

## LENI RIEFENSTAHL: PROFETA DO FASCISMO MIDIÁTICO

### LENI RIEFENSTAHL: PROPHET OF MEDIA FASCISM

Frederico Feitoza<sup>1</sup>

#### RESUMO

Há um saber fascista que flutua em torno das imagens midiáticas de forma negociada e politicamente corrigida. Neste artigo pretendo refletir sobre este saber a partir de um conjunto de imagens que o somatiza de forma exemplar. Refiro-me ao livro de fotografias *Os últimos Nuba* (*The Last of Nuba*, 1972) da realizadora alemã Leni Riefenstahl, com especial atenção para o aspecto do totalitarismo cínico que subjaz ao processo de correção política na sua imagem. Para tanto, parto de uma concepção sintomática da cultura, psicanalítica e historicamente orientada, em que os signos visuais produzidos e celebrados por ela apontam para uma dimensão recalcada de suas disposições subjetivas em acordo com seus contextos históricos. Estarei atento, portanto, à composição em si que a imagem apresenta; às relações entre seus elementos; entre aquilo que é visível e o que possui uma significação; entre as expectativas e satisfações que agencia, nos conflitos entre expressão e conteúdo. *Os últimos Nuba* marca a passagem da celebração aberta dos fascismos nas sociedades para uma forma mais sutil e politicamente conveniente de expressão desta sensibilidade política. Ele precede o ideal obcecado pela perfeição física sob o disfarce reativo de um saudável multiculturalismo como observamos atualmente na mídia *mainstream*. É em torno do objetivo de aprofundar e mobilizar a nossa percepção estética do fascismo que deteremos este artigo.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cultura visual, Fascismo Midiático, o Politicamente Correto.

#### ABSTRACT

There is a Fascist knowledge which flows on the media imagery in a negotiated and politically corrected way. In this paper, I intend to speculate about this knowledge, starting from a set of images which somatize it in an exemplary way. I refer to the book of photographs *The Last of Nuba* (1972) by the German artist Leni Riefenstahl. I draw attention to the cynical totalitarianism that underlies the process of political correctness

1 Doutorando em Comunicação, UFPE. Possui estágio de doutorado pela University of Leeds, Reino Unido. [fredericodenavarra@hotmail.com](mailto:fredericodenavarra@hotmail.com). Recife, BRASIL.

in her images. To this end, I start from a symptomatic conception of culture, psychoanalytically and historically engaged, in which the visual signs produced and celebrated by this culture point to a repressed dimension of its subjective dispositions. I will draw special attention to the very composition of the images; to the relation between its formal elements, between what is visible and what has particular signification, between the expectations and satisfactions they engender, and the conflicts between content and expression. *The Last of Nuba* marks the passage from the opened celebration of fascism to a more subtle and politically appropriate way of expression of this political sensitivity. It precedes the obsessed ideal of a perfect physicality under the reactive guise of a “healthy” multiculturalism as we see it nowadays on the mainstream media. The wider aim of this paper is to deepen our perception of fascist aesthetics.

## KEYWORDS

Visual Culture, Media Fascism, the Politically Correct.

## 1 - INTRODUÇÃO

O pathos fascista que habita a imagem será o objeto sobre o qual dedicaremos esse artigo, com enfoque sobre um livro de fotografias, que é também um relato escrito, e que o ilustra didaticamente: *Os últimos Nuba* (1972) de Leni Riefenstahl. Obra que já se tornou objeto de outros exames, mas que continua dotada de uma controversa substância epistemológica por conservar gravado, como veremos, o saber - ou seja, algo de inteligível capaz de orientar a fruição estética - que negocia o desejo fascista em sua adaptação à paisagem politicamente correta. O seu disfarce é o que nos interessa, e mais ainda, o nosso empenho em mantê-lo, como uma fórmula que vinga até hoje no circuito da produção visual de entretenimento e consumo da grande mídia.

Longe de ter sido accidental, o encontro com este livro, e mesmo metade do esforço crítico que tento realizar a respeito, se originaram a partir dos comentários de uma outra mulher cuja sensibilidade parece ser diametralmente oposta a de Riefenstahl: a ensaísta norte-americana Susan Sontag.

Enquanto pesquisava o tema dos fascismos na cultura visual encontrei em seu livro *Sob o signo de saturno* (1986) um conhecido ensaio intitulado *Fascinantes fascismos* de 1974, no qual dedicava toda a primeira parte a uma reflexão sobre o texto e as fotografias de Riefenstahl à época do lançamento da edição em língua inglesa de *Os últimos Nuba* (1973). Sem se ater a uma análise das fotografias ou à interpretação do texto do livro, seu estudo apontava para duas questões principais: que a arte de Riefenstahl não deixava de ser fascista porque agora era povoada por homens e mulheres africanos, e, por

isso, estaríamos diante de um problema estético-político grave, visto que seus ideais de beleza, especialmente, eram compatíveis demais com os ideais das sociedades liberais.

Dados os créditos a Sontag, vamos propor neste artigo que as imagens de Riefenstahl em *Os últimos Nuba*, mais do que simplesmente revelarem problemáticos os rumos da noção de beleza no que diz respeito à imagem do corpo individual e social, se adéquam aos móveis contemporâneos do desejo fascista, guardando características centrais dessa sensibilidade na forma como ela é atualmente negociada pela cultura visual de entretenimento e consumo da grande mídia. A saber, na forma de uma celebração da diversidade cultural sob a condição de seu enquadramento a uma unidade estética formal, especialmente no que diz respeito à fisicalidade e a uma sociedade ideal. Os Nuba de Riefenstahl seriam o protótipo do teor fascista que habita o politicamente correto, como um pathos que engloba a imagem midiática de consumo e entretenimento, e que ilustra a passagem do incômodo que habita a imagem-sintoma, inspirada pelo trauma, para uma imagem-fetice, aquela que desmente a verdade traumática por meio do fascínio que exerce.

## 2 - SONTAG E AS MENTIRAS SOBRE RIEFENSTAHL

Foi a fotografia de um homem negro que inspirou *Os últimos Nuba*. Imagem de 1949, do fotógrafo inglês George Rodger, que se tornou uma obsessão para Riefenstahl, quando já na África a fim de realizar um documentário sobre o tráfico de escravos entre países árabes e africanos, deparou-se por acaso com a imagem dos dois lutadores na revista *Der Stern*. Esta então reconhecida artista alemã se deixou fascinar - como ela mesma escreveu - “pelo poder expressivo dos dois negros Nuba” (RIEFENSTAHL, 1973/1976:10). Nas primeiras páginas de seu livro ela assume que a fotografia mudara sua vida e que aquela tribo do sul do Sudão se tornaria uma idéia fixe por anos.

