

RIEFENSTAHL E OLIVEIRA. DO INFERNO DAS IMAGENS ÀS IMAGENS DO DEGREDO

Mauro Luiz Rovai

Onde está o perigo, cresce também o que salva.
(Hölderlin)

E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.
(Álvaro de Campos)

Até 2003, Leni Riefenstahl (falecida em Setembro) e Manoel de Oliveira eram os mais longevos cineastas em atividade.¹ Ela tendo comemorado 100 anos em Agosto de 2002 com o lançamento de um documentário sobre o fundo do oceano; ele, nonagenário, a completar 98 em Dezembro de 2006, com a média de lançamento de um filme por ano desde o início da década passada.

Helene Berta Amalie “Leni” Riefenstahl teve seu ápice sob o nazismo — com *O Triunfo da Vontade* e as duas partes de *Olympia* —, o que cobre o período de 1934 a 1938. Reconhecida pelos documentários que fez e que vieram a ser considerados como “peça de propaganda”, por excelência, da Alemanha sob o NSDAP, seus dois filmes de ficção (*A Luz Azul* e *Terra Baixa*) pontuaram o início e o ocaso de sua glória, mas não de sua fama e reconhecimento mundial (para o bem ou para o mal, sempre associada ao nazismo). No caso de Manoel Cândido Pinto de Oliveira, nascido no Porto em Dezembro de 1908, não lhe pesa a acusação de colaboração e nem a de que tenha sido propagandista da ditadura portuguesa. Ao contrário de Leni Riefenstahl, sua obra inicial, um documentário de 1931 intitulado *Douro, Faina Fluvial*, conquanto polêmico pela inspiração que trazia (*Berlim, Sinfonia de Uma Metrópole*, de 1927, de Walther Ruttmann, mas também dos filmes de Vertov e Vigo), não lhe garantiu financiamento para outros projetos. Isso vai acontecer, paulatinamente, no correr do século XX, desde *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, de 1990, até *Porto da Minha Infância*, *O Princípio da Incerteza*, *Um Filme Falado*, *O Quinto Império* e *Espelho Mágico* seus últimos trabalhos. Ademais, dentro de certa convenção estabelecida, um é mais reconhecido pelo gênero de “ficção”, a outra, documentário — e ainda que também se fale de um Oliveira “documentarista”, desde logo percebemos, como lembra Manuel Cintra Ferreira, estar diante de um “... mundo ‘irreal’, o da ‘representação’, mundo esse que tem sido sempre o do cinema de Oliveira, mesmo quando se lhe procura ‘colar’ o adjectivo de ‘documentarista’”. *Douro, Faina Fluvial* era, no fim de contas, uma ‘encenação’ no sentido em que o foram também os filmes

1 Parte deste texto foi apresentado no VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais (Rio de Janeiro, Setembro de 2002) e posteriormente revisto e ampliado para o *workshop* de pesquisa realizado no CIES (Lisboa, Dezembro de 2005).

semelhantes de Vertov, Ruttmann ou Vigo” (Ferreira, 1994: 396). José Manuel Costa, dentre outros, por exemplo, inclui *Douro* como um dos expoentes máximos das “sinfonias urbanas”, como as de Ruttmann, Cavalcanti, Vertov, Ivens, Vigo. Tais obras, diz o autor, “... não eram ‘documentários’ (...), eram uma síntese de tudo o que o cinema tinha explorado até aí, um sonho de arte completa e ‘autônoma’ ligada ao primado do movimento (forma e social)” (Costa, 1994: 1). A uma revista de variedades talvez importasse ainda mencionar o fato de ambos terem praticado esportes que, num anacronismo, poderiam ser considerados “radicais”, e que atuaram tanto atrás quanto defronte das câmeras.²

Colocado dessa maneira, o motivo para a aproximação de ambos pode parecer pouco, porquanto, afora isso, tudo o mais serve como justo argumento para apartá-los. Todavia, para uma investigação um pouco mais vertical, o reconhecimento do distanciamento dessas duas trajetórias não nos impede de notar que os dois atravessaram o século XX ligados a uma atividade que é considerada indústria de produção de imagens e arte, cujo desenvolvimento tecnológico esteve intimamente associado às guerras, pois, como dizia Benjamin, só ela permite “mobilizar todos os recursos técnicos da época presente, sem em nada mudar o regime de propriedade” (1980: 27).

Certamente isso não significa, e nem se está insinuando que exista, uma maldição ou uma redenção acompanhando quem lida com o cinema. Visto pelo prisma acima, porém, o problema se avoluma, porquanto a produção em larga escala dessa indústria contribuiu para encharcar de imagens o cotidiano das pessoas no correr do século. E se as imagens já despertavam apelos emocionais antes mesmo de estarem em movimento,³ com o advento das imagens do cinema, cada vez mais “a imagem da duração da coisa” passou a ser confundida “com a imagem da coisa” (Menezes, 1994: 112), dando ao filme o caráter de “ilustração” da realidade ou de prova histórica (cf. Sorlin, 1992: 33), seguindo o mesmo destino a que os números e as estatísticas haviam sucumbido: tornarem-se mito, como sublinharam Adorno e Horkheimer (1986: 206). Não por outro motivo repete-se amiúde que a imagem fala por si, e, nesse sentido, as diferenças de Riefenstahl e Oliveira, de tão abismais, também falariam por si, saltariam aos olhos. Uma mostra o nazismo, homens marchando e mulheres sorrindo, acenando, caso de *O Triunfo da Vontade*. O outro, como em *Viagem ao Princípio do Mundo*, quatro pessoas conversando num automóvel.

Entretanto, quando não se esquece o aviso weberiano de que a crença em algo valioso e digno em si mesmo de ser estudado “... se deve à ingênua visão do especialista que não se dá conta de que (...) destacou da imensidade absoluta um fragmento ínfimo, e particularmente *aquela* cujo exame lhe *importa*”, conferindo ao mundo um

2 Afinal, Riefenstahl, dentre outras atividades, dançava, esquiava, escalava montanhas e foi atriz dos chamados “filmes de montanha” do Dr. Fanck — antes de dirigir o seu filme de estréia. Oliveira também foi ator e chegou a se destacar como desportista (automobilismo e atletismo).

3 Para um exemplo, ver a observação de Weber sobre a aliança entre a arte e as religiões universalistas e de massa, que quanto mais “...se voltavam para a propaganda emocional e os apelos de massa, tanto mais sistemáticas eram as suas alianças com a arte”. Vale ressaltar que a “arte” da qual fala o autor não está circunscrita apenas à imagem (Weber, 1980: 255).

sentido por meio de determinado recorte baseado em “*pontos de vista* especificamente *particulares*” (Weber, 1986: 97 — todos os termos em itálicos conforme a fonte utilizada), também as comparações devem ser entendidas como uma construção teórica que revela não o quanto as diferenças são óbvias, mas por meio de qual recorte elas ganham contorno. Logo, a tentativa de aproximação e de afastamento desses dois cineastas deve ser entendida dentro do registro aqui selecionado, de modo a fazer “falar” as imagens por ambos produzidas de certa perspectiva, dando-lhes história e evitando abordá-las como mito, prova histórica ou cópia do “real”.

