



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO**

João Pedro Motta Teixeira

**A RELAÇÃO DE WERNER HERZOG COM A IMAGEM:
uma análise do filme *A Caverna dos Sonhos Esquecidos***

Porto Alegre

2016

João Pedro Motta Teixeira

**A RELAÇÃO DE WERNER HERZOG COM A IMAGEM:
uma análise do filme *A Caverna dos Sonhos Esquecidos***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel
em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini
Coorientador: Prof. Ms. Dieison Marconi

Porto Alegre

2016

João Pedro Motta Teixeira

A RELAÇÃO DE WERNER HERZOG COM A IMAGEM:

uma análise do filme *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Miriam de Souza Rossini – UFRGS
Orientadora

Prof. Ms. Dieison Marconi – UFRGS
Coorientador

Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Almeida – ULBRA
Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Fatimarlei Lunardelli – UFRGS
Examinador

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho à toda minha família: minhas avós, meus tios e tias, primos e primas e demais familiares pelo carinho e experiências compartilhadas.

À minha avó Heloisa pela dedicação e pelo exemplo de integridade que é.

À minha mãe e meu padrasto pelo suporte diário e pela compreensão com o meu mau humor durante a produção desta monografia.

Ao meu pai pela influência e por compartilhar comigo o gosto pela arte que originou este trabalho.

Aos meus orientadores, Miriam e Dieison, pelos conselhos e caminhos apontados que foram fundamentais para este trabalho tomar forma.

Aos amigos de sempre e aos que a FABICO me proporcionou e que tornaram os momentos de frustrações universitárias mais toleráveis através de Vilmas, Grand's (ao qual agradeço também, alias), futebóis patéticos, Cinefs, kartoffelfests e torradinhas da arq todo dia.

À Valéria, que tanto me apoiou durante esses anos de faculdade e que mesmo distante está presente como sempre.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo estudar a relação de Werner Herzog com a imagem a partir da análise do documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), onde o cineasta alemão demonstra uma conexão singular com as pinturas rupestres. Dessa forma, o trabalho foi dividido em três momentos: no primeiro, com apoio de Nagib (1991) e Cronin (2002), apresentamos a trajetória de Herzog, levantando questões sobre sua vida, suas concepções artísticas, seus principais filmes e o contexto do Cinema Novo Alemão, no qual se insere. No segundo momento abordamos sua faceta de documentarista e introduzimos pontos importantes para se pensar sua arte, como seu olhar para as paisagens e sua constante busca por imagens frescas. Por fim, na terceira parte produzimos uma análise de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, observando como aparecem no documentário aspectos anteriormente discutidos sobre a obra de Herzog e como o cineasta vê as imagens rupestres como uma forma de produzir um encontro entre presente e passado; para isso utilizamos Machado (1997), Ames (2009 e 2012) e Wachtel (1993).

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Werner Herzog. Arte rupestre. Cinema Alemão. Imagem.

ABSTRACT

This monography has as objective to study the relationship between Werner Herzog and the image based on the analysis of the documentary *Cave of Forgotten Dreams* (2010), in which the german filmmaker shows a singular connection with the rock paintings. Thus, the paper was divided in three sections: in the first, having Nagib (1991) and Cronin (2002) as a starting point, we introduce Herzog's trajectory, bringing in questions about his life, his artistic conceptions, his main movies and the context of the New German Cinema. In the second moment, we approach his documentarist side and introduce relevant points to understand his art, like the way he shoots landscapes and his persistent search for fresh images. At last, in the third part we produce the analysis of *Cave of Forgotten Dreams*, noticing how the previously discussed aspects of Herzog's work are shown in this documentary, and also the way how the filmmaker sees the rock paintings as a way to make the present meet the past; in that way, we use the works of Machado (1997), Ames (2009 and 2012) and Wachtel (1993).