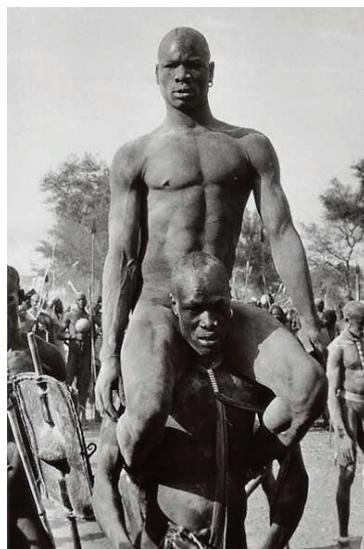


Figura 1: George Rodger, comemoração de lutadores Nuba, 1949.

Entre 21 de fevereiro e 04 de março de 1949, George Rodger decidiu se retirar para um lugar de difícil acesso entre as montanhas do Sudão. Tudo que ele sabia a respeito daquele lugar é que ali habitava um povo que por séculos lutara eficientemente contra o comércio de escravos, e cujo isolamento reportava às crônicas da Grécia e Roma antiga (1955/1999:11). Foi durante esse período que finalmente capturou aquela que seria a imagem icônica de sua vida: a fotografia de um jovem Korongo, campeão do festival de lutas promovido entre as diversas tribos Nuba, celebrando o título sobre os ombros do rival. Após lançar esta, e várias outras fotografias em revistas como a *Weekly Illustrated* (outubro/1949) e *National Geographic* (fevereiro/1951), um livro dedicado àquele trabalho foi publicado em francês, no ano de 1955: *Le Village des Nubas*. Nesse meio tempo, Riefenstahl tentou entrar em contato uma única vez com Rodger. Peter Hamilton, (1999, viii) um amigo de Rodger, que escreveu o prefácio dedicado à edição inglesa de *Village of Nuba*, narra o incidente da seguinte forma:

A fotografia do lutador apareceu ali (como apareceria na *Life*) e chamou a atenção da fotógrafa e cineasta alemã Leni Riefenstahl. Ela escreveu para Rodger, pedindo que divulgasse a localização da tribo, e o ofereceu mil dólares para que a apresentasse pessoalmente ao lutador. Ele escreveu de volta: “sabendo do seu background e do meu eu não acredito que temos alguma coisa a comunicar um ao outro”. No entanto, ele foi persistente, e fotografou os Nuba duas vezes, em 1972 e 1975. Seus livros (publicados em 1973 e 1976) reconheceram a influência de Rodger. Embora os temas de ambos coincidam, suas perspectivas são diametralmente opostas. Riefenstahl tratou os Nuba como espécies exóticas, pagou-os para despirem-se e promoveu campeonatos de luta ilegais. (HAMILTON, 1999: viii)<sup>1</sup>

As primeiras páginas de Sontag sobre Riefenstahl em *Fascinantes Fascismos* elencam uma série de “mentiras inquietantes” (1984:60) narradas na sobrecapa da edição americana de 1974 de *The Last of Nuba*. A ferocidade de suas acusações colocava a efetiva reabilitação social da artista como um problema ético-estético silencioso. Afinal, por que razão se deveria reparar em um detalhe biográfico ou outro, se sua obra comprovava-se tão agradável ao regime de visualidade ocidental? E mais ainda, o que seria um embate de consciência comparado à experiência sensorial diante de suas fotografias? A denegação em torno de um conjunto de detalhes sobre Leni profetizava o desejo por sua redenção. Como escreve Sontag:

A sobrecapa de *Os últimos Nuba* resume fielmente a linha mestra da autodefesa que Riefenstahl fabricou a partir de 1950 e que é mais completamente decifrada na entrevista que ela deu ao *Cahiers du Cinema* em setembro de 1965. Aí ela negou que qualquer coisa do seu trabalho fosse propaganda, chamando-o de *cinema vérité*. “Nem uma única cena é

representada”, afirma Riefenstahl sobre o *Triunfo da Vontade*. “Tudo é genuíno. E não há nenhum comentário tendencioso, pela simples razão de que não existe nenhum comentário. É história – história pura.” (SONTAG, 1984:65-66).

A sobrecapa, que narra uma rápida biografia de Riefenstahl, incluía ainda detalhes inventados, que relocariam a sua imagem como a de alguém que fora lançada, com pouquíssima autonomia e relativa inocência, no centro da produção cinematográfica alemã. Fala-se, por exemplo, de sua participação em filmes mudos e outras produções faladas como atriz e dançarina. Também é salientado que houve atritos com o então ministro da propaganda nazista Goebbels e às suas exigências na produção dos documentários *Triunfo da Vontade* (1932) e *Olympia* (1938), e que ela só teria continuado a produzir cinema posteriormente desvinculada da ascensão nazista.

Sontag rebate toda estas declarações. Primeiro ao dizer que Riefenstahl não apenas participava de certas produções alemãs, mas as estrelava, e passou a dirigi-las a partir de 1932. Em segundo lugar, que longe de ser uma artista individualista que desafiava os “burocratas filisteus”<sup>2</sup> (63), foram-lhe fornecidos os aparatos técnicos e orçamentários necessários à produção de *Triunfo da Vontade*, e mais ainda, que a própria concepção do filme se baseava em uma combinação deliberada entre estética e propaganda. No caso de *Olympia*, apesar de parecer insensato que o governo aparecesse como produtor executivo, o filme foi inteiramente financiado por ele, e a única objeção de Goebbels referia-se ao destaque dado pela diretora ao esportista negro americano Jesse Owens. Em terceiro lugar, ainda em 1939 - ou seja, um ano depois de se declarar desvinculada da ascensão nazista como se lê na sobrecapa do livro - Leni seguiu, como representante uniformizada e acompanhada por uma equipe de audiovisual, com a marcha invasora da Polônia, a fim de registrá-la (o que não pôde ser concluído dadas as condições da guerra e a consequente destruição de vários documentos audiovisuais do Terceiro Reich).

Em um outro nível - e este nos interessa essencialmente - as provocações sobre a estética de Riefenstahl apontam para o seu comprometimento irresistível com a celebração do poder. Traço que atravessaria toda a sua produção visual, sob o disfarce de uma multiplicidade de signos e discursos. Para Sontag, sua obra fascista pode ser dividida em três grandes partes.