Na coletânea *As Marcas do Visível*, após afirmar que, na categoria do que é visível, o cinema é “*essencialmente* pornográfico (...) (pois) sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento” (Jameson, 1995: 1, em itálico na fonte utilizada), Fredric Jameson aproxima os filmes da dimensão da memória proustiana, isto é, concebe-os como uma experiência física cuja atuação se prolonga não apenas quando se os assiste, mas sobretudo pelas recordações que propicia (recordações essas que são as dos sentidos, uma vez que não é a pessoa que recorda, mas os seus sentidos, assim como na narrativa proustiana). Destarte, os filmes “... são lembrados, armazenados em sinapses corpóreas que escapam à mente racional”, potencializando o “... contemplar o mundo como se fosse um corpo nu (...) que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens”. Por esse prisma, a produção desse assim chamado universo artificial, produzido pelas próprias pessoas, inscreve (ainda que de modo multiforme, como salienta o autor) o “visível” como o novo lugar no qual as lutas e os desejos devem ocorrer: “...entre o domínio do olhar e a riqueza ilimitada do objeto visual” (Jameson, 1995: 1, para todas as citações). Assim perspectivado, talvez pudéssemos dizer que a proliferação de imagens no cotidiano teria não apenas ajudado a tornar o mundo “visível” como, sobretudo, passível de ser colecionado e sentido pelos olhos, mais do que por qualquer outro ponto de contato das pessoas com a “realidade”. Nesse aspecto, o visível configuraria não só uma sociedade inundada e envolvida pelas imagens, mas a própria maneira como a “existência” se dá no interior dela.

Conquanto o motivo inicial da aproximação entre Leni Riefenstahl e Manoel de Oliveira parecesse menor, o fato de terem passado o século XX lidando com a produção de imagens fez de ambos agentes muito especiais nessa arena de luta que se dá no visível, daí a escolha de *O Triunfo da Vontade* e *Viagem ao Princípio do Mundo*, obras cujas tomadas, movimentos de câmera e planos são exemplares ao apontar dois regimes muito distintos de imagens.

Comentando as relações entre a técnica e as mudanças ocorridas na forma de expressão cinematográfica durante a década de 1930, André Bazin, numa análise sociológica e histórica, apontou a existência de elementos oriundos do desenvolvimento técnico na base da produção de certos realizadores que, nas suas palavras, investiam mais na duração do acontecimento do que na alusão a este. Segundo o autor, mais importante que a passagem do cinema mudo ao falado foi a cristalização de “... concepções fundamentalmente diferentes da expressão cinematográfica” (Bazin, 1991: 66), que distanciaram os diretores que acreditavam na imagem dos que acreditavam na realidade. Dentre os primeiros figuravam aqueles que, de modo geral, apostavam na montagem e na plástica acrescentada à (imagem da) realidade, como o cinema russo (montagem) e o alemão (cenário, iluminação, etc.).

As diversas modalidades de montagem tinham em comum “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (Bazin, 1991: 68). Fosse aquela quase imperceptível, em que os cortes dos planos objetivam “analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena”, típica do “cinema americano clássico anterior à guerra” (Bazin, 1991: 67) e que leva o espectador a adotar o ponto de vista proposto pelo diretor, ou aquelas normalmente reconhecidas pelos procedimentos muito particulares que exigem — caso, segundo o autor, da montagem “paralela”, “acelerada” e de “atrações”, de Griffith, Gance e Eisenstein, respectivamente. A montagem, qualquer seja ela, não mostra o acontecimento, alude a ele. Entre o roteiro e a imagem opera um transformador estético, retirando o sentido da imagem para projetá-la na consciência do espectador “... ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador” (Bazin, 1991: 68). Na outra ponta estavam os diretores que apostavam nas ambigüidades do real, como Eric Von Stroheim e F. M. Murnau, buscando não o que a imagem acrescenta à realidade, mas o que revela dela.

Essa última vertente foi revigorada pelos incrementos técnicos surgidos na década de 1930 e início de 1940, como o uso do microfone e da película pancromática, que propiciaram a base para que os gêneros dramáticos, desenvolvidos desde o cinema mudo, atingissem sua “perfeição clássica” ao final dos anos 30 (cf. Bazin, 1991: 72-73), e os avanços no campo da fotografia, mais precisamente no aumento da sensibilidade da película, no início dos anos 40 (cf. Bazin, 1991: 72). Entretanto, mesmo que essas conquistas facilitassem as tomadas mais longas, as panorâmicas e a profundidade de tela, o apuro técnico não “abria possibilidades radicalmente novas para a *mise-en-scène*” (Bazin, 1991: 72), o que tinha mais a ver com a exploração nas relações entre os personagens para além da “superfície” do ecrã, forçando o olho do espectador para o fundo da tela (mesmo quando o borrão ainda acompanhava a empreitada), do que com o material que ele tinha nas mãos. Um exemplo citado por Bazin era o de Jean Renoir, diretor que, para além das soluções técnicas possíveis, já era movido pela busca de “novos meios de expressão” no cinema, explorando “... a *mise-en-scène* em profundidade em relação à tela” e evitando “...o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmera como no fotógrafo” (Renoir segundo Bazin, 1991: 76).

Essa rápida passagem por Bazin não significa tomar uma posição em relação à linguagem cinematográfica. Se, como diz Aumont, o evento real não tem um sentido *a priori* e, em vista disso, “a vocação ‘ontológica’ do cinema [para Bazin] é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: (...) produzir representações dotadas da mesma ‘ambigüidade’ — ou se esforçar para isso.” (Aumont e outros, 1995: 72), não se pode deixar de frisar que essa “vocação”, para se realizar, depende de um pressuposto: o de acreditar que a intervenção da câmera no “real”, registrando e demorando-se sobre o acontecimento, pode respeitar as características deste. Supondo que o cinema seja incapaz de permitir tal “ambigüidade” e, no limite, a intervenção da câmera seja tão fulcral a ponto do ato de filmar ser mais importante do que o que está sendo filmado, a questão do sentido volta a estar nas mãos de quem faz do filme um discurso, de quem procura por meio da associação de imagens proporcionar àqueles que as percebem a alusão a uma idéia ou a

um sentimento estranho a cada uma delas, isoladamente. Assim, o filme seria menos “representação” do que “discurso articulado” (Aumont e outros, 1995: 79), estando seu sentido inteiramente construído por quem o filmou e montou, não pela demora sobre o acontecimento filmado.