Keywords: Cinema. Documentary. Werner Herzog. Rock art. German Cinema. Image.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-------|
| Figura 1 - Klaus Kinski como Aguirre liderando sua expedição em busca do El Dorado | 20 |
| Figura 2 - O deserto e suas miragens têm função de transe em <i>Fata Morgana</i> | 34 |
| Figura 3 - O fogo transforma os campos de petróleo em paisagens testemunhas da Guerra em <i>Lições da Escuridão</i> (1992)..... | 36 |
| Figura 4 - Herzog em <i>O grande êxtase do entalhador Steiner</i> , sua primeira aparição em quadro..... | 44 |
| Figura 5 - Em um momento em que se coloca como participante ativo da cena, Herzog consola a amiga de Timothy Treadwell, Jewel Pavolak, após ouvir o áudio da morte do ambientalista..... | 46 |
| Figura 6 - Herzog (ao fundo) é mostrado em quadro iluminando as pinturas na caverna..... | 51 |
| Figura 7 - Jean-Michel Geneste em frente à Pont d'Arc..... | 53 |
| Figura 8 - Jogo de luzes e movimentos para reproduzir a experiência paleolítica..... | 55 |
| Figura 9 - Plano detalhe de resquícios de carvão próximos às pinturas que são apontados por Herzog como evidências de que os homens pré-históricos se reuniam para ver as pinturas..... | 56 |
| Figura 10 - Múltiplas patas ou chifres nos animais retratados criavam ilusão de movimento (imagem A); assim como as figuras sobrepostas (imagem B)..... | 57 |
| Figura 11 - O caminho de Herzog e dos pesquisadores até a caverna: diário de viagem?..... | 58-59 |
| Figura 12 - Dificuldades de produção em quadro..... | 59 |
| Figura 13 - Arqueólogo experimental em performance para a câmera de Herzog..... | 60 |
| Figura 14 - Enquadramento em Maurice Marin, que cheira arbustos e fendas de rochas com a expectativa de encontrar cavernas..... | 61 |
| Figura 15 - Jean-Michel Geneste demonstra a técnica de caça paleolítica..... | 62 |
| Figura 16 - A equipe de produção aparece mínima na imensidão da caverna..... | 62 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2 WERNER HERZOG, SUA TRAJETÓRIA E SEUS FILMES..... | 13 |
| 2.1 Vida e obra de Herzog..... | 13 |
| 2.2 Cinema Novo Alemão..... | 22 |
| 3 OS DOCUMENTÁRIOS DE HERZOG: ENTRE A FICÇÃO E O REAL..... | 28 |
| 3.1 A trajetória documental de Herzog..... | 28 |
| 3.2 Os sentidos das paisagens..... | 33 |
| 3.2.1 O desgaste da imagem na contemporaneidade e a procura por imagens frescas..... | 36 |
| 3.3 Os modos do documentário e a performatividade em Herzog..... | 41 |
| 4 ANÁLISE: A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS E O OLHAR DE HERZOG PARA AS IMAGENS..... | 48 |
| 4.1 Proposta de análise..... | 48 |
| 4.2 A Caverna Chauvet sob a ótica de Werner Herzog..... | 49 |
| 4.2.1 As imagens pré-históricas e a linguagem do cinema..... | 52 |
| 4.2.2 A presença e a ironia de Herzog em A Caverna..... | 58 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 64 |
| REFERÊNCIAS..... | 67 |

1. INTRODUÇÃO

Já afirmou Lúcia Nagib (1991) ser Werner Herzog um romântico. Concordando ou não com tal categorização, é inegável que o cinema do bávaro é um cinema caracterizado pela sensibilidade com que trata as paixões e loucuras em suas investigações da natureza humana.

Em atuação desde a década de 1960, Herzog é considerado, ao lado de contrerrôneos como Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder, parte do chamado Cinema Novo Alemão, importante movimento de vanguarda que, em sintonia com grupos semelhantes em diversos outros países, buscava novas formas de se narrar filmes, rompendo com os modelos tradicionais. Aveso à dogmas, Herzog se diferenciou de seus contemporâneos pelo seu cinema radical e por preterir temáticas políticas, demonstrando maior afeto a histórias que falam, na esfera do sublime, das obsessões e urgências do homem; além de sua corrompida relação com a natureza. Nos últimos quase 50 anos, o cineasta construiu uma carreira marcada por ousadas experiências, onde o próprio cineasta se colocava muitas vezes em situações extremas para filmar – fazer cinema é uma atividade atlética, disse Herzog (CRONIN, 2002) – e pelo uso do documental para a ficção e vice-versa, tendo uma obra extensa tanto no registro ficcional quanto não-ficcional.

A dificuldade em encontrar algum convidado para debater o filme “Sinais de Vida” (1968), na mostra Primeiros Filmes do CineF – cineclube e grupo de estudos em cinema que, entre tantas confusões e imprevistos para organizar, ajudou a manter a paixão pelo cinema durante esses anos de faculdade – me surpreendeu e me fez refletir sobre o quão pouco estudado é um cinema tão relevante e peculiar quanto o de Herzog. E mais, após uma pesquisa mais aprofundada em repositórios digitais de bibliotecas e universidades, encontrei pouquíssimos trabalhos que citassem obras do cineasta alemão. Em pesquisa no Lume, repositório da UFRGS, não foi encontrado nenhum trabalho sobre o cineasta e o resultado foi o mesmo ao buscar no acervo digital da PUC-RS. Esta ausência também se observou na busca nos anais da SOCINE e nas publicações da Intercom e Compós. Os estudos estrangeiros que se encontrou sobre Herzog se concentram principalmente em seus filmes considerados clássicos do período do Cinema Novo Alemão (como *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, 1972, e *O Enigma de Kaspar Hauser*, 1974) sendo as análises sobre suas obras de não-ficção grande minoria.

Considerando este cenário, não é surpresa perceber que o livro de Lúcia Nagib (1991), siga sendo a grande referência sobre a obra de Herzog no país mesmo 25 anos após sua última edição (período no qual o cineasta produziu cerca de 25 longas, além de diversos curtas e programas de TV). A inquietação provocada por tal constatação me trouxe a vontade de estudar e pesquisar mais a obra deste artista que fascina por sua preferência pelas obsessões humanas, por personagens que se situam nas margens, em situações limite, e pela integridade de sua carreira, onde sempre manteve sua identidade autoral.

