

Revista de Literatura, História  
e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto  
Latino-americano e Literatura, Ensino e  
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 16 - Nº 28 - 2020

UNIOESTE/CASCADEL - p. 322-334

UMA VIDA DE VÁRIAS FACES:  
A CONSTRUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA DA CINEASTA  
NAZISTA LENI RIEFENSTAHL

**A life of many faces:**  
the autobiographical construction of nazi filmmaker Leni  
Riefenstahl

Ana Ianeles<sup>1</sup>

**RESUMO:** Leni Riefenstahl, figura controversa alemã, morreu em 2003 sendo lembrada pelo o que mais queria esquecer: seu passado nazista. Tendo servido como cineasta oficial do Terceiro Reich de 1933 a 1945, ela foi a grande mente por trás de importantes obras do cinema nazista, incluindo o famoso filme de propaganda *O Triunfo da Vontade* (1934). No entanto, após o fim da guerra em 1945, ela viu sua carreira sucumbir, e passou a ser

acompanhada por essa mancha que, em vão, ela tentou se desfazer. Neste sentido, ela lançou em 1987 o livro *Memoiren*, em que pôde falar não só sobre sua infância e vida antes da fama, mas principalmente sobre sua atuação no regime do Führer. Assim, esse trabalho visa analisar, precisamente, esta construção autobiográfica de Leni Riefenstahl, de forma a compreender quais elementos, e de qual maneira, a cineasta mobiliza em sua narrativa quando uma de suas intenções ao escrever o livro fica clara ao leitor logo nas primeiras páginas: apresentar ao mundo uma imagem de si em que não era, nem nunca havia sido, nazista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leni Riefenstahl; Nazismo; Cinema Nazista; Autobiografia.

**ABSTRACT:** Leni Riefenstahl, controversial German character, died in 2003 being remembered for what she most wanted to forget: her Nazi past. Having served as the official filmmaker of the Third Reich from 1933 to 1945, she was the great mind behind important works of Nazi cinema, including the famous propaganda film *Triumph of the Will* (1934). However, after the end of the war in 1945, her career collapsed, and, therefore, a stain, that she unsuccessfully tried to dissolve, was always following her. In this sense, she released the book *Memoiren* in 1987, in which she was able to talk not only about her childhood and life before fame, but mainly about her performance in the Führer regime. Thus, this paper aims to analyse precisely this autobiographical construction of Leni Riefenstahl, in order to understand which elements, and in what way, the filmmaker mobilizes in her narrative in which one of her intentions to write the book becomes clear to the reader in the first pages: to present the world an image of herself that has never been a Nazi.

**KEY-WORDS:** Leni Riefenstahl; Nazism; Nazi Cinema; Autobiography.

*Não é fácil para mim deixar o presente para trás e mergulhar no passado para entender minha vida em toda a sua estranheza. Sinto como se tivesse vivido muitas vidas, experimentado as alturas e profundezas de cada uma e, como as ondas do oceano, nunca ter conhecido descanso."*  
Leni Riefenstahl<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mestranda na linha História e Culturas Políticas na Universidade Federal de Minas Gerais (início 2019) com pesquisa sobre a cineasta oficial da Alemanha Nazista, Leni Riefenstahl. Pesquisadora do Laboratório de História do Tempo Presente (LHTP) da UFMG e tem experiência na área de História Contemporânea com ênfase em: nazismo, cinema alemão, propaganda nazista e estudos de autobiografia.

Berlim, 22 de agosto de 1902, Bertha Ida Riefenstahl chorava ao segurar no colo a pequena criatura que acabara de parir: “a feiura em pessoa – enrugada, de olhos vesgos e cabelos arrepiados” (RIEFENSTAHL, 1987, p. 03, tradução minha) – ao menos é assim que Helene Bertha Amelie Riefenstahl descreveu seu nascimento em seu livro de memórias lançado em 1987. O choro da mãe, justificado logo na terceira página do livro<sup>3</sup>, é fruto de uma decepção: tendo desistido de seu sonho de ser atriz em prol da vida doméstica, Bertha depositava em sua filha as esperanças de viver a vida de artista que ela mesma não viveu. “Querido Deus, dê-me uma filha bonita que se tornará uma atriz famosa” (RIEFENSTAHL, 1987, p. 03, tradução minha), pedia em seus momentos de oração. Apesar das baixas expectativas da mãe ao ver que a filha recém-nascida não cumpria os "requisitos estéticos" para ser artista, Helene cresceu e se transformou em Leni Riefenstahl: dançarina, atriz, diretora, roteirista, produtora, editora e fotógrafa mundialmente conhecida.