Contudo, para os limites deste texto, o que importa ficar claro é que não se pretende tomar posição pelo plano sequência em detrimento da montagem, Bazin contra Eisenstein, como se a polêmica a isso se reduzisse (para isso ver Aumont e outros, 1995: 86). Antes, o que se quis foi trazer à discussão, por intermédio do ensaísta francês, a importância do desenvolvimento técnico no que concerne ao estabelecimento industrial do cinema e, simultaneamente, as limitações de seu alcance em relação às diversas buscas de expressão dessa “nova arte” por certos diretores. E, embora o autor apontasse o estabelecimento dos gêneros cinematográficos no final da década de 1930, o filme de Leni Riefenstahl, feito em 1934, e lançado em Março de 1935, já deixava antever o que o dinheiro de um partido encastelado no centro do estado poderia comprar em termos técnicos, de um lado, e o que as engenhocas daí decorrentes poderiam proporcionar de espetáculo — desde que estivessem nas mãos de quem soubesse lidar com elas, como foi o caso da cineasta alemã. O legado do cinema até aquele momento, somado às inovações técnicas e às pesquisas estéticas que buscavam outras formas de expressão da “linguagem cinematográfica”, abriram um leque de possibilidades que permitiram a Leni Riefenstahl, montadora e admiradora da obra de Eisenstein (cf. Leni Riefenstahl, 1993: 66), mostrar ao mundo não apenas a Alemanha pacificada sob o *Führer*, mas tomadas, panorâmicas e longos planos, que fizeram do VI Congresso do NSDAP o encontro emocionante da noiva Alemanha, resguardada em suas tradições na Nuremberga protegida por nuvens, com o príncipe nascido do povo (conforme se procurou mostrar em outro trabalho, ver Rovai, 2005).

Certamente não se pode dizer que Leni Riefenstahl tenha figurado dentre aqueles diretores que acreditavam na realidade (como Renoir). Mas, se o fundo de tela não era sua preocupação, o desenvolvimento técnico, ao qual teve acesso, possibilitou-lhe explorar novos personagens na sua *mise-en-scène*, como a multidão, os desfiles e os símbolos nazistas no (e o próprio) estádio, em Nuremberga. Embora isso não signifique afirmá-la como a primeira a colocar a multidão no ecrã, o que não era mais novidade, as perspectivas nas quais a filmará revelam a quantidade de recursos que teve sob sua responsabilidade. O mesmo vale para a profundidade de campo, pois se é certo que não se pode afirmar que a cineasta apostasse mais na duração do acontecimento e na continuidade do espaço do que na montagem, vale observar que suas conquistas no campo estético estão ligadas aos recursos que ela teve à sua época, facultando-lhe utilizar tecnologia de ponta, amplas facilidades, dispor de lugares e pessoas, prestígio e proteção política, inserindo-se de modo muito particular nessa intensa teia de relações que, durante a década de 1930, associou, intimamente, cinema, técnica, arte, política e espetáculo. Associação que se mostrou tanto mais fascinante quanto mais se aproximava do (e era assim cooptada pelo) centro do poder, traduzindo em imagens a encenação da política da qual falava Walter Benjamin (1980: 28).

Não sem motivo, no encerramento do seu segundo volume sobre o cinema, *A Imagem-Tempo*, Deleuze argumentou que se no campo das análises clássicas (referentes

a essa nova arte) o livro de Kracauer havia mostrado “a ascensão do autômato hitleriano na alma alemã” de um ponto de vista exterior. Walter Benjamin, por seu turno, identificara o autômato no seio do cinema a partir do movimento automático,⁴ detectando ser possível a politização da arte e a “encenação de Estado” (graças ao movimento automático e à automatização das massas). Benjamin compreendera “que ‘a reprodução em massa’, no domínio da arte, encontrava seu objeto privilegiado na ‘reprodução das massas’, grandes cortejos, encontros, manifestações esportivas, guerras enfim” (Deleuze, 1990: 313; sobre isso, ver Benjamin, 1980: 27), preparando o terreno para que no futuro fosse instaurado, no interior dessa nova arte, um processo contra o mercado no cinema e os clichês da imagem-movimento.

Por essa perspectiva, Hitler deveria ser derrotado no campo da encenação proporcionada pelo movimento automático e, para tanto, seria necessário não apenas juntar documentos e informações sobre o nazismo (o que se tem feito), mas enfrentá-lo no interior da produção desse tipo de movimento: “É o que leva Syberberg a dizer: a imagem-movimento só pode culminar em Leni Riefenstahl; e, se um processo contra Hitler devesse ser aberto pelo cinema, teria de ser no interior do cinema, contra Hitler cineasta, (...)” (Deleuze, 1990: 313).⁵

Por que a imagem-movimento culminaria em Riefenstahl? Em primeiro lugar, a crítica de Syberberg em relação à imagem-movimento da diretora não a coloca no registro do “movimento falso”, que Bergson reputava ao “método cinematográfico”. Para Bergson, não só o nosso dia-a-dia como também a ciência (tanto a moderna quanto a antiga) “procedem segundo o método cinematográfico. Não pode proceder de outra maneira; toda ciência está submetida a essa lei.” (Bergson, 1971: 318). A característica desse “método” consiste em substituir os objetos pelos signos e, assim, manipulá-los de modo a exercer uma intervenção na realidade (realidade que esse método capta por intermédio dos signos fixos que usa para simbolizar o movimento). Por esse motivo o movimento escaparia à ciência, pois esta se ampara nos signos que inventa “... substituindo a continuidade movente das coisas por uma recomposição artificial que lhe é equivalente na prática e que tem a vantagem de facilmente se deixar manipular” (Bergson, 1971: 319). No entanto, como a ciência visa fins práticos, ela, por mais que se afaste, deve retornar ao campo da ação interventora.

Ora a ação, já o dissemos, age por saltos. Agir é readaptar-se. Saber, isto é, prever para agir, será portanto ir de uma situação para uma situação, de um arranjo para um rearranjo. A ciência poderá considerar rearranjos cada vez mais próximos uns dos outros; fará aumentar assim o número de momentos por ela isolados, mas continuará a isolar momentos. Quanto ao que se passa durante o intervalo, a ciência não se preocupa mais com isso do que a inteligência vulgar, os sentidos e a linguagem: o intervalo não lhe diz respeito, e sim as extremidades. Portanto, o método cinematográfico impõe-se à nossa ciência, tal como se impunha já à dos antigos. (Bergson, 1971: 319)

4 Em suas conclusões, Deleuze substitui o termo “arte de reprodução”, que ele considera ambíguo, por “arte do movimento automático”.