A primeira delas, referente aos filmes sobre alpinismo protagonizados e posteriormente também dirigidos pela alemã, que seria sobre a vertigem diante do poder, simboliza-

da por montanhas belas e grandiosas. A segunda, representada por suas obras mais conhecidas, os impecáveis documentários-propaganda para o partido Nazista, e que funcionariam como épicos de uma sociedade perfeita que celebra o triunfo do poder. E finalmente, a última parte do tríptico: a sua carreira fotográfica, uma elegia à beleza e à disciplina guerreira dos Nuba, cujos homens vaidosos reverenciavam a morte como destino supremo e suas mulheres limitavam-se ao papel de meras procriadoras.

Que características, portanto, levariam a estas conclusões? Não apenas o fascínio de Riefenstahl pelo que é “belo, forte, saudável e vivo” (SONTAG, 1984:68), e nem mesmo somente as fotografias, que poderiam passar facilmente como mais um “lamento por primitivos em extinção” (69) tão em voga entre fotógrafos do pós-guerra, mas as fotografias em conexão com a sua narrativa, e especialmente, em conexão com o pathos irreversível que marcou o seu *background* estético.

O povo que seduzira o olhar de Riefenstahl (1976:9-11) era composto por homens cuja compleição física e espiritual relegava os assuntos mundanos e materiais para uma esfera relativamente desinteressante da vida. A adoração à luta e à morte bem como a sexualidade econômica refletiam a sua harmonia com a natureza desafiadora ao redor e a sua pureza intocada diante da civilização. De acordo com o relato da alemã ainda (130), a luta e os torneios promovidos entre as tribos transcendiam o papel agregador do esporte e adquiriam o status de uma expressão que distinguia o modo de vida Nuba do de outros povos africanos. A exaltação das habilidades físicas e da vitória do lutador mais forte eram para Riefenstahl os signos mais marcantes daquela cultura.

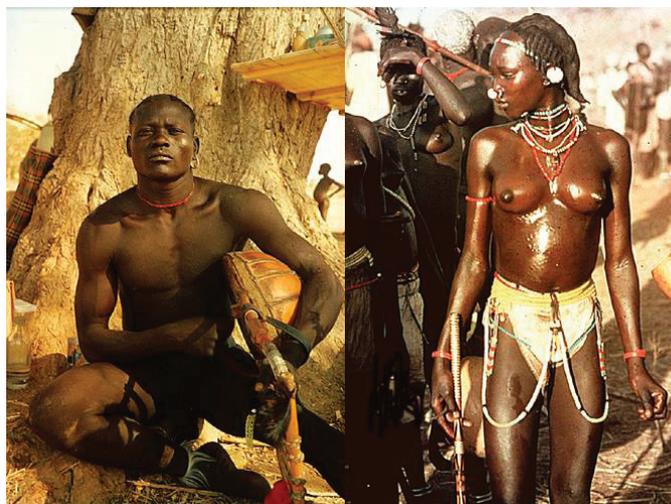


Figura 2: Os Nuba de acordo com Riefenstahl.

O campeonato que nós descrevemos envolveu as vilas Mesakin e Korongo, que, embora próximas uma da outra em espaço e vestimentas, falam línguas diferentes. O efeito é construir um fio mínimo de unidade em uma área em que todo fator tende a encorajar isolamento e separação. A luta é talvez a única instituição social que tenha reconhecimento suficiente capaz de trazer algum ideal de unidade cultural para esta região tão fragmentada. É então um conceito para a idéia de identidade ‘Nuba’ como um todo. Sua importância como a expressão de uma perspectiva total dos Mesakin e Korongo não pode ser exagerada; é a expressão do mundo visível e social do mundo invisível da mente e do espírito. (RIEFENSTAHL, 1976:135)<sup>3</sup>

Sontag (71) acusa que o relato de Leni não passa de uma versão fascista da velha idéia do Nobre Selvagem, e seu desprezo por tudo o que é pluralista, crítico e reflexivo. A pureza do amor entre homens e mulheres em detrimento de uma sexualidade desinteressada refletiria um erotismo ideal sublimado pelo magnetismo exercido pelos homens mais fortes na arena de luta, e o afastamento das mulheres das atividades cerimoniais mais importantes como as lutas e os velórios caracterizaria o machismo irresistível por trás da sua concepção de beleza física e social.

Apesar de os Nuba serem negros, ao invés de arianos, o retrato que Riefenstahl faz deles evoca alguns dos maiores temas da ideologia nazista: o contraste entre o limpo e o impuro, o incorruptível e o corrompido, o físico e o mental, o satisfeito e o crítico (...) Ao celebrar a sociedade onde a exibição da habilidade física, da coragem e da vitória do homem mais forte sobre o mais fraco são, assim como ela os enxerga, os símbolos unificadores da cultura comunal – onde o sucesso na luta é a “principal aspiração da vida de um homem” –, Riefenstahl dificilmente parece ter modificado as ideias dos seus filmes nazistas. (SONTAG, 1984:70-71)

A discussão central de *Fascinantes fascismos* recai sobre o processo de reabilitação estética de Riefenstahl, baseando-se em uma crítica ao compósito de mentira e fascínio que avaliza o sucesso de *Os últimos Nuba*. Nesta obra há incluso um saber: aquele que se apoia na irresistibilidade do olhar, e que o leva a abster-se, por meio de uma operação fetichista quase indefectível, perante a celebração ostensiva do poder. Para este efeito, o enquadramento da outridade (o não branco, o não ariano, o não europeu) segundo a ordem de um discurso politicamente correto, o qual apregoa o respeito à diversidade, funciona, em complemento com as imagens, por meio de uma relação de conveniência entre o ideal estético fascista resiliente e algumas concessões formais e discursivas necessárias para que ele permaneça. Mais uma vez, a duplicidade performativa do enunciado final (a imagem-sintoma composta de fotografia e texto) o abstém de seu efeito perlocucionário. Não há comprometimento da parte de quem vê, pelo prazer que ofusca qualquer resquício de alteridade.