Sua fama, no entanto, vem acompanhada de uma mancha que, ao contrário do que sua mãe esperava, nada tem a ver com beleza, mas com genocídio: Riefenstahl foi a cineasta oficial da Alemanha nazista. Conhecida pela alcunha de "a cineasta de Hitler", a alemã teve seu primeiro contato com o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) em 1932, quando assistiu deslumbrada a um discurso de Adolf Hitler. Na ocasião, o ditador recebeu de Riefenstahl uma carta solicitando um encontro, o qual prontamente aceitou ao tomar conhecimento de que a remetente era a diretora do Filme *A Luz Azul* (*Das Blaue Licht*, 1932), que o havia deixado bastante impressionado. Deste "fatídico encontro" (RIEFENSTAHL, 1987, p. 101, tradução minha) surgiu uma parceria que rendeu quatro filmes de propaganda nazista: *A Vitória da Fé* (*Der Sieg des Glaubens*, 1933), *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1934), *O Dia da Liberdade* (*Tag der Freiheit - Unser Wehrmacht*, 1935) e o documentário *Olympia* dividido em duas partes, *Festival dos Povos* e *Festival da Beleza* (*Fest der Völker* e *Fest der Schönheit*, 1938).

Não obstante, se até 1945 gozou de uma vida de prestígio e fama, no pós-guerra, quando o mundo tomou conhecimento dos crimes contra a humanidade cometidos pelos nazistas, Riefenstahl viu sua carreira sucumbir sob a sombra da suástica. De 1945 a 1948, viveu entre prisão domiciliar e campos de detenção franceses e americanos, chegando a ficar três meses internada em um manicômio em Freiburg, onde foi tratada com terapia eletroconvulsiva<sup>4</sup>. No ano de 1949, foi oficialmente julgada por colaboração ao governo

---

<sup>2</sup> Ver RIEFENSTAHL, 1987, p. 03.

<sup>3</sup> Consideramos, aqui, a edição lançada em inglês nos Estados Unidos em 1987.

<sup>4</sup> Ver RIEFENSTAHL, 1987, p. 331-335.

nazista em um Tribunal de Desnazificação, onde, por insuficiência de provas, recebeu o veredicto de *Mitläufer*<sup>5</sup>. Todavia, se perante a justiça foi absolvida, nos julgamentos morais da sociedade foi declarada culpada, e entre boicotes ao seu trabalho e críticas da mídia, passou o restante de sua vida criando uma narrativa em que explicasse sua contribuição ao NSDAP sem que isso significasse que ela tivesse sido, de fato, nazista. Neste contexto, no ano de 1987, aos 85 anos de idade, ela lançou na Alemanha o livro *Memórias* (*Memoiren* em sua versão original ou *Memoir* na versão dos EUA), onde, contando suas memórias desde a tenra infância até o presente em que escrevia, buscou se distanciar do estigma nazista que a sociedade do pós-guerra, legitimamente, impôs-lhe. Logo na primeira página do livro, uma epígrafe com frase do físico alemão Albert Einstein parece resumir os motivos que levaram-na a escrever a obra:

Tantas mentiras vergonhosas e tantas invenções infundadas foram publicadas sobre mim, que eu teria perecido há muito tempo, se eu tivesse me preocupado com elas. É preciso buscar conforto no fato de que o tempo tem uma peneira pela qual a maioria das trivialidades escorrem para o mar do esquecimento. (EINSTEIN citado por RIEFENSTAHL, 1987, não paginado, tradução minha).

Não nos é possível mapear tudo o que Leni Riefenstahl compreendia como "mentiras vergonhosas" e "invenções infundadas", mas, decerto, ao contrário do que a citação de Einstein sugere, a artista se preocupou suficientemente com elas para que, de seu desconforto ao ser sempre lembrada como "a cineasta nazista", nascesse a narrativa que construiu em sua autobiografia. A este respeito, o primeiro aspecto interessante a se levantar concerne, justamente, ao caráter autobiográfico da obra: Riefenstahl a denomina "memórias", e não "autobiografia". Embora ambos os gêneros estejam relacionados, há importantes diferenças que precisamos compreender para analisar a escrita de si<sup>6</sup> de Riefenstahl, posto que a escolha do termo memórias para o título parece estar diretamente conectada com a construção narrativa da cineasta no livro.

