política. A

⁹ROVAI, M. L. **Imagem, Tempo e Movimento. Os afetos alegres no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl**. São Paulo: Humanitas, 2005. p.114.

massa vê seu próprio rosto, e por lentes fascistas. Pode-se notar como ponto de partida dessa investigação a seguinte passagem do ensaio sobre a “Obra de Arte”, primeira versão:

A crescente proletarização dos homens de hoje e a crescente formação de massas são dois lados de um mesmo acontecimento. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos¹⁰.

Subjacente ao fenômeno de representação dessa massa amorfa, desmobilizada e facilmente controlável “por meio da monumentalização e naturalização de um líder”, Benjamin identifica “a desvinculação da inovação técnica da exigência de uma nova ordem social”¹¹. É seguindo essa lógica que o projeto fascista de consolidar-se entre as massas está relacionado à necessidade de revestir as modernas técnicas de reprodução com a *aura* que reveste a obra de arte tradicional. É o que se pode verificar, também, na resenha da coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger¹². Benjamin pretendia descrever o que ele considera ser um paradoxo presente na sociedade alemã desde a República de Weimar: ao mesmo tempo em que rejeitam os ideais humanistas do Iluminismo e as transformações nas formas de organização social, suscitadas pela Revolução Industrial, os alemães nada têm contra seus novidadeiros resultados tecnológicos.

A transformação da técnica em objeto estético e cultural, operada por Jünger, seu uso ao mesmo tempo moderno e arcaico, é característico da modernização reacionária. Reforçando as estruturas autoritárias de dominação, o fascismo combinou a tecnologia avançada com uma estética, que deveria compensar o não-atendimento das reivindicações republicanas¹³.

¹⁰BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2008. p.194.

¹¹GATTI, L. 2009. p. 269.

¹²Segundo Willi Bolle, a contribuição de destaque de Ernest Jünger no círculo intelectual alemão de simpatizantes do fascismo, “foi a incorporação positiva da máquina e da metrópole ao imaginário da cultura alemã”. BOLLE, W. 2000. p.210.

Willi Bolle aponta também algumas afinidades entre a obra de Jünger e Benjamin: ambos estudaram “com prioridade as relações entre civilização e barbárie, tecnologia e sociedade, cultura e guerra”. Para Benjamin e Jünger, “a observação fisiognômica da vida urbana levantou questões sobre as variáveis históricas da percepção e o papel da arte na era tecnológica”. BOLLE, W. 2000. p.212/213.

¹³ BOLLE, W. 2000, p. 219.

O que se segue, como bem demonstrou Taisa Palhares, é “uma espécie de conjunção entre a aceitação sem limites da tecnologia por um lado, e sua mistificação por outro, seja na fórmula da *art pour l'art*, seja na associação da técnica a valores nacionalistas como raça, vontade, sangue e comunidade”¹⁴, caracterizando uma espécie de “modernismo reacionário”, ou, na colocação de Willi Bolle, a “esquizofrenia de uma dupla cultura”¹⁵. O fascismo seria um herdeiro legítimo de ideias míticas e glorificadoras da técnica e da guerra, formuladas em conjunção com antiquados conceitos estéticos, tais como: “criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo”¹⁶, constituindo uma “aura artificial” e um processo de “estetização da política”:

Verifica-se através da guerra que, devido às destruições por ela empreendidas, a sociedade não estava suficientemente madura para fazer, da técnica, o seu órgão; que a técnica, por seu turno, não estava suficientemente evoluída a fim de dominar as forças sociais elementares. A guerra imperialista, com as suas características de atrocidade, tem, como fator determinante, a decalagem entre a existência de meios poderosos de produção e a insuficiência do seu uso para fins produtivos (em outras palavras, a miséria e a falta de mercadorias). A guerra imperialista é uma revolta da técnica que reclama, sob a forma de ‘material humano’, aquilo que a sociedade lhe tirou como matéria natural. [...] *Fiat ars, pereat mundus*, esta é a palavra de ordem do fascismo, que, como reconhecia Marinetti, espera da guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica. Aí está, evidentemente, a realização perfeita da arte pela arte. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo, aos deuses do Olimpo; agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo. Tornou-se suficientemente estranha a si mesmo, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo ¹⁷.