Em um de seus últimos documentários, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), Werner Herzog levou sua câmera e uma reduzida equipe para a Caverna de Chauvet–Pont–d’Arc, no sul da França, onde existem cerca de 400 inscrições rupestres que datam de mais de 30.000 anos, sendo umas das mais antigas representações da imaginação e da capacidade de simbolizar do homem. O cineasta alemão precisou de uma autorização especial do Ministério da Cultura da França para as filmagens, já que o local é de tal forma preservado que não são permitidas visitas e apenas um punhado de cientistas tem a permissão de entrar na caverna. Tamanho zelo se deve à fragilidade das pinturas e da estrutura da caverna, que só foi descoberta em 1994, após milênios fechada quase hermeticamente. Essa condição fez com a caverna se tornasse uma espécie de “cápsula do tempo”, nas palavras do próprio Herzog na locução do filme. Esse caráter hermético do espaço faz com que as pinturas dos artistas paleolíticos também tenham mantido um frescor, como se tivessem sido produzidas há poucos dias. Ao mesmo tempo, todos os cuidados e precauções – apenas pode-se locomover na caverna através de uma plataforma metálica construída pelos cientistas administradores do local, o que impede uma maior proximidade com algumas das pinturas – indicam uma vulnerabilidade das imagens que adquirem uma aura sacra.

Segundo a pesquisadora Lúcia Nagib em seu livro *Werner Herzog – O Cinema Como Realidade* (1991), uma preocupação recorrente na filmografia do autor é uma busca pela identidade do homem, perdida na contemporaneidade. Para encontrar essa identidade, o cineasta precisa recuar no tempo e espaço, seja para os anos seguintes aos da Revolução Francesa, como no filme *O Enigma de Kasper Hauser* (1974), ou para a Baviera do século XVIII, exemplo de *Coração de Cristal* (1976). Já *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* marca a exploração de Herzog pela Pré-História, ou mais especificamente pela arte pré-histórica, período onde a arte era produzida rudimentarmente com ossos e pedras e até onde se traça a gênese da arte visual que o próprio cineasta exerce.

Dessa forma, constrói-se o seguinte problema de pesquisa: como Werner Herzog se relaciona com as pinturas rupestres no filme “A Caverna dos Sonhos Esquecidos” (2010) e como esse encontro entre presente e passado problematiza a busca do cineasta por um primeiro olhar para as imagens.

Portanto, o presente trabalho tem como objetivo geral compreender a maneira como Herzog se apropria da arte rupestre no documentário “A Caverna dos Sonhos Esquecidos” para torná-la um artifício de diálogo entre passado e presente do homem na sua busca por imagens frescas. Para alcançar o propósito estabelecido, determinaram-se os seguintes objetivos específicos:

1. Produzir uma contextualização da trajetória de Werner Herzog e sua filmografia, tanto ficcional quanto documental, se baseando, principalmente, em Nagib (1991) e Cronin (2002);

2. Estudar a forma como se dá no cinema de Herzog a busca por “imagens frescas” e o papel da performance em seus filmes, com base em Nagib (1991) e Ames (2009 e 2012);

3. Analisar elementos presentes no documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, como a busca por um primeiro olhar, a ideia das pinturas rupestres como um proto-cinema e a performatividade como meio para compreender a relação de Herzog com as imagens.

Sendo assim, o trabalho será estruturado em três diferentes momentos. Inicialmente, abordaremos a trajetória e obra de Werner Herzog: sua relação com o Cinema Novo Alemão, suas influências e os aspectos e preocupações recorrentes em sua filmografia; traremos, também, outras obras da filmografia do autor que apresentem elementos importantes para a construção da reflexão proposta. Então, nesta etapa utilizaremos como apoio o já citado livro de Lúcia Nagib (1991), que com profundidade e importantes considerações trata da obra do cineasta desde seus primeiros trabalhos até o seu longa *Cobra Verde*, de 1987, assim como a publicação *Herzog on Herzog* (2002), do historiador da arte e professor da *School of Visual Arts*, Paul Cronin. Buscaremos também a partir de outras entrevistas do cineasta e do seu livro autobiográfico *Caminhando no Gelo* (1980) mais informações a respeito do pensamento de Herzog sobre o cinema. Já para compreender melhor as questões envolvidas no Cinema Novo Alemão, serão importantes as leituras de Cánepa (2006), Scharf (2008) e, novamente, Nagib (1991).

Na segunda parte do trabalho, nos aprofundaremos nas produções documentais

de Herzog, suas características e temas. Para isso utilizaremos Cronin (2002) e observações empíricas de seus documentários. Abordaremos também a busca de Herzog por imagens não vistas, sua relação com as paisagens e a sua aparição e ironia nos filmes documentais. Contaremos para isso com Nagib (1991) e com o pesquisador de cultura e arte alemã da *University of Washington* Eric Ames (2009 e 2012). Para nos aprofundarmos na questão da imagem, abordaremos as reflexões de Flusser (2002) sobre as imagens tradicionais e as imagens técnicas e a relação do homem com estas. Encerraremos o capítulo com uma apresentação dos modos de documentários categorizados por Nichols (2005) e a forma singular como o modo performático aparece em Herzog.