À vista disso, Philippe Lejeune, em seus estudos sobre autobiografia, define este gênero literário como uma narrativa que pressupõe uma reflexão retrospectiva do autor, evocando, em prosa, sua própria história individual (LEJEUNE, 2008, p. 14). A partir dessa

---

<sup>5</sup> Categoria no processo de desnazificação para designar os "infratores menores", pessoas que colaboraram de alguma forma para o Terceiro Reich mas, muitas vezes por falta de provas, foram consideradas apenas seguidoras do regime. Embora o termo fosse moralmente desagradável, não implicava em nenhuma consequência jurídica. Ver WECKEL, 2003.

<sup>6</sup> Tomamos emprestado aqui o uso feito pela Margareth Rago do conceito cunhado por Michael Foucault. Ver RAGO, 2013.

definição, Lejeune delimita os seguintes elementos necessários para que uma obra seja compreendida como autobiográfica: a forma de linguagem é narrativa e em prosa; o assunto tratado é uma vida individual – história de uma personalidade; a situação do autor é de identidade com o narrador; e a posição do narrador é de identidade com o personagem principal e em perspectiva retrospectiva (LEJEUNE, 2008, p. 14). Dispondo desses elementos, é possível estabelecer, portanto, que um livro de memórias difere da autobiografia por conta do assunto tratado, que não compreende a história de uma vida, mas, sim, um recorte de um determinado episódio ou tempo. Dessa forma, uma obra autobiográfica só pode assim ser chamada, quando preencher simultaneamente todas essas condições, firmando, assim, o que o autor cunha de pacto autobiográfico.

Para Philippe Lejeune, o pacto autobiográfico se manifesta em diversos aspectos no relato autobiográfico. Desde a capa do livro, em que se identifica a identidade do autor, até a construção narrativa, em que essa identidade se firma como o narrador que, geralmente na forma do “eu”, estabelece um compromisso de semelhança com a verdade. Nas palavras de Lejeune:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais* exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifos no original).

Essa relação, no entanto, se firma como uma das problemáticas da autobiografia, já que, diferente dos textos científicos, os relatos autobiográficos possuem dificuldades práticas no que se diz respeito a essas provas de verificação citadas por Lejeune. De forma objetiva: como verificar a veracidade de um fato da vida do outro? Como contrapor a narrativa de alguém que conta sobre suas próprias experiências e vivências? Como classificar as memórias de alguém como falsas ou verdadeiras se, antes de tudo, elas são memórias? Se não nos é possível responder a todas essas perguntas, o que devemos ter em mente, primordialmente, é que quem escreve sobre si escreve com intenções e objetivos muito bem definidos. Pierre Bourdieu já havia delineado essas dificuldades ao tratar da biografia como fonte de investigação, compreendendo que, como um relato biográfico é construído a partir da coerência a qual o narrador pretende dar à narrativa, muitas vezes ela cai no que o sociólogo cunhou de “ilusão biográfica”.

Embora Bourdieu esteja tratando especificamente da biografia, e não da autobiografia,

podemos tomar emprestado a noção da ilusão biográfica também para tratarmos da problemática em relação à necessidade dessa semelhança com a verdade do fato narrado pelo autobiógrafo. Isso porque compreendemos que uma autobiografia é uma escolha consciente de se apresentar ao mundo – é um relato que, diferentemente de um diário, não é escrito para se manter no âmbito privado, mas sim para ser aberto publicamente. Desta forma, o autor buscará em sua escrita formular a imagem que pretende apresentar aos seus leitores, seja reforçando uma imagem já pré-estabelecida ou se distanciando de uma imagem que não pretende manter para si. Assim, é importante que tenhamos em mente quais seriam essas intenções e elementos mobilizados ao analisar um relato (auto)biográfico, de forma a não descredibilizar a semelhança da qual Lejeune fala, mas sim de problematizá-la, partindo não do que é dito, mas de como e por que é dito.

Ainda no que diz respeito a essa verificação, a autobiografia traz dificuldades peculiares se comparada à biografia, porque o autobiógrafo narra algo que apenas ele tem propriedade para narrar. Assim, embora estes aspectos, no que diz respeito à semelhança à realidade externa a que se narra, possam parecer “danificar” a dimensão referencial da narração autobiográfica – chamada por Lejeune de “pacto referencial” –, isso não acontece, visto que, no texto autobiográfico, “é indispensável que o pacto referencial seja *firmado* e que ele seja *cumprido*: mas não é necessário que o resultado seja da ordem da estrita semelhança” (LEJEUNE, 2008, p. 37, grifos no original). Esse diferencial, no que diz respeito à autobiografia, é devido ao cunho memorialístico do gênero que, por se tratar precisamente de memória, é passível de esquecimentos ou erros.