A noção de belo celebrada pela cultura visual de entretenimento e consumo, por sua vez, não é destoante daquela idealizada pelo projeto estético moderno, mas sim re-dimensionada à sua práxis. Esgueirando-se como uma categoria estética teoricamente apolítica, desinteressada e capaz de deleitar universalmente, como sugeriu Immanuel Kant (2005), o seu grande definidor, desde 1790, na prática ela pode ser pervertida de sua unidade conceitual e se alojar ao lado do poder, seja por razões de classe, partidárias e mesmo raciais<sup>4</sup> (especialmente se cair em campos específicos bastante interessados como a comunicação de massa ou a medicina cosmética). Se por um lado esta categoria não domina o multisensorial regime estético contemporâneo, por outro está muito bem e indiferentemente assentada no seio desta aparente diversidade, e a fim de permanecer ativa - como veremos no próximo tópico - precisa exercer uma política em certa medida excludente e seletiva.

### **3 – A TRANSCENDÊNCIA DO CORPO POTENTE E A IMAGEM QUE O AUXILIA**

O formalismo de Leni Riefenstahl evidencia um modo de compatibilidade pluralista entre a beleza e o poder como parte do projeto estético da modernidade. O fascínio que a sua imagem exerce baseia-se no alinhamento entre o aprimoramento da técnica (no caso da mídia que lhe serve: cinema ou fotografia) e um idealismo estético que remete a uma perspectiva nostálgica e neorromântica. Entre a fotografia e o espectador existe o seu retoque sobre a cena narrada, a sua manipulação que expurga o “inconveniente” do movimento não programado, não contido e não ensaiado com fins de pôr em relevo a fisicalidade potente, a dignidade da força muscular e da simetria física; qualidades que justificam o pathos pelo ser harmônico sob a égide do “indiscutível” característico do que é natural.

Tomemos como exercício a contraposição das imagens trazidas acima: as fotografias de George Rodger (1955) e Leni Riefenstahl (1973) que apresentam, de forma didática, suas diferentes perspectivas sobre as atividades de colheita e plantio nas lavouras de tabaco dos Nuba. Enquanto na fotografia de Rodger, em preto e branco à direita, encontramos dois homens abaixados, despidos, cobertos por uma poeira branca, colhendo o tabaco, na fotografia de Riefenstahl, colorida à esquerda, vemos um homem, no centro superior da imagem, ornamentado com tintas, escavando um nicho para a plantação de sementes. No relato de Riefenstahl, se os lutadores decidem participar da colheita,

eles devem ser ornados com padrões desenhados pintados sobre o corpo (1976:76), ao passo que os mais velhos (e não muito frequentemente as mulheres) apenas cobrem seus corpos com cinzas brancas.

Apesar da semelhança temática, as duas imagens produzem efeitos estéticos claramente diferenciados. Se o efeito da fotografia de Rodger é orientado segundo a perspectiva de um testemunho, a fotografia de Riefenstahl coloca o plantador em discurso, tornando-o um corpo denotado sobre o qual conotações plásticas próprias as suas idealizações são projetadas: a exaltação dos músculos durante o movimento de aragem e o senso de harmonia entre as cores e formas desenhadas sobre o seu corpo e o solo que será fertilizado.

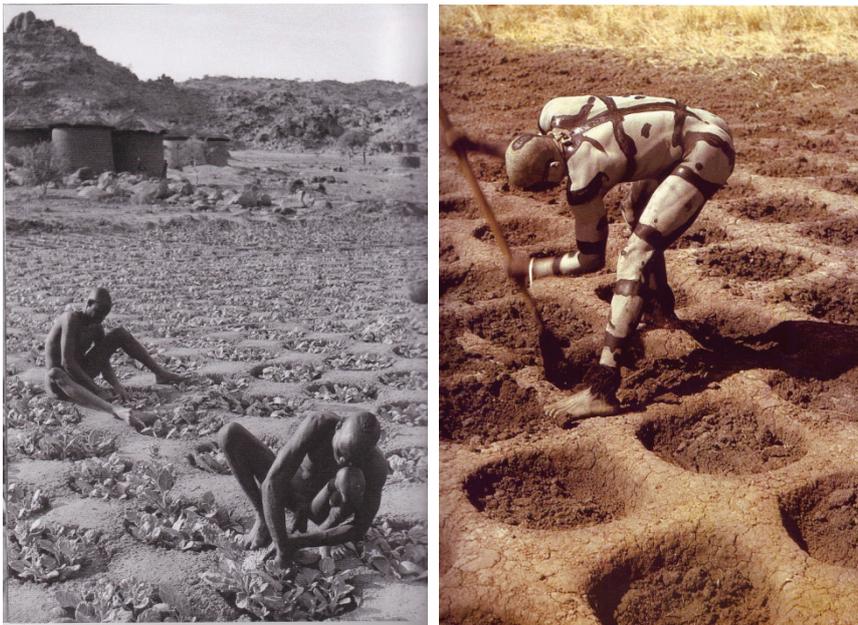


Figura 3: Colheita de tabaco: foto a esquerda de George Rodger, foto a direita de Leni Riefenstahl.

Seu relato sobre os Nuba baseia-se em uma composição idealizada da realidade das tribos. A fim de capturar a autenticidade de suas relações com o meio ambiente, tal qual enaltece em sua narrativa, Riefenstahl se utiliza de recursos como a manipulação da aparência corporal, a pose e a organização do espaço na imagem, para atingir a realidade almejada. Sua obra é organizada em torno de um artifício que salta aos olhos. Porém um artifício que almeja alcançar um senso de casticismo cultural, pureza e incorruptibilidade.

Este artifício, ao promover um olhar fascinado sobre o corpo humano especialmente, orienta aquele que vê a negligenciar a dinâmica ideológica do qual faz parte, e em seu lugar, sobrepor a ingenuidade, isolamento e pureza que ‘naturalmente’ o constitui. A sua proeminência ou destacamento nas imagens - super atlético, saudável e musculoso - por sua vez sugere, mais que uma harmonia com a natureza que o cerca, uma relação de controle sobre ela, uma celebração do poder capaz de torná-la compatível a ideais pré-determinados. O homem Nuba e seus predicados - negro, africano, exótico - é apenas o meio para se manter a continuidade de uma sensibilidade fundada na tensão entre modernidade e nostalgia romântica, bem como no paradoxo entre beleza clássica como um fim em si mesmo e perfeição física enquanto recurso energético para o progresso.