Em um terceiro momento da pesquisa prosseguiremos para a análise do documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010). Aqui, produziremos um momento de encontro entre o documentário de Herzog e as ideias trabalhadas nos capítulos anteriores. Analisaremos as circunstâncias de produção do filme e as consequências em sua forma, as opções estéticas do cineasta dentro das limitações de filmagem, a identificação de Herzog com os artistas paleolíticos e como que o modo como aborda as pinturas rupestres nos diz sobre a relação dele com as imagens e, especialmente, à respeito de sua busca por imagens frescas. Na leitura do filme, utilizaremos a proposta de análise fílmica de Jullier e Marie em *Lendo as Imagens do Cinema* (2009) e as considerações sobre a linguagem cinematográfica de Betton (1987). Falaremos também da ideia das inscrições rupestre como um cinema paleolítico, ou um proto-cinema, como fala o próprio Herzog em determinado momento do filme. No caso, é a hipótese que a caverna era usada como uma espécie de sala de cinema pelos homens paleolíticos e as pinturas, em conjunto com o jogo de luzes e sombras das tochas e fogueiras, eram o equivalente a pequenas cenas de filmes de animação, narrando histórias da vivência e do imaginário desses homens do período pré-histórico. Para sustentar essa hipótese, serão importantes as leituras de *Pré-cinemas & Pós-cinemas* (1997), de Arlindo Machado e do artigo *The First Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art* (1993), de Edward Wachtel. Importante notar que, assim como Cronin (2002) e Ames (2009 e 2012), o trabalho de Wachtel (1993) não foi editado em português; logo, todas as citações utilizadas neste trabalho serão de tradução nossa. Por fim, veremos, também, como em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* aparecem questões importante para o cinema de Herzog, como a inserção do cineasta em seus filmes e a visão irônica que imprime nos filmes.

2. WERNER HERZOG, SUA TRAJETÓRIA E SEUS FILMES

Neste capítulo abordaremos a vida e trajetória de Werner Herzog, o contexto de seus trabalhos e suas influências. Para isso, nos basearemos em sua entrevista para Cronin (2002), onde aborda desde sua infância até seus trabalhos do final da década de 1990 e início do século XXI, Nagib (1991) que analisa a linguagem dos filmes e conceito de cinema de Herzog desde seus primeiros filmes até o final da década de 1980. Também recorreremos à observação empírica de suas obras. Para melhor contextualização do trabalho de Herzog, trataremos também do Cinema Novo Alemão, movimento no qual ele se insere, a partir de leituras de Cánepa (2007), Scharf (2008) e Nagib (1991).

2.1 *Vida e obra de Herzog*

Os relatos sobre a vida de Werner Herzog são recheados de mitos e histórias fantásticas – e difíceis de acreditar – que o próprio cineasta ajuda a propagar. Se quando jovem Herzog realmente produziu, como imigrante ilegal nos Estados Unidos da América, vídeos institucionais para a NASA antes de ser descoberto e fugir para o México para trabalhar como peão de rodeios, nunca saberemos. Da mesma forma, provavelmente nunca teremos provas de que ele ainda adolescente foi de Londres para a Grécia como motorista de um caminhão em um comboio, para então pegar um barco para Alexandria e viajar pela África até adoecer no Sudão. Suas entrevistas com Cronin (2002) e Nagib (1991), porém, nos fornecem pistas para traçarmos a vida e a trajetória do cineasta bávaro e chegarmos a alguns fatos sobre a personalidade de Herzog, além do seu constantemente declarado ódio às galinhas.

Herzog nasceu em Munique, em 1942, sob o nome de Werner Stipetic¹. Após ter sua casa bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial, sua família viu-se forçada a se mudar para a pequena cidade de Sachrang, na fronteira da Baviera com Áustria. Nessa região montanhosa da Alemanha Ocidental, Herzog viveu uma infância típica de camponeses bávaros, desconectado do mundo exterior e sem nenhuma proximidade

¹ Para Cronin, Herzog explica a mudança de nome: “Herzog significa duque em alemão. E eu achava que deveria ter alguém como Count Basie ou Duke Ellington fazendo filmes. Qualquer coisa que me protegesse do esmagador mal do mundo” (CRONIN, 2002, p.8, tradução nossa)

com as tecnologias modernas, como, por exemplo, o telefone, que afirma ter conhecido pela primeira vez apenas aos quinze ou dezesseis anos (NAGIB, 1991, p.231). Já o cinema surgiu antes para Herzog, aos onze anos, quando um projetorista itinerante passou por sua cidade e exibiu dois filmes documentais em formato 16mm: um que mostrava esquimós construindo iglus e outro sobre pigmeus camaroneses que construía uma ponte através da selva. (CRONIN, 2002).

Ainda na adolescência, Herzog voltou com sua mãe e irmãos para Munique (seu pai abandonou a família quando o cineasta e seus irmãos eram ainda bem jovens, sendo essa uma possível explicação para a mudança de sobrenome). Na capital da Baviera, iniciou seus estudos no curso de História e Literatura da Universidade de Munique, os quais eram constantemente interrompidos pelas suas viagens pela Europa, que começariam a se tornarem frequentes nessa época. Como conta Herzog a Cronin, ao voltar para a Alemanha após viagens pela Europa e norte africano, ele já estava decidido a fazer filmes, embora questionasse a atividade como uma profissão viável (CRONIN, 2002).