5 Deleuze fundamenta essa passagem de Benjamin a Syberberg por intermédio de um artigo de Serge Daney (cf. nota explicativa de Deleuze, 1990: 313).

Como se vê, Bergson chamava de método cinematográfico a reprodução do movimento ancorada nos pontos dispostos no espaço criado pela inteligência humana. Por outro lado, distinguia um outro tipo de movimento, não simbólico, mas real:

... o movimento, enquanto passagem de um ponto a outro, é uma síntese mental, um processo psíquico e, por conseguinte, inextenso. (...) Em síntese, há que se distinguir dois elementos no movimento, o espaço percorrido e o acto pelo qual o percorremos, as posições sucessivas e a síntese destas posições. O primeiro destes elementos é uma quantidade homogênea; o segundo só tem realidade na nossa consciência; é, como se quiser, uma qualidade ou uma intensidade. (Bergson, 1988: 79 — grifos meus)

Contudo, a imagem no cinema, diz Deleuze, leitor de Bergson, não tem o movimento acoplado ou somado, ela é já imagem-movimento e não um corte imóvel no movimento abstrato. Essa “invenção prodigiosa”, presente no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, tinha muito mais a ver com o cinema do que o que havia sido caracterizado como “método cinematográfico” n’ *A Evolução Criadora* (cf. Deleuze, 1985: 11).⁶ Na interpretação de Deleuze, “... o cinema opera por meio de fotogramas, isto é, cortes imóveis”, mas o que oferece é “uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato” (Deleuze, 1985: 10-11). Assim, mesmo criticando o cinema como “tentativa que faz culminar a ilusão” do movimento, Bergson teria pressentido a especificidade dessa nova arte — especificidade essa que, como em toda arte, “nunca aparece no princípio, mas no meio, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram” (Deleuze, 1985: 11).

Assim, quando se diz que a cineasta alemã é o ápice da imagem-movimento, não se quer dizer que o movimento em *O Triunfo da Vontade* seja reconstituído mediante posições no espaço ou instantes no tempo, pois o movimento é o ato de percorrer, está no tempo e não na segmentação do mesmo no espaço (cf. Bergson, 1988: 79; e Deleuze, 1985: 9). O problema da imagem-movimento propiciada por Leni Riefenstahl é outro, e tem a ver com os esquemas que a cineasta traduz, ou seja, com as ligações estritas mantidas entre o movimento e a ação — e cuja culminância acontece nas imagens da marcha, nos movimentos ritmados dos atletas de *Olympia* e, do mesmo modo, nos mais variados filmes de aventura, onde o que está em jogo é a ação e a reação, a causa e o efeito conforme ligações já esperadas e, nesse sentido, mais facilmente padronizadas. Eis a fórmula do entretenimento.

Uma das principais teses de Syberberg presentes em *Hitler, Um Filme da Alemanha* é justamente a de que a Alemanha saiu derrotada da guerra, mas o *Führer* a venceu no campo do cinema, do entretenimento e da encenação da história. Leni Riefenstahl, além de ser a cineasta preferida do líder alemão, ao transformar a

6 Nos termos de Deleuze, a invenção prodigiosa se deu antes do nascimento oficial do cinema. “A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituía a prodigiosa invenção no primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*”. As edições de *Matéria e Memória* e *A Evolução Criadora* com as quais trabalho são de 1990 e 1971, respectivamente. As edições originais são de 1896 e 1907.

cidade de Nuremberga e o VI Congresso do NSDAP num evento emocionante, oferecendo, por meio de insólitas tomadas de câmera, uma perspectiva extraordinária das coisas comuns, dos militantes uniformizados e das pessoas felizes ante a visita do responsável pelo renascimento alemão, não apenas proporcionou a Hitler e ao nazismo a sua propaganda definitiva como, também, anunciou a vitória de um certo modo de contar a história por meio da imagem-ação e da presença cada vez mais constante das câmeras no cotidiano.

A Alemanha perdeu a guerra, Hitler a venceu. O triunfo hitlerista se confunde com essas conexões padronizadas e foi configurado após uma conquista decisiva, a saber, a do domínio do “como” a história é e será contada (mostrada, encenada). A vitória irresistível de Hitler não se deu em razão do seu gênio estrategista, mas da sua atuação como o bonifrate por intermédio do qual (de quem) a opinião e o gosto médio se manifestaram — gosto este construído a partir do vínculo estrito entre imagem e ação. “Quem tem o cinema”, como é dito no filme de Syberberg, tem também como “encenar”, “estetizar”, padronizar a experiência (o amor, a violência, a política, a revolução, os comportamentos) e a história, reproduzindo as condições para o entretenimento, o comércio, a pornografia, a violência desde o hábito e da familiaridade que se tem com o vínculo sensorio-motor, do movimento ação. Mais uma vez o filme de Syberberg, “Hitler dentro de nós”, “... o Hitler do homem médio em nós”, ou “Hitler *like us*. Uma parte de nós mesmos em todos nós” (“*like us*” está em inglês, no original). Parte esta que não se incomoda se “[a] Sociedade [for colocada] no lugar do povo, ideologia em lugar da filosofia, funcionário no lugar de pessoa, circunstâncias no lugar de qualidade, política de formação e indústria do tempo livre no lugar de cultura, satisfação das necessidades em lugar de felicidade...”, se houver a mistura fascinante de informação e entretenimento; afinal, “... o êxito justifica os meios...”, como diz o trecho pronunciado numa das seqüências em que Hitler e outros membros do *staff* nazista são apresentados como bonecos. O autômato “perfeito” das marchas intermináveis de *O Triunfo da Vontade* era já a maneira de cativar o indivíduo “cotidiano”, que realizava o que os Cesares e Golens, ainda monstruosos e sem jeito, haviam prometido no passado: a ação sem reflexão, a felicidade como sinônimo do êxtase do movimento automático. O puro entretenimento.

Todavia, *O Triunfo da Vontade* não era só um anteparo, mas a encenação de uma história na qual Hitler está inserido como ator, herói, príncipe, noivo e salvador. A relação entre movimento e ação em *O Triunfo da Vontade* não apenas oferece boas imagens da marcha, como, também, de uma celebração de sentimentos inocentes de felicidade e alegria, misturando clichês que vão da epopéia às histórias infantis, articulados de maneira hábil e talentosa pela cineasta, mostrando na tela uma atmosfera tépida e familiar, de gestos doces e amistosos, dissonantes com a perspectiva da selvageria e da barbárie a que se sabe estar relacionado o nazismo. E Leni Riefenstahl logrou tal feito ousando na colocação de câmeras (em veículos, elevadores, corpo da militância, dentro e fora das casas, etc.), dando um caráter “insólito” ao familiar e cotidiano.