Figura 4: Mulheres Nuba por Riefenstahl

No texto *Riefenstahl's Olympia: Ideology and Aesthetics in the Shaping of the Aryan Athletic Body* Graham McFee e Alan Tomlinson (1999) oferecem uma discussão sobre os filmes *Triunfo da Vontade* e *Olympia* que nos ajuda a entrever, de forma mais acurada, como os Nuba de Riefenstahl são tão “exóticos” quanto os atletas e soldados de seus documentários. Os dois autores partem da idéia de que o culto ao corpo presente no texto destes filmes levanta questões importantes sobre a formatação (*shaping*) de um Super-Homem (Super-Mulher) estetizado. Imagens que funcionam como testemunhas do enraizamento do culto ao corpo que ocorreu no processo mesmo de construção de

uma consciência nacional alemã. Culto que tem a ver com relações tradicionais de dominação e fisicalidade.

As sequencias de abertura de ambos os filmes estabelecem o tema dos legados clássicos. O filme do congresso de Nuremberg retrata uma paisagem bucólica e medieval, alegando uma herança classicista tradicional, porém renovada pelas bandeiras do Partido Nacional-Socialista, e a suástica. Em um prelúdio deslumbrante no filme Olímpico, as ruínas da Acropolis e o cenário das Olimpíadas antigas são trazidas à vida pela metamorfose da escultura do lançador de discos do escultor Myron, para a forma humana de um atleta contemporâneo. Neste estilo, a integração díspar da antiguidade clássica com valores contemporâneos é alcançada. (MCFEE; TOMLINSON, 1999:95)<sup>5</sup>

Nos dois filmes a apresentação da vida em comunidade seria metonimizada sob o signo de uma “fisicalidade masculina narcisista” (MACFEE; TOMLINSON, 1999:100). Primeiramente em *Triunfo da Vontade*, a partir das sequencias de treinamento da juventude hitlerista e de sua convivência sob a forma de uma fraternidade militar com jovens brincando de ‘lutar’ e participando de rituais de aceitação. Em *Olympia*, no modo como a comunidade de atletas é apresentada na vila olímpica, local de repouso e exercício, com homens nus banhando-se no lago sob a luz fraca do entardecer e a apresentação frequente de corpos musculosos parcialmente despidos. Em ambos os casos, o apelo da imagem a um ideal romântico da vida em comunidade (102) transcenderia - na maneira como os corpos são retratados em conexão uns com os outros e com o espaço - qualquer traço ou resquício de inconveniência política que pudesse refletir o despotismo do culto à forma física. Outra vez o fascínio pela forma fetichizada funcionaria a serviço de um ‘desarmamento’ dos sentidos, afastando-os de um conhecimento possível sobre os limites socioculturais da celebração irrestrita do corpo potente, saudável e mesmo indestrutível.

Para McFee e Tomlinson, a negação de Riefenstahl em associar sua arte à ideologia nazista faz parte de uma visão confortável da estética como um campo autônomo em relação ao mundo real da política, o que para os dois seria inviável, especialmente em se tratando de uma produção como a sua:

Ela [Riefenstahl] erroneamente toma a sua preocupação com a beleza como forma de assegurar um status de arte para *Olympia*. E, nessa perspectiva, para Riefenstahl, o corpo em toda a sua completude atlética transcende o político, e é digno de celebração na documentação e reconstrução de uma forma simbólica que é quase supra-histórica como as Olimpíadas. Mesmo tendo massageado seu passado sinistro e trágico ao longo do último meio século, ou tendo genuinamente defendido reivindicações condenadas em nome da autonomia da es-

tética, o argumento central não é afetado aqui: a representação do corpo e de uma cultura do corpo pode ser usado com efeitos extraordinários no sentido de se moldar uma tradição; assim, a tarefa hermenêutica é desvelar repetidamente o pacote cultural e político que vem como um bônus a essas formas de representação. (MCFEE; TOMLINSON, 1999:101)<sup>6</sup>

Assim como sugere o comentário de Sontag sobre os *Nuba*, McFee e Tomlinson percebem o hiper-evidenciamento da potência física do corpo e sua unidade com o todo comunitário/social como marca fascista indelével da obra de Riefenstahl. Para nós, entretanto, longe do fascismo se restringir a um mero exercício fetichizado de representação e reprodução desses corpos, ele se encontra disseminado na duplicidade performativa de tais imagens e na sua capacidade de descontextualizar historicamente não só este corpo (físico/social), mas os sub-reptícios discursos que se agregam a ele, em nome da permanência de uma percepção sensorial fascista. Aquela que restringe a visualidade a imperativos de força e beleza.

*Os últimos Nuba* representa um passo a frente nesse processo. A aparente despolitização do corpo - que “transcende” todo dissenso possível (dada a suposta universalidade desinteressada do belo) - recai agora sobre uma quimera estética ainda mais delicada, a que toca a cor da figura humana. Há ali um saber que antecipa a forma como a experiência visual com essa figura enquanto cor não-branca é agenciada pela imagem-fetice de entretenimento e consumo hoje. Saber que inventa uma outridade baseada na necessidade de se tê-la por perto, porém moldando-a segundo ideais pré-estabelecidos. Em suma, saber que busca reformular a idéia de “multicultural” segundo um discurso particular e interessado de equalização, o qual exige, por sua vez, descontextualizações (históricas, culturais, antropológicas) significativas com fins de que a imagem atinja o efeito estético almejado.

Sob a perspectiva dos estudos multiculturais nos meios de comunicação, Ella Shohat e Robert Stam (1994/2006) oferecem uma crítica à imagem etnocêntrica, ao expor o problema de como as diversas mídias tendem a querer fundar um discurso sobre o multiculturalismo como um fenômeno isolado, desligado da tradição colonialista e restrito a uma agenda historicista. Partindo da questão sobre quais estratégias a imagem utiliza para privilegiar uma perspectiva eurocêntrica na imagem, os autores acabam esclarecendo o que para nós se assemelha ao exercício de “alteridade” de Riefenstahl em sua tentativa de “contatar” outras culturas (e outras cores). Suas imagens profetizariam uma forma de multiculturalismo tipicamente midiática:

(...) o termo [multiculturalismo] adquiriu um significado vazio sobre o qual diversos grupos projetam seus medos e esperanças. Nas suas versões mais diluídas, pode facilmente degenerar em um pluralismo administrado pelo Estado ou por corporações como a *United Colors of Benetton*, através do qual poderes estabelecidos promovem a “moda étnica do mês” com objetivos comerciais ou ideológicos. Para nós, a palavra “multiculturalismo” não possui uma essência: ela indica um debate. (SHOHAT; STAM, 2006:85)