Tendo em vista essas facetas e problemáticas da autobiografia, retomemos o objeto de análise deste artigo – a autobiografia de Leni Riefenstahl. Compreendendo os elementos das quatro categorias das quais Philippe Lejeune fala e, especialmente, colocando-se como um relato “verdadeiro” frente às “mentiras vergonhosas” e “invenções infundadas”, a narrativa da obra firma um pacto autobiográfico com o leitor. Assim, no que diz respeito ao compromisso de semelhança com a verdade, a primeira consideração que devemos fazer é do lugar o qual Riefenstahl fala: o de uma mulher que agiu diretamente em prol do governo nazista mas foi absolvida no pós-guerra. Sendo assim, os elementos biográficos mobilizados em sua escrita vão em direção a distanciar sua imagem da alcunha nazista, já que, neste momento, o “ser nazista” não é somente moralmente condenável, mas criminoso: ser associado aos nazistas se transforma no pós-guerra em crime passível de punição com morte. O que passa a estar em jogo após 1945 é a liberdade e vida de Riefenstahl, e não só sua reputação. Por isso os esforços em se distanciar, o máximo possível, da ideologia e de feitos nazistas. Neste sentido,

a cineasta construiu sua narrativa de forma a evidenciar aspectos e criar a coerência que pretendia, aqui compreendida como parte de uma ilusão (auto)biográfica, fazendo com que seu “eu passado” fosse deslocado do lugar político e social no qual estava inserido para um novo, mais ética e moralmente aceito. Importante ressaltar, nesse sentido, que Riefenstahl fala de um lugar privilegiado, já que grande parte das histórias que narrou em seu livro envolvem pessoas que já morreram – como Hitler e Goebbels – não havendo, portanto, outras narrativas para contrapor à que ela conta. A escolha do termo “memórias” para o título, nesta perspectiva, pode querer reforçar a credibilidade dos fatos narrados, já que pressupõe-se que a memória, embora sujeita a erros e esquecimentos, os quais Philippe Lejeune cita, tem um compromisso com a realidade – conforme o senso comum, só se lembra daquilo que, de fato, aconteceu.

Neste contexto, no decorrer das páginas do livro, Leni Riefenstahl narra histórias que se dão antes, durante e após seu envolvimento com o NSDAP. Neste ponto, algo interessante de se observar é o estilo de narração que a cineasta decidiu seguir: considerando que ela iniciou a escrita do livro aos 80 anos de idade, são esperadas algumas lacunas em suas memórias. No entanto, em diversos momentos, ela não só narrou fatos com precisão de detalhes, mas chegou a transcrever diálogos inteiros de forma literal, utilizando aspas para definir que a conversa se sucedeu exatamente da forma relatada. A este respeito, ela afirma ao final do livro que optou por relatar suas memórias dessa forma, pois, além de lembrar com exatidão de tudo que já havia conversado com Adolf Hitler e outros membros importantes do partido, ela foi obrigada a repetir diversas vezes todas essas conversas em seus inúmeros interrogatórios, sendo, portanto, impossível de esquecer-las. No entanto, compreendemos aqui essa escolha como parte da seleção – consciente – dos elementos em que ela pretende mobilizar para criar sua identidade narrativa: ao utilizar aspas, Riefenstahl narra a “história como ela é”, não permitindo espaços para questionamentos. A palavra dela deixa de ser um simples relato e toma forma de “verdade absoluta”.

Neste contexto, se tomarmos ainda o conceito de identidade narrativa de Paul Ricoeur, é possível compreender que essa construção narrativa de Riefenstahl passa por uma interpretação que ela faz de si própria, visando impor ao mundo uma nova imagem de si. Essa interpretação, que para Ricoeur não é eticamente neutra, é estabelecida como uma mediação privilegiada em que "serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferir, uma ficção histórica" (RICOEUR, 2012, p. 108). Assim, a escolha de Riefenstahl ao narrar diálogos e fatos abre mão de qualquer fonte, absolutamente necessária para textos científicos, e se estabelece, justamente, como uma

“ficção histórica”. Para sintetizar essa noção de Ricoeur, resgatamos uma citação de Paul John Eakin, no livro *Vivendo autobiograficamente – A construção de nossa identidade* narrativa, em que ele entende que “No momento em que chegamos à idade adulta, sabemos como entregar uma versão editada de nossas histórias *conforme a ocasião pedir*” (EAKIN, 2019, p. 43, grifo meu).