O que é captado pelas objetivas de Leni Riefenstahl são objetos cotidianos, como ruas, esquinas, prédios, janelas das casas, e mesmo o grande *Führer* não passa

de um homem comum, fisicamente mais próximo do sonâmbulo Cesare do que do intrépido Siegfried. No entanto, a partir daí, as câmeras obtêm imagens insólitas, configurando uma outra maneira de re-apresentar os acontecimentos, tornado-os cotidianos e épicos, familiares e fascinantes, comezinhos e triunfais.

Entretanto, a década de 1940 e o pós-guerra trarão modificações significativas no campo que envolve a maneira como é “representado” o real no cinema. Logo no primeiro capítulo de *A Imagem-Tempo*, Deleuze concorda com a tese de Bazin a respeito do neo-realismo, julgando-a mais original do que aquelas que viam no ecrã os problemas sociais. Para o filósofo, o argumento de Bazin dizia respeito ao surgimento de uma nova forma de mostrar a realidade na tela, agora dispersiva, oscilante e com ligações deliberadamente fracas no cerne da imagem-ação. Destarte, o real, sempre ambíguo, passava a ser visado pela câmera, ao invés de ter sua “representação” ou “reprodução” buscada — daí a precedência, defendida por Bazin, do plano-seqüência à montagem. Mesmo assim, Deleuze localizará a cesura ainda noutra parte:

Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do ‘mental’, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (Deleuze, 1990: 9-10)

Por esse prisma, o neo-realismo nos colocaria diante da ascensão de situações puramente óticas e sonoras, distinguindo-as das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. Era o início de um novo regime na imagem, caracterizado pelo paulatino “... afrouxamento dos vínculos sensório-motores” (Deleuze, 1990: 11-2) e pela conseqüente promoção de um tipo de movimento que está separado da ação e, em decorrência, propiciando o surgimento de imagens nascidas de situações óticas e sonoras — e “... que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo (...)” (Deleuze, 1990: 33). Nesse novo regime de imagens, o tempo está fora dos eixos, podendo agora, enquanto duração, jorrar pela tela em imagens que, não sendo induzidas ou prolongadas por uma ação, libertam o englobante físico do filme para se tornarem, elas também, signos sonoros e óticos. Nas palavras do autor, “a situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita ou revela uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de ‘espaço qualquer’, seja desconectado, seja esvaziado...” (Deleuze, 1990: 14), em que os personagens se vêem como meros espectadores do acontecimento.

Agora a escolha de Oliveira parece fazer sentido, mas por quê não relacioná-lo ao Bergman de *Morangos Silvestres* ou a *A Prima Angelica*, de Saura e Azcona, ambos tratando do retorno, da estrada, do automóvel e da visita inusitada daquilo que Proust poderia chamar de “memória involuntária”? Ou mesmo a *Non ou a Vã*

Glória de Mandar e *Quinto Império*, filmes que teriam a vantagem de tratarem do passado recente e longínquo de Portugal, propiciando uma comparação imediata entre a visão de Oliveira e Riefenstahl sobre a história?

Conquanto tais percursos sejam possíveis e interessantes, o intuito deste texto não é listar as diferenças temáticas entre Leni Riefenstahl e Manoel de Oliveira, mas apontar aquilo que os separa quando realizam os seus filmes e constroem suas imagens e planos. A obra da alemã é uma ode ao ritmo, ao encaixe perfeito da imagem com a ação. Os personagens não apenas não perambulam pela tela como, mais além do que agirem e reagirem, a marcha, a recitação, os discursos do *Führer* e a música, em virtude do encadeamento tão perfeito que exigem, perfazem o grande autômato. O princípio do mundo em Oliveira é diferente. Não há música a abrir-lhe a tela, apenas o silêncio e a epígrafe de Nietzsche no écran escuro: “Tornar-se mestre do caos em que estamos”. O silêncio faz-se sensação sonora para uma imagem desindexada da ação, pois só depois de acompanharmos os créditos veremos que esse intervalo era afeto, a dedicatória à memória de Mastroianni — aqui, em sua última atuação. A música, aliás, a quem Cioran chamava de “*loucura do silêncio*” (1995: 32), pouco pontua as trilhas do filme, e, se o faz, é de modo dissonante, como a romper a ligação sensório-motora da imagem com determinada situação. As dissonâncias não enganam o silêncio, mas sugerem uma imagem mental, a de que o mundo é algo diferente das conexões habituais e estabelecidas. Um caos, como o da epígrafe nietzscheana. Ser mestre do movimento cujo eixo não está determinado pela ação é uma maneira de resistir ao movimento da produção e da eficiência, que atou, reproduziu e padronizou o clichê sensório-motor.

Assim, o personagem Duarte (Diogo Dória), tomado em câmera baixa, sobre uma ponte, ao invés de discursar, silencia. Manoel, o diretor, representado por Mastroianni, é velho e anda com a ajuda de muletas. Judite (Leonor Silveira), jovem, curiosa e alegre, “não está para seduzir exércitos”, vestindo-se como a criança das fotos de outrora, de marinheiro. Afonso, o ator francês (Jean Yves Gautier), só tem ouvidos para as lembranças do que nunca viveu, espécie de memória atávica cujas reminiscências têm origem nas peripécias que envolveram a fuga de seu pai de Portugal. De fato, é do ator francês a lembrança do ser estrangeiro, sempre fora do lugar, mas, de uma maneira ou outra, todos os personagens falham no aspecto motriz que estamos acostumados a notar na imagem dos corpos dos heróis dos filmes de sucesso: ao invés do tiroteio, das perseguições, dos saltos e conseguimentos físicos, do sexo e do beijo, do campo e contra-campo que animam os diálogos sempre informativos, rápidos e “espertos”, Manoel, Judite, Afonso e Duarte são lentos, vacilantes, pensativos, absorvidos por diálogos flutuantes, do presente ao passado, de Portugal à Bósnia, dos historiadores aos poetas. Menos do que ação, monólogos e diálogo, há divagação, um movimento outro, pleno de tempo, uma ação que não pede realização. O devaneio torna-se coletivo, refutando as falas rápidas que facilitam as ligações sensório-motoras, e a brecha aí instaurada faz o filme estimular um pensamento. Não com a intenção de comunicá-lo, mas partilhando-o.

Se Leni Riefenstahl fez uso das gruas, caminhões, carrinhos e automóveis, instalando câmeras por toda a Nuremberga, se os ângulos insólitos podem dar um caráter épico ao ordinário, enredando-o numa trama espetacular, fazendo da

Nuremberga um lugar devassado por todos os “olhares”, se a cidade apresenta na tela a imagem do controle extremo operado pela câmera, a sua visibilidade radical que tende ao “incorpóreo” — para utilizar um termo de Foucault —,⁷ por seu turno, a Van com que Oliveira transporta seus personagens atua no filme como uma cápsula de tempo, de desrealização do espaço e de aproximação de durações e reminiscências distintas. Paradoxal imagem para um carro, cantado como o bólido de velocidade desde os primeiros manifestos futuristas, aqui utilizado para o encontro de várias temporalidades.