## 4 – CONCESSÕES ESTÉTICAS PARA A EMERGÊNCIA DE UM FASCISMO MIDIÁTICO

As esperanças e medos de Riefenstahl eram narradas em suas imagens dos Nuba como uma ode a uma era que estava muito próxima do fim: o progresso trazido pela lavouras de algodão, escolas e estradas que cortavam o Sudão aos poucos alienaria aquele povo de sua verdadeira identidade. No início de seu relato, sua preocupação maior é sempre com a pureza intocada pela civilização que está prestes a ser sacrificada em nome da chegada da modernidade e de suas doenças. Até chegar às parte intocadas de Kordofan todos os Nuba que tinha visto “eram civilizados”, ela diz, “e nada tinham em comum com a beleza primitiva que me preencheu de admiração quando vi a fotografia de Rodger”. (1976:10)

O seu pathos pela forma física e comunitária impecáveis não restringia o seu ideal estético à cor branca enquanto expressão da pureza alpina do mito ariano retratada nos chamados *Bergfilms* (os filmes alemães de montanhas das décadas de 1920 e 1930 de que falamos anteriormente). Ali, a admiração por comunidades remotas em lugares gelados, contrastava com a paisagem sublime, onde as dificuldades geográficas elevavam o espírito - tudo girando em torno do material mais branco da natureza: a neve<sup>9</sup>. O seu romantismo nostálgico havia sido atualizado para o colorido de outras paisagens.

Contanto que não comprometesse a composição da imagem, e principalmente o seu efeito, fosse branca ou preta, a cor da figura humana não deveria passar de uma substância de expressão em torno da qual uma forma pré-determinada moldaria. Riefenstahl demonstrava, assim, que seria possível ao fascismo como uma sensibilidade alojar-se para além dos ‘dogmas’ que o fundaram, confirmando outra vez a maneabilidade de sua “mitologia”/“ideologia” bem como, numa dimensão ainda mais ampla, a sua diferença mínima com os ciclos de predileções das políticas liberais.

A brancura alpina substituída pelos tons terrais das montanhas de Kordofan, e a brancura da figura ariana substituída pelo negro intenso do povo Nuba representa uma negociação estética estratégica a qual põe em cheque a cor branca como uma determinante para o belo fascista. Os tropos da cor humana, que haviam bebido por muito tempo de um discurso colonial e posteriormente racista, eram revisitados agora por um mecanismo mais eficiente de ampliação da noção de beleza; o que a associava invariavelmente ao culto da fisicalidade, em nome do qual toda “palheta de cores” seria bem vinda, contanto que continuassem sendo respeitados os padrões e normas da fisicalidade potente. Tais operações de desterritorialização da sensibilidade fascista somatizam a cumplicidade entre fantasias liberais de perfeição física e social e fantasias fascistas correlatas.

A relativização do branco como cor do poder e da superioridade - no que concerne à representação figurativa do corpo humano - configura-se como uma forma sutil de intolerância e seletividade estética que deixa uma lição para a imagem midiática que almeja o pluralismo cultural. A branquitude da perspectiva formal que recai sobre imagens como a do povo Nuba é um agente imprescindível para que a experiência da beleza e do poder seja convenientemente alcançada para além daquilo que não se insere no repertório helênico com “pinceladas” antropotécnicas modernas que configurou a interpretação fascista da beleza.

Richard Dyer (1997) em seu livro *White* defende que a escassez de estudos críticos sobre a branquitude (*whiteness*), em se tratando especialmente da representação do corpo humano na imagem, reflete a universalidade com que a cor branca apraz os sentidos. Como a qualidade de branco nunca é salientada, a figura que a detém é sempre-já vista como uma representante direta (sem predicado que salte aos olhos) da espécie humana, e segundo Dyer “não há posição mais poderosa do que aquela do que é ‘apenas’ humano” (1997:2). No conjunto de imagens da cultura visual ocidental serão predicados particulares que concederão à figura do branco um sentido de identidade específico. Logo comentários pré-formatados sobre a sua etnia, localização geográfica ou cultural se fazem desnecessários na maior parte das vezes em que é exposto em uma série de imagens artísticas ou midiáticas.

Assim o branco pode ser entendido como o produto de uma construção histórica e discursiva atribuidora do privilégio literalmente indiscutível de se pertencer à raça humana. Na verdade, partindo dessa lógica, a própria noção de raça seria aplicada apenas a

pessoas de cor não branca. Como afirma Dyer (42) pessoas brancas não são literal nem simbolicamente brancas, embora a branquitude seja reconhecida pela virtude da cor. E essa virtude remonta à forma como o branco passou a ser percebido e sentido ao longo da história.

Ao discutir sobre a centralidade da representação da “raça” branca para a organização do mundo contemporâneo Dyer evidencia a sutil força e a efetividade no campo social da circulação de um imaginário embranquecido. O peso político desse conjunto de representações, segundo ele (que parte inclusive de sua experiência particular enquanto branco) reside no estabelecimento de uma sensibilidade privilegiada sobre esta cor, que acaba restituindo poder aqueles que de uma forma ou de outra acabam por se encaixar nessa categoria.

O branco ao mesmo tempo é e não é uma cor, bem como um signo daquilo que não tem cor porque não pode ser visto; a alma, a mente, e também o vazio, a não existência e a morte, além de tudo aquilo que faz das pessoas brancas serem socialmente brancas. Branquitude é o signo que faz a pessoas brancas serem vistas como brancas, com o branco simultaneamente significando o verdadeiro caráter das pessoas brancas, o qual é invisível (DYER, 1997:45)<sup>2</sup>.

Em um momento crucial para entendermos seu argumento, Dyer recorre à idéia de uma “narrativa do julgamento estético” (38) para explicar porque a cor branca tornou-se parte de um estado perceptivo humano fundamental no que diz respeito à beleza, saúde, pureza e perfeição. Esta expressão, cunhada por David Lloyd em seu estudo *Race Under Representation* (1991), diz respeito a uma “narrativa” do desenvolvimento humano traçada por Kant (1790), na qual os sentidos se organizam de forma a seguirem para além do particular e das sensações locais em direção ao reconhecimento de formas universais. O que Dyer interpreta da seguinte forma:

Esta narrativa é aplicada igualmente ao indivíduo e à raça humana como um todo - mas pessoas não-brancas são presumidas a permanecerem por enquanto, e talvez para sempre, na posição de uma “sensação particular e local”, sem ter conseguido realizar o movimento para uma subjetividade desinteressada. Isso não implica em inferioridade racial para os não brancos, mas a negação de sua visão como seres sem propriedade. Eles são sempre particulares, uma raça marcada, enquanto o branco já alcançou a posição de ser sem propriedade, sem marcas, universal, apenas humano. (DYER, 1997:38)<sup>3</sup>