Seguindo esta linha de raciocínio explicitada por Eakin, podemos observar, assim, que a construção narrativa, para Ricoeur, dá-se de forma a conceber o que se é narrado a partir de intenções muito claras de dar um sentido específico a essa narrativa. No caso de Riefenstahl, como já foi previamente estabelecido, esse sentido é, precisamente, o de se distanciar da imagem nazista. De uma outra perspectiva, podemos compreender, ainda, que estas escolhas e intenções na escrita da autobiografia da cineasta passa pelo o que Verena Alberti convém chamar “síntese”. Para Alberti, a escrita autobiográfica demanda do autobiógrafo a fixação de um significado de sua vida, para que, a partir disso, possa retirar uma síntese que revele esse sentido. Deste modo, assim como o conceito de narrativa de Ricoeur, essa síntese pressupõe uma seleção de acontecimentos a serem narrados tendo em mente o significado que se tenciona dar a esta vida autobiografada. Nas palavras de Alberti, a síntese

[...] envolve omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio entre os relatos (uns adquirem maior peso, são narrados mais longamente do que outros), operações que o autor só é capaz de fazer na medida em que se orienta pela busca de uma significação: busca essa que lhe dirá quais acontecimentos ou reflexões devem ser omitidos e quais (e como) devem ser narrados. (ALBERTI, 199, p. 77).

Ao falar dos motivos que a levou a escrever, fica muito claro ao leitor qual é a síntese que Leni Riefenstahl construiu em sua narrativa e qual o sentido que pretendia dar à sua vida a partir dessa escrita. Ao final do livro, explicando o porquê decidiu escrever sua autobiografia, ela afirma que seu objetivo “era enfrentar ideias preconcebidas e esclarecer mal-entendidos” (RIEFENSTAHL, 1987, p. 656, tradução minha). A síntese da escrita de Leni, portanto, é reinventar uma imagem de si – ao que ela chama de “esclarecer mal-entendidos” – e justificar ações que a sociedade toma como abomináveis.

Assim, este “desequilíbrio entre relatos” é evidente no livro. Justamente pelo sentido que Leni pretendia dar à obra, ressignificando a imagem de si, percebe-se um foco muito maior em narrar seu passado nazista do que o restante de sua vida. Observando o sumário do livro, vemos que ele se divide em quatro partes: na primeira, denominada *Dança e filme*, ela fala de sua infância, adolescência, início de carreira e introduz seu primeiro encontro com

Adolf Hitler, em 1932, passando por sua trajetória como a cineasta oficial do regime nazista. Na segunda e terceira partes, intituladas *Guerra* e *Pós-guerra*, respectivamente, ela narra como a guerra afetou o seu trabalho e vida e como a vitória dos Aliados a impactou. Na última parte, intitulada *África*, ela relata sua vivência na comunidade africana dos Nubas e como isso transformou sua vida após tantos infortúnios, e, finalmente, conclui sua escrita explicando por que decidiu escrever sobre si. Talvez, se olharmos apenas dessa forma mais superficial, analisando apenas as divisões dos capítulos, podemos ter a falsa impressão de que há uma distribuição proporcional, a grosso modo, daquilo que ela narra. No entanto, se fizermos uma análise quantitativa, percebemos que Leni se alonga por muito mais páginas para retratar o período em que serviu ao Partido Nazista como cineasta do que de qualquer outra época de sua vida. Se compreendermos o início desse recorte com o seu encontro com Hitler, narrado no primeiro capítulo, e o fim com as consequências que sofreu no pós-guerra, narrado no capítulo três, Leni escreveu pelo menos 300 páginas, de um total de 656, apenas para narrar 16 dos seus, então, 85 anos de vida. Se faz necessário salientar, no entanto, que não nos concerne dimensionar como e quão longamente um fato deve ser narrado, já que, como Philippe Lejeune bem pontua, as memórias de uma autobiografia só podem ser contadas por seu autobiógrafo – e Leni sabia bem disso. Nas palavras da cineasta, temos o seguinte argumento: “Passei cinco anos trabalhando no manuscrito. Não foi uma tarefa fácil, pois eu era a única que poderia escrever essas memórias; e não acabou sendo algo feliz” (RIEFENSTAHL, 1987, p. 656, tradução minha). Deste modo, cabe analisar aqui como e por que esses fatos são narrados, para identificar a identidade narrativa de Leni e compreender como ela é construída.