Afora os longos *travellings* obtidos pela câmera (provavelmente) acoplada ao automóvel e, um outro, mais lento, quando acompanha Mastroianni absorto pela atmosfera da entrada do hotel, a câmera de Oliveira é parada, fixando enquadramentos que, montados, não visam sugerir ou aludir a um acontecimento.

Como é possível perceber, montagem e plano-seqüência convivem sem coibir a duração, como naquela espécie de campo contra-campo em que Manoel e Afonso, mirando o Minho desde o canto direito do quadro, conversam com Judite e Duarte, que notam o rio desde o esquerdo. Ou nos primeiros planos em que ora o busto, ora o rosto são focados enquanto conversam dentro do carro. Ou, ainda, o quadro que preenche a tela quando, ao abrir a porta do corredor, a câmera “fotografa” a mesa típica do interior, à qual estão sentados, comendo e conversando, as mulheres portando lenços escuros na cabeça (luto pelos parentes que se vão, um a um), as crianças e os convidados.

Diferente de Bergman ou Saura e Azcona, os personagens de Oliveira não entram em contato com a imagem do passado, como o fazem Isak Borg e Luisito, mas viajam por ele, numa busca transversal e oblíqua de lugar a lugar, no caso de Manoel; de um tempo ao outro, no caso do ator, que, por desconhecer Portugal e a língua, empreende um movimento sem ação, de um tempo em que escutou o pai narrar suas peripécias, ao de adulto, ator, pura persona. Como diz Duarte: “Um tempo que separa outro tempo que, com o tempo, agora se torna presente”. As imagens de Oliveira são justamente a de um presente envolvido pelo passado, e que, pela duração, pela quebra do movimento sincronizado, configura-se como o antípoda do automatismo que vemos nas marchas filmadas por Riefenstahl. Em *O Triunfo da Vontade*, a valorização da Nuremberga, medieval e antiga, pelos passeios de câmera realizados pela cineasta, fazia o passado assomar ao presente, diferente dos cenários “clássicos” dos estádios em que o *Führer* discursava. Ali, porém, a imagem de tempo parecia decorrer da aparelhagem e dos recursos que tinha disponíveis, ou da apresentação turística da cidade. No caso de Oliveira, apartado do passado, o presente é ruína. O pretérito sem duração, a “doença do tempo”. As imagens da estrada, do hotel, do Minho e das pontes não são cartões postais nem os espaços em que ocorrem a ação e o duelo, mas uma outra imagem de mobilidade, revelando que o tempo não apenas passa e arruina, mas também fica.

7 Nas palavras de Foucault, “Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis, torna-se o princípio de sua própria sujeição. Em consequência disso mesmo (...) tende ao incorpóreo(...)” (Foucault, 1988: 178-179).

O superenquadramento (possibilitado pelas ruínas de portais e pontes) e os longos *travellings* não nos levam de um ponto a outro, mas às imagens de “Um tempo que separa outro tempo que, com o tempo, agora se torna presente”. Os lugares, os pontos de presente, são ruínas, “a doença do tempo”, o tempo sem duração, ou, como se diz no filme, “futuro de um passado fulgurante”, que consome Sarajevo e o mundo todo. É como se o presente, ao abandonar o que o coração sonhou a um canto do mundo, esquecido de toda a gente”, fosse a pura destruição, a guerra total no seio do cotidiano. Como diz o aldeão recitador de Camões, “isto aqui está a acabar, tornamos ao princípio do mundo”.

Todavia, embora a “doença do tempo” não tenha remédio, nem para o corpo nem para a “... terra caída de um coração que sonhou”, maneira pela qual Duarte, citando um poeta brasileiro, define a saudade, os personagens que vão passando pelo filme, notadamente os mais simples, parecem redimensionar o aspecto trágico da viagem. Mesmo Judite e Duarte, no princípio meros coadjuvantes no passeio do amigo, pouco a pouco vão sendo envolvidos pelas bifurcações, pontes, ruelas e desvios de toda estrada e de toda vida. Mais ainda, vão sendo envolvidos pela memória de Manoel, pela história do pai de Afonso e pelas histórias dos pequenos grandes heróis, daqueles para quem o futuro não deixou ruínas. O mundo está a acabar, mas ainda há um pedaço de pão guardado, os mortos a reverenciar, a roupa adequada ao cemitério, os maridos ausentes para amar, as crianças para educar, a terra para plantar. Ao redor do presente em ruínas, desse tempo que faz envelhecer, corromper e destruir todas as coisas e todos os sonhos sonhados e abandonados, há a conversa com a senhora da aldeia, repleta de chavões, pronta para lhes relatar sobre o destino de “... Pedro Macau, / que às costas leva um pau”. A senhorinha que passeia pela aldeia com suas cabras. O motorista que os guia, prático e diligente, que não merece sequer uma fala, a não ser um *close* nas mãos e um plano geral, quando apanha o binóculo. Marinheiro de vários Ulisses, sem imagem (signo da não existência social) e mudo, ele apenas dirige, ainda que direção aqui seja dupla, pois o condutor do carro é também o realizador do filme. Como sublinha João Bénard da Costa, ele não apenas conduz, levando e trazendo, os personagens ao princípio do mundo, como é também dono da visão que temos do filme, pois o ponto de vista é o do espelho retrovisor, que pertence apenas ao motorista. Além disso, Oliveira está desdobrado ainda nas roupas e nas lembranças de Mastroianni, que representa justamente um diretor de cinema chamado Manoel (ver da Costa, 2001: 30). Um tipo de Pedro Macau do cinema, Oliveira resiste aos esquemas de ação e reação, apostando na fixidez e na “imobilidade”.

Se Leni Riefenstahl fez o filme final sobre Hitler, transformando-o em líder, herói e ator para as telas do mundo todo, Oliveira mostra o homem comum, não médio, degredado do mundo, que resiste no tempo graças ao banimento forçado, isto é, à mobilidade sensório-motora recusada. A tia de Afonso é uma Macau de outra estirpe, a que se recusa assistir às imagens clichês de televisão, a mostrar “mulheres descaradas... que até aos céus assusta”, deixando-se ficar num mundo que pouco a pouco se acaba.