2 White is both a colour and, at once, not a colour and the sign of that which is colorless because it cannot be seen: the soul, the mind, and also emptiness, non-existence and death, all of which form part of what makes white people socially white. Whiteness is the sign that makes white people visible as white, white simultaneously signifying the true character of white people, which is invisible. (DYER, 1997:45)

3 This narrative applies equally to the individual and to the human race as a whole - but non-white peoples are

“Ser sem propriedade”, ou seja, ser universalmente, de forma “meramente” humana, segundo Dyer, é a condição primária da branquitude e contribui para a construção de um universal estético. A tentativa de imprimir a não-branquitude no interior de imagens que aceitem de antemão esta universalidade será, em alguma medida, problemática. O caráter sintomático dessa empreitada, como acontece exemplarmente em *Os últimos Nuba*, configura-se mais uma vez pelo viés de uma formação reativa orientada pela insígnia da reparação, da culpa expiada ou até de uma reflexão ingênua sobre a diferença.

Partindo desses pressupostos, devemos pensar nos esforços cometidos em nome do “fascínio branco” como forma de satisfazer o desejo fascista. Ou melhor, como a figura humana é capturada pelo branco enquanto ideal explícito no campo da imagem. Dyer dedica uma sessão de seu livro à noção de que a pele alva e mais clara bem como os traços faciais arianos/caucasianos - indicativos de uma beleza universal - tem sido aplicados como padrões de aceitação de pessoas não brancas.

Até recentemente, a maioria das estrelas afro-americanas, tem sido todas pálidas: Lena Horne, Diahann Carrol, Diana Ross, Withney Houston (e a maioria dos astros afro-americanos como Sidney Poitier e Denzel Washington, têm traços faciais relativamente caucasianos). O que é mais surpreendente sobre a inovação de Naomi Campbell como uma supermodel é o preto de sua compleição (e mesmo assim ela tem um cabelo liso e acastanhado). (DYER, 1997:71)<sup>4</sup>

O processo de embraquecimento objetivo/subjetivo do homem negro ainda constitui o exemplo mais radical e didático desta diplomacia fascista. No nível da forma ou do conteúdo as técnicas de close do rosto ou do corpo podem comportar-se de forma a privilegiar características biofísicas específicas, ou, pelo contrário, obscurecer “naturalmente” traços faciais em detrimento de uma visão favorecida do corpo potente. Como afirmam Deleuze e Guattari (1997:70): “um traço de rostidade para um apaixonado (...) se torna o ponto de partida de um desterritorialização que põe em fuga todo resto.”

---

presumed to be still, and perhaps forever, at the stage of “particular, local sensations”, not having made the move to disinterested subjecthood. What is involved is not the ascription of racial inferiority, much less evil, to non-whites but their not being deemed subjects without properties. They are particular, marked raced, whereas the white man has attained the position of being without properties, unmarked, universal, just human. (38)

4 Until recently, major African-American women stars have all been pale: Lena Horne, Diahann Carroll, Diana Ross, Withney Houston (and major African-American male stars like Sidney Poitier and Denzel Washington, have had what are seen as relatively Caucasian facial features). What is most striking about the breakthrough of Naomi Campbell as a supermodel is the darkness of her complexion (and even she has flowing, nut-brown hair). (DYER, 1997:71)

O semblante rijo, sério e posado de algumas imagens dos Nuba capturadas por Riefenstahl configuram uma técnica de evidenciamento da beleza que evita a exaltação de traços faciais não brancos, como o nariz largo e os lábios grossos, conotando força e pujança. A imagem do guerreiro que a inspirara, fotografada por Rodger anos antes, continha um vigoroso semblante capturado no calor da vitória. Sob o peso de tal inspiração talvez, a postura da maioria dos Nuba de Riefenstahl reflete uma contenção e uma economia da expressão facial como um procedimento eficiente de acomodação de suas figuras a uma fisicalidade eurocêntrica.

As concessões estéticas que permitem à figura não branca habitar o centro da imagem e atingir os atributos conotativos da branquitude - como o “preço a se pagar” por uma fruição narcísica, harmônica e agradável - é um fato frequente na indústria visual do entretenimento e da publicidade contemporânea. Os microfascismos atuam nas pequenas torções e detalhes da aparência biofísica para que o corpo apresentado satisfaça um desejo pela simetria ariana/caucasiana. O esforço para demarcar a pluralidade no centro da imagem, como uma obrigação política inevitável da forma, insiste que ela se deixe seduzir pelos discursos de beleza que jamais deixam de se vincular ao poder.

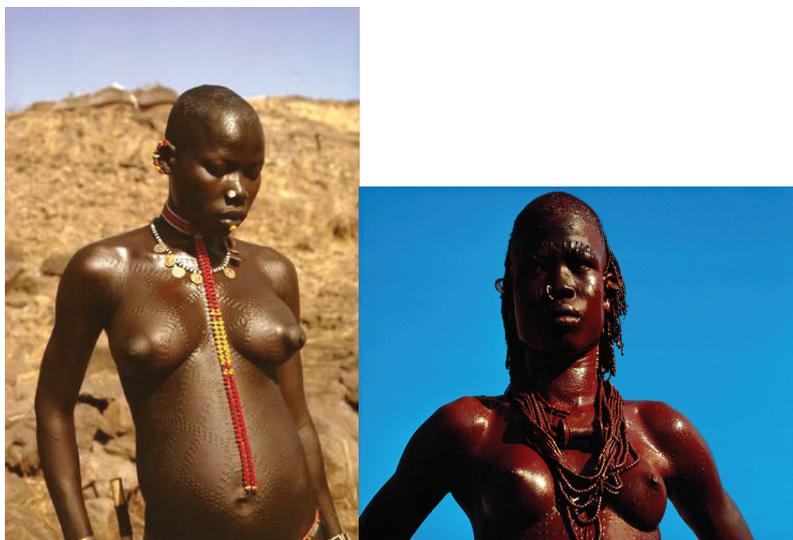


Figura 5: Mulheres Nuba do livro de fotografia de Riefenstahl

Tais artifícios, deliberados ou inconscientes, inevitavelmente reforçam os modos de ser da beleza na cultura visual ocidental. Como os homens negros e africanos de Riefenstahl, esculpido e transferido para um quadro apropriado de fantasias neoliberais, parece ter se tornado uma norma sutil no entretenimento midiático contemporâneo (em especial o americano) o embranquecimento, conotado ou literal, de traços e formas da

imagem do negro, como condição para a inserção do velho, como novo, do reacionário como disruptivo, e por outro lado, como forma de prevenir a imagem do debate sobre a intolerância.