Nesta perspectiva, além dessas escolhas – intencionalmente feitas – outro aspecto significativo, no que diz respeito à construção dessa síntese, é que a identidade entre autor e narrador – muito abordada por Philippe Lejeune e necessária para se configurar uma obra como autobiográfica – também se transfere para o âmbito da construção, assim como se dá com o personagem principal (ALBERTI, 1991, p. 79). Dessa maneira, ao construir sua narrativa autobiográfica, Leni não apenas reconstrói o seu “eu passado”, como constrói sua identidade como narradora. Para Alberti, “o narrador de uma história é sempre uma invenção” (ALBERTI, 1991, p. 79), ou seja, Leni se inventa como narradora conforme constrói aquilo que narra, passando, dessa forma, a ser uma imagem do seu “eu autor”, reafirmando, assim, o seu pacto autobiográfico. Esse aspecto é ainda mais relevante se considerarmos a concepção de Eakin de que falar de si mesmo sempre implica um trabalho de autoconstrução. Nesse caso, entendemos que a autoconstrução se dá tanto do personagem, quanto do autor, quanto



do narrador, cada qual operando e sendo construído de forma a dar à narrativa o sentido que se busca conceber com a escrita.

Assim, ao falar de identidade narrativa, Eakin defende que o que somos efetivamente e aquilo que dizemos que somos são duas coisas que se reforçam mutuamente, sendo a narrativa, dessa maneira, parte constituinte de quem se escreve. Para o autor, a narrativa “não é apenas uma forma literária, mas parte do tecido de nossa experiência vivida” (EAKIN, 2019, p. 18). A primeira questão importante sobre essa identidade, portanto, advém da diferente compreensão que os autobiógrafos possuem da sua própria identidade – alguns a compreendendo como algo contínuo enquanto outros a entendem como descontínua. A este respeito, Eakin retoma a conceituação do filósofo Galen Strawson, que divide o mundo em “dois estilos de ser temporal”<sup>7</sup>: os Episódicos e os Diacrônicos. O primeiro grupo, formado pelos Episódicos, parte da compreensão da identidade como um processo, algo que se cria e se desenvolve ao longo do tempo. Já os Diacrônicos, a compreende a partir de diversas rupturas, sendo o seu eu presente “um alguém” e seu eu passado “outro alguém”. Desta forma, Eakin, embora discorde dessa perspectiva, declara que é um “lugar comum” na literatura autobiográfica criar uma narrativa a partir de uma identidade descontínua, em que o autobiógrafo não se entende mais como a mesma pessoa que era no passado.

Isto posto, Leni não foge a essa prática, e afirma em alguns momentos que não é mais quem viveu no passado, que viveu diferentes vidas ou, ainda, como tratamos no título do presente trabalho, uma vida de várias faces. Já no primeiro parágrafo do livro, ela afirma que sente “como se tivesse vivido muitas vidas” (RIEFENSTAHL, 1987, p. 03, tradução minha) e segue, portanto, este padrão no resto da sua escrita. Convenientemente, este aspecto procura absolver Leni de seus erros do passado, é como se dissesse que eles pertencem ao seu eu de uma outra vida, e o seu eu atual, desnazificado e absolvido, nada tem a ver com esse outro eu que ficou para trás. Interessante observar, neste sentido, que este “eu descontínuo” de Leni Riefenstahl foi tão projetado para o mundo que foi, precisamente, a abordagem utilizada na obra *Leni Riefenstahl: fünf Leben*<sup>8</sup> (“Leni Riefenstahl: cinco vidas”, em tradução livre). O livro de fotografias, organizado por Angelika Taschen e com contribuição da própria Riefenstahl<sup>9</sup>, entende e narra a vida da cineasta – a partir de suas obras fotográficas –

<sup>7</sup> STRAWSON citado por EAKIN, 2019, p. 27.

<sup>8</sup> Ver TASCHEM (org.), 2000.

<sup>9</sup> Por este envolvimento de Riefenstahl no livro, é de se esperar que ele tenha recebido algumas críticas por não apresentar nenhuma problematização a respeito da vida da cineasta. Wiebke Brauer, em coluna no jornal alemão *Der Spiegel*, criticou a postura “apolítica” do livro afirmando que há atualmente um “marketing da Leni”, uma utilização na cultura pop da estética fascista presente nos trabalhos de Riefenstahl, além de sua própria figura, como uma estratégia de venda. A este respeito, ver BRAUER, 2000.

considerando que ela viveu uma vida diferente para cada uma de suas mais expressivas carreiras. Deste modo, o livro aborda cinco “Lenis” diferentes: a dançarina, a atriz, a fotógrafa, a cineasta e a mergulhadora<sup>10</sup>.