Em 1962, munido de uma câmera que furtou da *Munich Film School* e contando com o dinheiro que juntou trabalhando como soldador em uma fábrica de aço, filmou seu primeiro filme, *Herakles*, um curta de nove minutos onde acompanha fisiculturistas e traça paralelos entre os trabalhos do mito de Hércules e cenas do cotidiano moderno. A sua estreia em longas-metragens se deu em 1968, com o lançamento de *Sinais de Vida*. O filme, produzido na ilha grega de Creta, a qual conheceu em uma de suas viagens, conta a história do soldado Stroszek que, junto de sua esposa e de mais dois companheiros feridos, é destacado para tomar conta de uma velha fortaleza onde nada acontece. Essa rotina de estagnação, tédio e ordem acaba por enlouquecer o soldado que ameaça explodir o forte e a cidade inteira. Muito se fala do filme ser uma adaptação do livro *O Inválido Louco do Forte Ratonneay*, escrito em 1818 pelo romântico alemão Achim Von Arnim e que por sua vez, supostamente, se baseia em um fato ocorrido com um soldado francês no início do século XIX. Entretanto, Herzog afirma ter baseado seu roteiro somente em um recorte de jornal que falava sobre o caso do soldado francês e ter lido a novela de Arnim apenas após já ter concluído o filme (CRONIN, 2002). Para Nagib (1991), contudo, não há coincidência que essa aproximação com um escritor alemão romântico ocorra logo no primeiro filme do cineasta, sendo uma forma de o jovem Herzog se aproximar e anunciar seu parentesco com a tradição da cultura alemã, problemática recorrente para a geração do Cinema Novo Alemão, como veremos

adiante.

Por apresentarem diversos pontos em comum, *Sinais de Vida* é visto por Nagib (1991) como a primeira película de uma trelógia de filmes, composta também por *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), *Stroszek* (1977) e *Woyzeck* (1978). *O Enigma de Kaspar Hauser* igualmente parte de uma história real, mas nesse caso uma história mais célebre, que já via sido motivo de diversos livros. Herzog, porém, diz que preferiu ignorar os relatos ficcionalizados e resolveu contar de maneira particular a história do rapaz que surgiu misteriosamente na cidade de Nuremberg no início do século XIX, com incapacidade de se comunicar com os outros. Descobre-se depois que ele havia passado todo o seu tempo de vida até então como um prisioneiro em um porão, sem ter nenhum tipo de contato com outros seres humanos ou com o mundo exterior. Após os nos de cativo, ele foi repentinamente deixado em Nuremberg sem maiores explicações por um homem, que apenas lhe ensinou a escrever o nome Kaspar Hauser. A história desse jovem, que foi assassinado poucos anos depois de aparecer e de forma tão misteriosa quanto, foi objeto de fascínio de diversos artistas do século XIX e início do século XX, como o escritor Paul Verlaine, o dramaturgo Peter Handke e o cineasta François Truffaut. Herzog, obviamente, também não conseguiu escapar da atração por esse relato. O cerne de sua versão para o personagem está no seu olhar virgem para a sociedade que surge diante de si, e da deformidade e destruição que a sociedade burguesa induz a Kaspar ao tentar civilizá-lo e adequá-lo a seus padrões. Herzog filma com grande empatia a incapacidade de Kaspar em se adaptar ao mundo que lhe é imposto, caracterizando o personagem quase como um gênio incompreendido e constantemente ressaltando a poesia de suas falas ingênuas sobre o mundo que está sendo descoberto.

O filme marca o primeiro trabalho de Herzog com o ator Bruno S.² que interpreta o personagem principal. É bem crível que a escolha de Bruno para o papel tenha se dado pelas semelhanças de sua própria história com a de Kaspar: filho de uma prostituta, Bruno foi surrado pela mãe aos três anos antes de ser colocado em um orfanato. O trauma da infância e os anos passados nas mãos das autoridades causaram nele uma dificuldade de comunicação e uma desconfiança na relação com os outros.

Para o papel de Kaspar Hauser, a escolha por Bruno mostrou-se fundamental para o sucesso do filme, pois sua forma de falar as frases mais banais de maneira séria e

² A seu pedido, o sobrenome de Bruno ficou anônimo por décadas; hoje sabe-se que é Schleinstein

solene, com uma atuação carregada de ingenuidade e vulnerabilidade, foram condizentes com o personagem. O peso da contribuição de Bruno no filme é reconhecido por Herzog:

Bruno estava muito consciente de que o filme era tanto sobre como a sociedade destruiu a ele mesmo quanto sobre como a sociedade matou Kaspar Hauser. Talvez por essa razão ele quis se manter anônimo e até hoje eu o chamo de 'O Soldado Desconhecido do Cinema'. *O Enigma de Kaspar Hauser* é seu monumento. Por um tempo inclusive considerei nomear o filme de A História de Bruno Hauser. (Herzog apud CRONIN, 2002, p. 119, tradução nossa³)