Desse modo, Benjamin atenta ao fato de que responder às questões suscitadas pela invenção da fotografia com um “conceito filisteu de arte, alheio a qualquer consideração técnica”, acaba colaborando para o preenchimento das técnicas de reprodução com um sentido fascista, produzindo assim material com finalidades totalitárias. Portanto, se por um lado, a reprodutibilidade técnica aparece como uma

¹⁴ PALHARES, T. 2006. p.46.

¹⁵ BOLLE, W. 2000. p.210.

¹⁶ BENJAMIN, W. 2008. p.166.

¹⁷ BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução in: **Coleção Pensadores**. Walter Benjamin. Max Horkheimer. Theodor Adorno. Jürgen Habermas. São Paulo: Abril, 1975. p.34.

superação possível da arte fundamentada na tradição, por outro lado, as condições que concorrem para o “declínio da aura” nas produções artísticas não impedem que as mesmas qualidades estéticas em declínio sejam mobilizadas pelo aparato fascista. Isso em um momento histórico que viabilizava transformações nas relações sociais. Essa dicotomia é uma artimanha encontrada pelas camadas conservadoras da sociedade alemã que desloca em uso todo aparato tecnológico novidadeiro sem, no entanto, revisar e reordenar as relações de produção.

Assim, “o desenvolvimento acelerado dos recursos técnicos- longe de promover um uso racional emancipador, em prol de uma ordem econômico-social mais justa para a humanidade — está efetivamente a serviço de forças míticas destrutivas”¹⁸. Essa posição conservadora diante da possibilidade de transformação efetiva na sociedade alemã enfraquece potencialidades experimentais e emancipatórias que surgiram com as modernas técnicas de reprodução. E assim, no seio de uma sociedade que desponta com novos paradigmas culturais, a humanidade é outra vez confrontada com a manipulação da técnica a serviço de sua dominação.

Referências:

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** (2ª versão). Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____, **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.** (3ª versão). Trad. de José Lino Grünnewald. In. Coleções os pensadores. Textos Escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas, 1ªed. São Paulo: Abril, 1975.

_____, **L'oeuvre d'arte à l'époque de sa reproduction mécanisée.** (4ª versão). In. Gesammelte Schriften. Vol. I. 2. Trad. Pierre Klossowski. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____, **Obras escolhidas.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOLLE, W. **Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin.** São Paulo: Edusp, 2000.

¹⁸BOLLE, W. 2000. p.209/210.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Trad. Vera Ribeiro. In: **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GATTI, L. **Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo: Loyola, 2009.

HANSEN, M. Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. In: **Critical Inquiry**, vol. 25, nº2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin (winter 1999), p.306-343, 1999.

_____, Benjamin, Cinema e Experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: **Benjamin e a obra de arte**, p.205-255. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

_____, EUA, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: **O cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Org. Leo Charnez e Vanessa Schwarz. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naifi, 2001.

_____, The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: **Critical Inquiry**, nº30. p.1-29, 2004.

_____, Room-for-play: Benjamin's Gamble with Cinema. In: **Canadian Journal of Film Studies**, vol.13. Ottawa: p.2-27, 2004.

PALHARES, T. **Aura. A crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Barracuda, 2006.

ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte**. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: USC, 2003.

ROVAI, M. L. **Imagem, Tempo e Movimento: Os afetos alegres no filme o Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl**. São Paulo: Humanitas, 2005.

TACKELS, B. **L' oeuvre d'art a l'époque de Walte Benjamin. Historie de l'Aura**. Paris: Harmattan, 1999.