Neste contexto, vemos na autobiografia de Leni Riefenstahl, a construção dessas “diversas Lenis” diferentes. E, embora elas sejam construídas de modo que possamos identificar esse “eu descontínuo” da cineasta, todas possuem algo em comum: o de ser uma mulher no início do século XX. Por conseguinte, esbarramos em outra parte importante do processo de criação da identidade narrativa a qual Eakin trabalha, que dá-se, precisamente, no âmbito das convenções sociais. Assim, o autor parte da compreensão de que uma escrita autobiográfica não está descolada dos aspectos político-sociais da sociedade, mas, ao contrário, pode ser determinada por tais aspectos. Nas palavras dele,

"Eu escrevo minha história, *eu* digo quem sou" – nós não inventamos nossa identidade a partir do nada. Em vez disso, nós as moldamos a partir dos recursos da cultura em que vivemos, recursos que especificam o que significa ser homem, ser mulher, ser trabalhador, ser uma pessoa dentro das circunstâncias em que vivemos nossas vidas". (EAKIN, 2019, p. 37, grifos no original).

Dessa forma, ao analisarmos a escrita autobiográfica de Leni, é de extrema importância que levemos em consideração que seu relato possui uma especificidade por ser uma mulher narrando sua história. Considerando que o passado e o presente os quais Leni escreveu se ambientam em uma sociedade patriarcal, o “ser mulher” foi de grande peso para que ela pudesse firmar essa identidade mencionada por Eakin.

Embora Leni Riefenstahl nunca tenha afirmado ser feminista em sua escrita, tampouco tenha sido resgatada pelo feminismo – precisamente por sua associação ao nazismo –, é possível perceber que suas narrativas se adaptam ao contexto sócio-político ao seu redor, inclusive no que diz respeito às discussões de gênero. No ano de lançamento de sua autobiografia, em 1987, o movimento feminista já havia explodido, *O Segundo Sexo*<sup>11</sup> de Simone de Beauvoir já estava sendo discutido há 38 anos, as manifestações da década de 1960 nos Estados Unidos já haviam ocorrido, Betty Friedan já havia escrito o *Mística feminina*<sup>12</sup> em 1963, e outros intelectuais já teorizavam o movimento. Neste sentido, Riefenstahl, mesmo sem tomar para si o título de feminista, estava inserida numa sociedade

---

<sup>10</sup> Em 1978 Leni Riefenstahl iniciou um trabalho como mergulhadora que rendeu em um livro de fotografias chamado *Wunder unter Wasser* (“Maravilhas submarinas”, em tradução livre) e em um filme lançado no ano de seu centenário, 2002, intitulado *Impressionen unter Wasser* (“Impressões submarinas”, em tradução livre).

<sup>11</sup> Ver BEAUVOIR, 2009.

<sup>12</sup> Ver FRIEDAN, 1971.

que já discutia os papéis de gênero e as opressões vividas pelas mulheres. Assim, pode-se observar elementos dessas discussões em sua narrativa quando ela assume o lugar da mulher que foi oprimida – pelo pai, por amores, por membros do NSDAP e pelos olhares julgadores da sociedade do pós-guerra – ao tempo em que faz denúncias das dificuldades de ser mulher naquele período e, principalmente, por ter conquistado um lugar que era ocupado majoritariamente por homens. Sendo assim, as narrativas e trajetória de Leni não devem ser vistas como “despolitizadas”, como ela tenta definir, mas como falas bem articuladas dentro de um determinado lugar social dotadas de intenções políticas.

Considerando, ainda, este aspecto da escrita de si feminina, é importante compreender a escrita de Leni também como uma resignificação e reafirmação de si como mulher. Considerando o conceito de escrita de si trabalhado por Margareth Rago, da perspectiva da história das mulheres, vemos que o ato de escrever sobre si mesma é uma forma de converter em experiência o que se viveu no passado e afirmar sua diferença no presente (RAGO, 2013, p. 56). Desta forma, ao falar sobre suas memórias, Leni não questiona o seu passado, mas cria, a partir de elementos do seu presente, uma identidade narrativa de forma a explicar e ser moralmente absolvida por seus atos passados. Assim, Leni aproximou seu discurso das manifestações culturais e políticas que permeavam em seu presente, enquanto tentava se distanciar da imagem de nazista que lhe foi historicamente atribuída.