## 5 – CONCLUSÕES

A arte de Riefenstahl sobre os Nuba detém um saber valioso sobre esta falsa diplomacia que nos permite entender um momento claro de desterritorialização de um ideal estético problemático e a forma como ele se reterritorializou no campo da produção visual hiperfetichizada do capitalismo contemporâneo. Seu livro pode ser lido como uma intervenção narcísica a fim de promover a visibilidade de um grupo humano que habitava apenas a margem da imagem eurocêntrica, como também, por vias inversas, como uma forma precisa de liquidificação da sensibilidade fascista, em que imperativos formais de um culto à fisicalidade e à perfeição social foram transferidos para uma paisagem autônoma, intocada pelo projeto estético da modernidade.

Esse momento de incursão fascista no universo agora democrático, pluralista, e principalmente capitalista da imagem, espaço utópico prometido à igualdade sensível, baseia-se na força de mudança de artifícios cínicos. Mudança que não leva a lugar algum, mas que permite que “as coisas” permaneçam e se modifiquem apenas à medida de sua conveniência. Mudança que celebra a liberdade do desejo contanto que este obedeça a modos “específicos” de liberdade.

O ideal obcecado pelas imagens de perfeição física e social pressupõe uma pureza que é celebrada sob o disfarce reativo de um saudável multiculturalismo. Mas a palavra “saudável” nesse caso não se inscreve a toa nesse enunciado. Ela é um força imperativa, um “dever ser” que vitima o desejo e acaba invertendo-se em psicossoma, na captura literal do corpo pelo discurso de poder, como acontece à anorexia e à vigorexia: doenças do fascismo contemporâneo. Bloqueio do pensamento, da idéia, da imaginação, das linhas de fuga... tudo porque o poder se travestiu de simetria e músculo.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE; GUATTARI, Gilles e Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DYER, Richard. **White**. London: Routledge, 1997.

MCREE; TOMLINON, Graham and Alan. *Riefenstahl's Olympia: Ideology and Aesthetics in the Shaping of the Aryan Athletic Body*. in **Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon - Aryan Fascism** London: Frank Cass Publishers, 1999.

HAMILTON, Peter. Preface. In RODGER, George. **Village of the Nuba**. London: Phaidon, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de Juízo**. São Paulo: Editora Forense Universitari, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. **The visual culture reader**. New York: Routledge, 2005.

PRETTEJOHN, Elizabeth. **Beauty and Art 1750-2000**. London: Oxford University Press, 2005

RODGER, George. **Village of the Nuba**. London: Phaidon, 1999.

RIEFENSTAHL, Leni. **The Last of the Nuba**. London: Coolins, 1976.

\_\_\_\_\_ **The Last of the Nuba**. New York: Harper & Row, 1974.

SONTAG, S. **Sob o signo de saturno**. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

## NOTAS

- 1 The wrestler picture appeared there (as it would do in *Life*) and caught the eye of the German photographer and film-maker Leni Riefenstahl. She wrote to Rodger, asking him to divulge the location of the tribe, and offering him a thousand dollars for an introduction to the wrestler. He wrote back, 'Knowing your background and mine I don't really think we have much to communicate'. However she was persistent, and photographed the Nubas twice, in 1962 and 1975. Her books (published in 1973 and 1976) acknowledge his influence. Yet although their subject-matter coincides, theirs perspectives are diametrically opposed. Riefenstahl treated the Nubas as an exotic species, paying them to undress and to stage illegal fighting contests. (1999:viii)
- 2 Sontag escreve: "Riefensthal era companheira e amiga de Hitler desde 1932; era amiga de Goebbels também: nenhum evidencia sustenta a persistente alegação de Riefensthal, desde os anos 50, de que Goebbels a odiava ou mesmo de que ele tinha poder para interferir em seu trabalho". (65)
- 3 The contest which we have described involved both Mesakin and Korongo villages, which, though, near to each other in space and costumes, speak different languages. The effect is to form a thread of unity in an area where every other factor tends to encourage isolation and separation. Wrestling is perhaps the only social institution which have a sufficiently widespread distribution to lend any ideal of cultural unity to this fragmented region. It is therefore a basic concept in the idea of 'Nuba' as whole. Its importance as the expression of the total outlook of the Mesakin and Korong cannot be exaggerated; it is the expression in the visible and social world of the invisible world of the mind and of the spirit. (RIEFENSTAHL, 1976:135)
- 4 Ver especialmente Prettejohn, Elizabeth (2005:45) em que diz: "if the judgment of taste is indifferent to personal prejudices and biases, it is equally indifferent to noble or altruistic motives (...) it cannot oppress or manipulate, but neither can it benefit anyone or accomplish any good deed".
- 5 The opening sequences of both films establish the theme of classical legacies. The film of the Nuremberg congress depicts a pre-modern bucolic and medieval landscape, claiming classicist traditional inheritance, but freshly bedecked by the flags of the National Socialist Party, and the Swastika. In a stunning prelude to the Olympics film, the ruins of the Acropolis and the setting of the ancient Olympics are brought alive by the metamorphosis of the artifact of the discus thrower by the sculptor Myron, into the human form of the live contemporary athlete. In this fashion, the seamless integration of classic antiquity with contemporary values is achieved. (MCFEE; TOMLINSON, 1999:95)
- 6 She [Riefenstahl] mistakenly takes her concern with beauty to secure art status for *Olympia*. And, in line with this point, for Riefenstahl, the body in full athletic flow transcended the political, and was worthy of celebration in the recording and remaking of an almost supra-historical symbolic form such as the Olympics. Whether throughout the last half-century she has been massaging a sinister and tragic past, or genuinely championing doomed claims to the autonomy of the aesthetic, does not affect the central argument here: the representation of the body and bodily cultures can be used to extraordinary effect in the making of tradition; and that the hermeneutic task is to unravel repeatedly the package of the cultural and the political that is so often inherent in such forms of representation. (MCFEE; TOMLINSON, 1999:101).
- 7 Ver Bernal, Martin (1987:209) *Black Athena: The Afrosiatic Roots of Classical Civilisation* e Dyer, Richard (1997:21) *White*.

Artigo recebido: 18 de junho de 2012

Artigo aceito: 17 de julho de 2012