Bruno S. protagoniza também *Stroszek*, produção lançada em 1977 por Herzog. O filme acompanha a história de Bruno Stroszek, um músico de rua com problemas mentais e com álcool que, após sair da prisão, encontra a prostituta Eva e com ela decide partir para a América (entendida, nesse caso, como exclusivamente os Estados Unidos) atrás da esperança de felicidade. Aqui, mais uma vez não há como não traçar aproximações entre o personagem interpretado e a personalidade do próprio ator. Não à toa com o desenvolvimento do filme o personagem, antes chamado pelos outros pelo sobrenome, passa a ser designado apenas de Bruno. Também não é coincidência o sobrenome do protagonista ser o mesmo do personagem de *Sinais de Vida*: em entrevista a Nagib (1991), Herzog revela que este era o nome de um colega antigo de escola, a quem havia feito a promessa de torná-lo famoso. O filme pinta um retrato nada positivo de Berlim, com seus personagens principais marginais percorrendo cenários desoladores em ruas sujas, recheadas de mendigos e prostitutas; Bruno está constantemente sendo alvo de injustiças, seja do Estado, pois é punido por crimes que não cometeu, seja pelos gigolôs de rua, que o atormentam e o humilham.

Defende Nagib (1991), contudo, que *Stroszek* não é uma simples peça acusatória de Herzog contra o próprio país, já que é ao chegar na América em busca do ilusório sonho de prosperidade que os personagens alcançam suas maiores decadências. Enquanto na Alemanha Bruno sofria todo tipos de abusos, ao menos em sua terra natal ele encontrava um certo conforto, um equilíbrio pelo sentimento de pertencimento, seja na sua casa com seus instrumentos musicais ou mesmo no bar que frequentava, onde todos o chamavam pelo nome. Ao chegar nos Estados Unidos, entretanto, ele é esmagado pela falta de oportunidades e pela indiferença de um mundo frio. O destino

3 “Bruno was very aware that the film was just as much about how society had destroyed him as it was about how society had killed Kaspar Hauser. Maybe for this reason he wanted to remain anonymous, and to this day I call him the 'Unknown Soldier of Cinema'. The Enigma of Kaspar Hauser is his monument. For a while I even thought about calling the film The Story of Bruno Hauser.”

dos personagens na América é absolutamente trágico: ao conseguir arranjar apenas empregos mal remunerados, Eva e Bruno tem o trailer onde moravam leiloado, por não conseguirem pagar o empréstimo a um banqueiro. Eva, então, abandona Bruno e foge com um motorista de caminhão. Desesperados, Bruno e o velho Scheitz – excêntrico vizinho de Bruno que os acompanhou na ida para a América – decidem assaltar uma barbearia. O assalto, obviamente, não dá certo e Scheitz é preso, deixando Bruno ainda mais solitário. Desolado e sentindo-se incapaz de se adaptar à realidade norte-americana, Bruno suicida-se em um teleférico.

Nagib (1991, p.119) analisa que enquanto Bruno conseguia na Europa uma margem, por mais que mínima, de movimento e de existência, na América capitalista torna-se um ser arcaico e condenado à extinção:

É exatamente isso que se torna claro para Bruno na América: a impossibilidade de existir. Em sua terra, os instrumentos de opressão ainda eram visíveis, palpáveis, constituindo um alvo contra o qual se podia empreender algum tipo de luta. Já a opressão do “jeito sutil” é invisível, não tem uma forma identificável, paira acima dos indivíduos sem nunca se deixar atingir. E, sob a aparência de total liberdade, lhes rouba a capacidade de resistência.

Vale também destacar, entre os filmes do diretor na década de 1970, os longas de ficção *Também Os Anões Começaram Pequenos* (1970), *Coração de Cristal* (1976) e *Nosferatu* (1979). O primeiro, um dos mais polêmicos filmes de Herzog, conta a história da rebelião em um reformatório exclusivo para anões, que tomam o pedagogo do local – também ele, um anão – como seu refém. Apesar de apresentar uma clara estrutura de roteiro e ter uma lógica de montagem, o filme é considerado um dos mais experimentais de Herzog, muito por conta da repetição cíclica dos movimentos de câmera e das técnicas de som ou pelo desconforto causado pela aparente falta de lógica nas ações dos personagens. A película sofreu muita resistência por parte do público, e é de se imaginar que cenas como a de um macaco representando Jesus na cruz tenham contribuído para essa rejeição.