Essa formação da identidade que parte do meio social em que se vive, neste sentido, é de grande importância para a escrita autobiográfica, ao que Charlotte Linde entende que, “para existir no mundo social aparentando ser uma pessoa boa, socialmente adequada e estável (...), um indivíduo precisa ter uma história de vida coerente, aceitável e constantemente revisada” (LINDE citada por EAKIN, 2019, p. 44). Sendo assim, há um duplo movimento nessa escrita: o primeiro, seria o de escrever sobre si *a partir* do meio social em que se vive, compreendendo, aqui, a interferência do que Eakin chama de “circunstâncias as quais se vive” na pessoa que escreve. Já o segundo seria o de escrever sobre si *para* o meio social em que se vive, tendo em vista apresentar à sociedade a história de vida coerente e aceitável, da qual Eakin fala. Neste sentido, Leni escreve para o seu meio social, de forma a se desvincular da imagem nazista, ao mesmo tempo em que escreve a partir desse mesmo meio, que não só interfere na forma como ela narra sua história, mas é, antes de tudo, o motivo pelo qual ela escreve, fazendo-a resignificar sua imagem baseada no estigma que lhe é imposto.

À caráter de conclusão, é necessário reforçar que, com as análises aqui feitas, buscamos compreender não se Leni Riefenstahl se manteve fiel no que diz respeito ao pacto autobiográfico e seu compromisso com a verdade ao construir sua narrativa. Não buscamos

formas de comparar a sua escrita com outros documentos para verificar se o que disse é fidedigno ou não, tampouco tivemos interesse de contrapor a sua narrativa com outras escritas sobre os mesmos assuntos que tratou – como é o caso dos diários de Joseph Goebbels<sup>13</sup>, por exemplo. Este artigo buscou, ao contrário, compreender como e por que Leni utilizou determinados elementos e formas de escrita ao construir sua narrativa.

Sendo assim, é possível constatar, a partir dos elementos tratados no decorrer deste texto, que tanto a construção autobiográfica de Leni, quanto sua identidade narrativa são forjadas a partir de um único norte: o de se distanciar da imagem de nazista com a qual a sociedade sempre a associa. Desta forma, ao desvincular seu eu presente do seu eu passado e assumir uma identidade descontínua, em que assume que viveu várias vidas e se desloca, portanto, da vida que a faz ser julgada como nazista, Leni ressignifica não apenas o seu eu passado, ao contar os eventos de sua vida a partir de sua perspectiva, mas também o seu eu presente, afirmando que aquele passado não mais pertence a quem, no presente, o escreve.

Por fim, retomando a citação de Albert Einstein, a qual Leni Riefenstahl utiliza como epígrafe de seu livro, é possível concluir que, embora 16 anos tenham se passado desde sua morte, aos 101 anos, a sombra nazista da qual ela tentou, não só em sua construção autobiográfica mas ao longo da vida, se distanciar – longe de ser mera “trivialidade” – não caiu, e nem deve cair, no “mar do esquecimento”. Desta forma, sua construção autobiográfica, conforme analisamos neste texto, é de suma importância para a História, pois nos serve de fundamentos necessários para que esse passado nazista de Leni Riefenstahl permaneça, impreterivelmente, em constante lembrança.

#### BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p. 183-191.

BRAUER, Wiebke. Riefenstahl-Vermarktung: Leni Sells! **Der Spiegel**, Alemanha, dez/2000. Disponível em <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/riefenstahl-vermarktung-leni-sells-a-106469.html>>

---

<sup>13</sup> Ver GOEBBELS, 1984.

CORREIA, Carlos Joao. A Identidade Narrativa e o Problema Da Identidade Pessoal. Tradução Comentada De L'Identité Narrative de Paul Ricoeur. **Sentimento de Si e Identidade Pessoal**. Lisboa: Centro de Filosofia Univ. Lisboa, 2012, p. 107-120.

EAKIN, Paul John. **Vivendo autobiograficamente – A Construção de nossa identidade narrativa**. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GOEBBELS, Joseph. **The Goebbels Diaries**. Londres: Penguin Books, 1984.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. trad. de Jovit Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al., Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

RIEFENSTAHL, Leni. **A memoir**. New York: Picador USA, 1995.

TASCHEN, Angelika (org.). **Leni Riefenstahl: fünf Leben**. Köln: Taschen Verlag, 2000.

VOGT, Timothy R. **Denazification in Soviet-Occupied Germany: Brandenburg, 1945-1948**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

WECKEL, Ulrike. The Mitläufer in Two German Postwar Films: Representation and Critical Reception. **History & Memory**. Indiana University Press, v. 15, n. 2, 2003, p. 64-93.

*Recebido: 30/04/2020*  
*Aprovado: 25/08/2020*