Segundo Deleuze, as imagens sensório-motoras, características da imagem-movimento, são em grande parte clichês. Todavia, os diretores, ao começarem a perturbar

as ligações sensório-motoras, abriram caminho que a elas fossem juntadas imagens ótico-sonoras puras (cf. Deleuze, 1990: 33 e segs.). Assim, essas imagens (bem como, nesse primeiro momento, o plano fixo e o corte) definiriam e implicariam um para além do movimento, mas não o seu fim, ou o da imagem-movimento. Ocorre que agora ele não será "... percebido numa imagem sensório-motora, mas apreendido e pensado em outro tipo de imagem" (Deleuze, 1990: 33).

As imagens-movimento mantêm apenas uma relação indireta com o tempo, pois os signos sensório-motores dependem do encadeamento para definir e suscitar as situações, diferentes das imagens de tempo, em que o silêncio e a divagação escapam, como no filme de Oliveira, ao puramente visual. A câmera, liberta do registro da ação, como aquela acoplada ao automóvel, que abre um plano geral dos caminhos percorridos (o olhar do motorista / cineasta pelo retrovisor ou, se se quiser, o olhar que lembra o da criança que passeia, debruçada sobre o encosto do banco traseiro, vendo tudo ir embora), ao enquadrar e se demorar naquilo que não se está habituado a ver (pois o hábito está preparado para as explosões, mortes, lutas, corrida, perseguição, música acompanhando personagens, em ritmo veloz, como o da circulação no trânsito, "doença do tempo" das sociedades contemporâneas), estabelece imagens que forçam o pensamento a pensar, ao contrário do clichê, que embala o já visto e esperado determinados pelos "nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas" (Deleuze, 1990: 31).

As inovações tecnológicas que atuam diretamente sobre os sentidos e as fantasias, como foi o caso da imagem-movimento, permitem ao humano não mais se limitar pela sua capacidade de sentir, consoante a admoestação que tanto Simmel, em "A metrópole e a vida mental" (1987: 16), quanto Álvaro de Campos, no *Ultimatum* (Pessoa, 1986: 515), apontavam: a capacidade de sentir não acompanhou o incremento técnico que potencializou as novas sensações do contemporâneo, sobretudo na metrópole, que é onde as imagens mais atuam. No século XX, a produção de imagens se intensificou e o padrão sensório-motor foi o vencedor. Com ele triunfou uma forma de contar a história como uma mistura de aventura, drama, informação e entretenimento, "encenando" o social, o cotidiano e a política. Na arena do visível, a "existência" está determinada pela competência que desenvolvemos em agir diante da câmera, fazendo com que os movimentos do corpo ajustem-se ao gosto médio, como se fosse um bonifrate, exemplo do perfeito encaixe entre movimento, imagem e ação. A isso chamei de inferno das imagens. Como resistência, a imagem do movimento enquanto ato,⁸ que chamei de "imagens do degredo".

Este texto não pretendeu discorrer sobre o conteúdo das imagens de Leni Riefenstahl e Manoel de Oliveira, mas apresentá-los como representantes de dois modos distintos de lidar com a imagem. O da alemã, que embora muito criticada pelo conteúdo dos seus filmes ainda é o padrão contemporâneo, sempre fascinante quando transforma em espetáculo a história, a barbárie e a miséria. O de Oliveira,

8 Segundo Bergson, pode-se dividir uma coisa, nunca um ato. O movimento não está no espaço. No espaço estão os pontos de presente (a ciência, por exemplo, os fixa). O movimento está na consciência, pois é nela que estão os elementos de passado. Logo, o movimento não está no espaço, mas no tempo.

que “resiste”. “Cuidado, o diabo é velho; envelhecei também para compreendê-lo”, dizia Weber, citando um provérbio. E arrematava:

... se desejarmos haver-nos com esse diabo teremos de não fugir à sua frente, como gostam de fazer tantas pessoas, hoje. Em primeiro lugar, temos de perceber-lhe os processos, para compreender seu poder e suas limitações. “ (Weber, 1974: 179)

Foi o que se tentou encaminhar nesta discussão. Uma aproximação ao inferno no qual esse diabo envelhece. Do inferno das imagens em larga escala que nos levam do fascínio ao tédio; às imagens banidas, degredadas, que resistem, mas que estão à margem da estrada. Como se descobre no filme de Oliveira, a escultura do Pedro Macau é móvel, mas se esta for mexida, a viga que o personagem ampara com o ombro, o mata. Estátua de infelicidade e heroísmo, pois a “imobilidade” num mundo de autômatos é, sim, um banimento, um fracasso, um humor que não se deixa levar pelo entretenimento, mas também é um movimento mais humano, uma aposta estética, uma chance para um outro tipo de felicidade. Embora tudo isso talvez seja nada, como poderia dizer o Álvaro de Campos do poema *Tabacaria*.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor, e Max Horkheimer (1986), *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Aumont, Jacques, e outros (1995), *A Estética do Filme*, Campinas-SP, Papirus.
- Bazin, André (1991), *O Cinema: Ensaios*, São Paulo, Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1980), “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, em *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, pp. 3-28.
- Bergson, Henri (1971), *A Evolução Criadora*, Rio de Janeiro, Editora Opera Mundi.
- Bergson, Henri (1988), *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Lisboa, Edições 70.
- Bergson, Henri (1990), “Da seleção das imagens para a representação: o papel do corpo”, em *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Fontes, pp. 9-57.
- Cioran, Émile (1995), *Breviário da Decomposição*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Costa, José Manuel (1994), “A obra documental de Oliveira entre 1931 e 1963”, em *Homenagem a Manoel de Oliveira: V Encontros Internacionais de Cinema Documental*, Amadora / Loures e outras, Ciência Gráfica Editora.
- Da Costa, João Bénard (2001), “Pedra de toque: o dito Eterno Feminino na obra de Manoel de Oliveira”, *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 12-13.
- Deleuze, Gilles (1985), *A Imagem-Movimento: Cinema I*, São Paulo, Brasiliense.
- Deleuze, Gilles (1990), *A Imagem-Tempo: Cinema II*, São Paulo, Brasiliense.
- Ferreira, Manuel Cintra (1994), “A caixa”, em *Textos Cinemateca Portuguesa*, Lisboa, Pasta 59, pp. 396.
- Foucault, Michel (1988), *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Jameson, Fredric (1995), *As Marcas do Visível*, Rio de Janeiro, Graal.
- Menezes, Paulo (1994), “A questão do herói-sujeito em *Cabra Marcado para Morrer*, filme de Eduardo Coutinho”, *Tempo Social*, 6 (1-2), pp. 107-26.

- Pessoa, Fernando (1986), *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Riefenstahl, Leni (1993), *Leni Riefenstahl: A Memoir*, Nova Iorque, St. Martin's Press.
- Rovai, Mauro Luiz (2005), *Imagem, Tempo e Movimento: Os Afetos "Alegres" no Filme O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl*, São Paulo, Humanitas-USP / FAPESP.
- Simmel, Georg (1987), "A metrópole e a vida mental", em Otávio G. Velho (org.), *O Fenômeno Urbano* (4ª ed.), Rio de Janeiro, Guanabara, pp. 11-25.
- Sorlin, Pierre (1992), *Sociología del Cine: La Apertura para la Historia de Mañana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Weber, Max (1974), "A ciência como vocação", em *Ensaio de Sociologia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp. 154-83.
- Weber, Max (1980), *Rejeições Religiosas do Mundo e Suas Direções* (2ª ed.), Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril.
- Weber, Max (1986), "A 'objetividade' do conhecimento nas Ciências Sociais", em *Coleção Grandes Cientistas Sociais: Max Weber* (vol. 13), São Paulo, Ática, pp. 79-127 e 128-41.

Filmes trabalhados

- O Triunfo da Vontade*. Direção: Leni Riefenstahl. Hitler, Goebbels, Göring, Baldur Schirach, Rudolph Hess e outros. Alemanha, 1935, 140 min., son., P&B. Título original: *Triumph des Willens*.
- Viagem ao Princípio do Mundo*. Direção e roteiro de Manoel de Oliveira. Marcello Mastroianni, Jean Yves Gautier, Leonor Silveira, Diogo Dória, Isabel de Castro, Isabel Ruth e outros. Portugal / França, 1997, 93 min., son., color. Título original: *Voyage au Début du Monde*.

Filmes citados

- Hitler, um Filme da Alemanha*. Direção: Hans-Jürgen Syberberg. Alemanha, 1977, 414 min., son., color. Título original: *Hitler, Ein Film Aus Deutschland*.
- Morangos Silvestres*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Bjomstrand e outros. Suécia, 1957, 92 min., son., P&B. Título original: *Smultronstället*.
- A Prima Angélica*. Direção: Rafael Azcona e Carlos Saura. José Luis López Vázquez, Lina Canalejas, Fernando Delgado, Maria Clara Fernández de Loaysa e outros. Espanha, 1974, 100 min., son., color. Título original: *La Prima Angelica*.

Filmes apenas mencionados

- De Walther Ruttmann: *Berlim – Sinfonia da Metrópole* – Alemanha, 1927.
- De Leni Riefenstahl: *A Luz Azul*, Alemanha, 1932 (em 1951 surgiu uma nova versão, modificada e abreviada). *Olympia Fest der Völker* (Festival das Nações ou Olympia) e *Fest der Schönheit* (Festival da Beleza ou Apoteose de Olympia), Alemanha, 1937.

Tiefland (baseado numa peça espanhola de 1896 cujo título original é *Terra Baixa*), Alemanha, 1954.

De Manoel de Oliveira: *Douro: Faina Fluvial*, Portugal, 1931 (nova versão em 1995). *Non – ou a Vã Glória de Mandar*, Portugal, Espanha e França, 1990. *O Princípio da Incerteza*, Portugal / França, 2001. *Porto da Minha Infância*, Portugal, 2001. *Um Filme Falado*, Portugal / França / Itália, 2003. *Quinto Império*, Portugal / França, 2004. *Espelho Mágico*, Portugal, 2005.

Mauro Luiz Rovai. Doutor em Sociologia pela USP. Professor de Sociologia no curso de Ciências Sociais da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Foi investigador pós-doutorado no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE, Lisboa, com bolsa FAPESP. *E-mail*: maurovai@terra. com. br

Resumo/ Abstract/ Résumé/ Resumen

Riefenstahl e Oliveira: do inferno das imagens às imagens do degredo

O intuito deste texto é perscrutar a maneira de filmar de Leni Riefenstahl, para, em seguida, contrapor-la à de Manoel de Oliveira, cineasta cuja aposta estética compromete a vocação da imagem para a estetização do acontecimento, prática que notabilizou a realizadora alemã, a predileta de Hitler. Para tanto, foram escolhidas duas obras (*O Triunfo da Vontade* e *Viagem ao Princípio do Mundo*) que, desdobradas como “objetos” de análise, pudessem oferecer subsídios para a compreensão de algumas consequências de se viver numa sociedade em que o “universo artificial”, visível, como dizia Jameson, tornou-se uma das principais arenas de luta da existência contemporânea.

Palavras-chave sociologia, cinema, imagens, acontecimento.

Riefenstahl and Oliveira: from the hell of images to images from the exile

The aim of this text is to scrutinize Leni Riefenstahl's manner of filming in order to subsequently contrast it with that of Manoel de Oliveira. Oliveira's aesthetic choices compromise the vocation of image for aestheticizing events, a practice that made notable the German director, Hitler's favorite. For this purpose, the author selected two works (*Triumph of the Will* and *Voyage to the Beginning of The World*) which, when broken down as analysis subjects, might provide input for comprehending some of the consequences of living in a society where the “artificial”, visible universe, in Jameson's words, has become one the major arenas of the struggle of contemporary existence.

Key-words sociology, film, images, event.

Riefenstahl et Oliveira: de l'enfer des images aux images de l'exil

Ce texte a pour objectif d'analyser la manière de filmer de Leni Riefenstahl, pour ensuite la confronter à celle de Manoel de Oliveira, cinéaste dont le pari esthétique remet en cause la vocation de l'image à esthétiser l'évènement. Une méthode qui, justement, a rendu célèbre Leni Riefenstahl, la réalisatrice préférée d'Hitler. Pour ce faire, deux oeuvres ont été choisies (*Triomphe de la Volonté* et *Voyage au Début du Monde*), qui, doublées en tant qu' "objets d'analyse" peuvent contribuer à la compréhension de certaines des conséquences du fait de vivre dans une société où "l'univers artificiel", "visible" comme disait Jameson, est devenu l'une des principales arènes de lutte de l'existence contemporaine.

Mots-clés sociologie, cinéma, images, évènement.

Riefenstahl y Oliveira: del infierno de las imágenes a las imágenes del destierro

El propósito de este texto es escudriñar la manera de filmar de Leni Riefenstahl, para luego contraponerla a la de Manoel de Oliveira, cineasta cuya apuesta estética compromete la vocación de la imagen para la "estetización" del acontecimiento, práctica que evidenció la realizadora alemana, la predilecta de Hitler. Con esta finalidad, fueron elegidas dos obras (*El Triunfo de la Voluntad* y *Viaje al Principio del Mundo*) que, desplegadas como "objetos" de análisis, pudieran ofrecer subsidios a la comprensión de algunas consecuencias de vivir en una sociedad en que el "universo artificial", visible, como decía Jameson, se ha vuelto una de las principales arenas de lucha de la existencia contemporánea.

Palabras-clave sociología, cine, imágenes, acontecimiento.