Coração de Cristal (1976) também foi alvo de uma pequena polêmica, dessa vez pelo fato de Herzog ter hipnotizado os atores para as filmagens. O diretor foi acusado de usar o procedimento para assim ter um maior controle sobre os atores, algo que foi negado por Herzog, com o argumento que o que buscava era criar, através das atuações, uma atmosfera de “transe” que fosse transmitida para o espectador (CRONIN, 2002). Além disso, os atores sob hipnose foram os que responderam a um chamado que o cineasta colocou em jornais, convocando pessoas que quisessem se submeter à técnica;

os que mais chamaram a atenção durante o procedimento foram convidados para participarem do filme. Filmado em parte na Baviera, *Coração de Cristal* é, para Nagib (1991), o filme onde mais se percebe um esforço de Herzog em ressaltar sua origem bávara. Ele conta a história do jovem profeta Hias, um clarividente que nunca se equívoca em suas previsões incluindo a da morte do vidraceiro que guarda o segredo da elaboração do vidro rubi, espécie de vidro que sustentava a economia de toda a pequena aldeia. O roteiro foi escrito a partir de um texto de Herbert Achternbusch, escritor bávaro que tem a Baviera como tema central de seus escritos, e, embora no filme em nenhum momento seja afirmado o local onde se passa a história, há diversas evidências que apontam para a região do sul da Alemanha: o dialeto, os costumes, as vestimentas, etc. Para Cronin, Herzog ratifica a teoria e afirma que o filme é uma homenagem ao imaginário bávaro:

Muito do filme foi gravado na Baviera, um pouco na Suíça e um pouco no Alasca, perto de Glacier Bay. Mas eu declaro que todos as paisagens no filme são Bávara, pois essas outras partes do mundo compartilham uma verdadeira afinidade com as paisagens Bávara, com as quais tenho um conexão bem profunda. Algumas gravações foram feitas bem próximo de Sachrang, onde cresci, e eu estava sempre cercado por terras que me pareciam muito familiares. Estórias como a de *Coração de Cristal* eram sempre contadas quando eu estava crescendo. (CRONIN, 2002, p. 132, tradução nossa⁴)

Já *Nosferatu* (1979) é um filme atípico na carreira de Herzog: primeiramente, por ser uma nova versão de um filme anterior, o *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau (que, por sua vez, é uma adaptação do conto *Drácula*, de Bram Stoker), e por ser uma primeira incursão do cineasta no cinema de gênero, nesse caso no de terror. Por mais que Herzog diga que não considera a produção como um *remake*, ele reconhece que o filme foi uma forma de homenagear e se conectar com a geração do Expressionismo Alemão – que considerava o único cinema alemão legítimo antes de sua geração, como veremos – e com Murnau mais especificamente (CRONIN, 2002). Segundo Nagib (1991), não foram poucas as declarações de Lotte Eisner, mais importante teórica do cinema alemão na primeira metade do século XX, sobre Herzog ser um herdeiro do trabalho de Murnau. Eisner tinha em Murnau e Fritz Lang seus cineastas preferidos da geração do Expressionismo, assim como tinha um especial

4 “Most of the film was shot in Bavaria, some in Switzerland and some in Alaska near Glacier Bay. But in the film I declare all landscapes Bavarian, for these other parts of the world share a real affinity to the Bavarian landscapes that I have a very deep connection to. Some filming was done very close to Sachrang where I grew up, and I was always surrounded by very familiar-looking terrain. Stories like Heart of Glass were always being told when I was growing up.”

apreço pelos trabalhos de Herzog e Wim Wenders entre os autores do Cinema Novo. Na lógica da teórica, enquanto Wenders se aproximava de Lang por seu estilo mais reflexivo, Herzog dava continuidade ao cinema de Murnau, de verve mais romântica e partindo mais da sensibilidade e imaginação que da racionalidade.

O *Nosferatu* de Herzog se diferencia do de Murnau - e da multidão de demais adaptações da figura do Conde Drácula no cinema - pela construção de uma atmosfera meditativa que permeia o filme e pela representação de um Nosferatu, interpretado por Klaus Kinski, mais humanizado e mais complexo psicologicamente; a ponto de termos, em determinado momento do filme, um diálogo em que o vampiro afirma ser condenado com a sua imortalidade. Assim, Nosferatu não é caracterizado como uma criatura do mal que traz o pavor para as pessoas, mas sim um ser trágico, infeliz pela maldição de sua condição.

Entre os principais filmes de Herzog é fundamental também destacar suas duas incursões pela selva amazônica: *Aguirre, a ira de deus* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982). O primeiro narra a história de Lope de Aguirre, um conquistador espanhol que surta enquanto está na Amazônia fazendo parte da expedição de Gonzalo Pizarro em busca da cidade lendária de El Dorado (Figura 1). Em dado momento da incursão, percebe-se a impossibilidade de se superar os diversos obstáculos pela frente e é emitido o comando de retroceder. Em um acesso de megalomania, Aguirre lidera uma rebelião, se declara o novo líder da expedição e proclama Fernando de Guzman, seu passivo e submisso companheiro, como novo rei da Espanha no lugar do destronado, apenas nas palavras de Aguirre, Felipe II. Aguirre é um personagem tipicamente herzogiano: um homem obcecado por um propósito que todos sabem inalcançável e que, cego pelo seu desejo de conquista, está destinado a ser esmagado pela natureza. Como explica Nagib (1991), a escolha por retratar um personagem como Lope de Aguirre e não Hernán Cortés, por exemplo, é extremamente significativa sobre o cinema de Herzog e sobre os aspectos da natureza humana que lhe interessam:

Evidentemente, as conquistas de Cortés (modelo de Aguirre) lhe teriam fornecido material farto para um ou mais filmes. Contudo, ele preferiu extrair alguns aspectos do caráter e das conquistas de Cortés – como, por exemplo, o fato de este ter sido considerado um deus pelos astecas – e aplicá-los a um personagem que ficou à margem da História por sua expedição não ter conseguido atingir o objetivo a que se propôs. Não se trata de acaso: o insucesso de Aguirre não é apenas importante, mas essencial ao filme e, ao dar preferência a este evento, Herzog questiona a visão utilitarista da História burguesa, que anota apenas os que triunfam. (NAGIB, 19991, p.153)

O filme marca também a primeira colaboração entre Herzog e Klaus Kinski que, além de *Aguirre*, protagonizaria ainda mais quatro filmes do diretor alemão. Os relatos da convivência turbulenta entre os dois são inúmeros, incluindo casos de ameaças de morte de ambos os lados, o que levou Herzog a lançar, em 1999, oito anos após a morte de Kinski, o filme *Meu Melhor Inimigo*, onde aborda a tumultuada relação de amor e ódio entre os dois.

Figura 1: Klaus Kinski como Aguirre liderando sua expedição em busca do El Dorado (Fonte: Youtube)



Dez anos depois de *Aguirre*, Herzog e Kinski voltam novamente para a selva amazônica – dessa vez incursionando também na parte brasileira, além da peruana – para as filmagens de *Fitzcarraldo* (1982), sobre um empresário da borracha que, apaixonado por ópera, decide construir um teatro em plena selva; e para isso precisaria transportar um imenso navio através da floresta. É aqui que a obsessão e determinação do personagem se confunde com a do próprio cineasta: se negando a usar uma maquete ou efeitos especiais, Herzog concretizou de fato o transporte do navio pela selva. A partir desse feito, e dos demais problemas pelo qual passou a produção do filme, iniciou-se a fama de Herzog como um cineasta aventureiro, que está constantemente se pondo em riscos para chegar nas imagens desejadas.

Ambos filmes são ótimos exemplos de uma das grandes preocupações recorrentes na carreira de Herzog: o embate entre homem e natureza. Os planos iniciais de *Aguirre*, por exemplo, com tomadas aéreas da imensidão dos Andes e os personagens

minúsculos como formigas nas trilhas de suas encostas, reforçam a impotência do homem diante da força da natureza. Já em *Fitzcarraldo* temos uma diferente situação: o personagem principal é um empreendedor que possui um passado repleto de projetos fracassados e que tem na sua vitória contra a natureza, ao conseguir o transporte do navio, um momento de realização pessoal. É certo que ao final, Fitzcarraldo não consegue concretizar seu sonho de erguer um teatro na selva, porém a derradeira cena do filme o mostra satisfeito, entrando na cidade de Iquitos de forma triunfal com uma ópera se apresentando em seu navio.

Nas décadas seguintes, Werner Herzog se mudou para os Estados Unidos, mais especificamente para Los Angeles, na Califórnia, onde vive até hoje. Sua produção nos últimos trinta anos se concentrou mais em documentários, tanto para televisão quanto para os cinemas, os quais analisaremos em seguida. Entre seus filmes de ficção recentes podemos destacar *O Sobrevivente* (2006), onde ficcionaliza a história do piloto do exército norte-americano Dieter Dengler, o qual já havia sido objeto de seu documentário de 1997, *O Pequeno Dieter Precisa Voar*. O filme mostra a captura, fuga e agonia de Dieter pela selva vietnamita durante a Guerra do Vietnam. Aqui Herzog retoma sua temática do homem x natureza: estão sempre presentes nos enquadramentos a terra, as plantas e árvores que sufocam o personagem em sua tentativa de sobrevivência. Três anos depois, Herzog lançou *Vício Frenético* (2009), nova versão para o filme de Abel Ferrara, de 1992. Os dois filmes apresentam tantas diferenças que não é possível chamar de refilmagem, porém ambos partem da mesma premissa: a decadência de um policial envolvido com drogas, jogo e corrupção. Herzog, inclusive, afirma não ter assistido ao filme de Ferrara. Enquanto Ferrara situa a história em uma Nova York sombria e decadente, Herzog coloca o policial vivido por Nicolas Cage nos pântanos da destruída Nova Orleans pós furacão Katrina. No filme de Herzog também há forte presença de um humor negro que não havia no filme anterior e que, somado com as cenas de alucinação que Herzog inclui, dá a obra um ar surreal.

Mesmo após décadas morando na América do Norte e produzindo seus filmes em diversas partes do mundo, o cinema de Herzog ainda carrega marcas de sua origem – e não apenas pelo sotaque carregado nas *voz over* de seus documentários. Por isso, se torna importante analisarmos o contexto em que o cineasta começa a produzir e se destacar, inserido no movimento do Cinema Novo Alemão.

2.2 Cinema Novo Alemão

Diferentemente de outros países como Itália e França, por exemplo, onde logo após o final da Segunda Guerra Mundial surgiu uma geração de cineastas dispostos a dar uma resposta cultural ao caos e à barbárie pelo qual passou o continente europeu e a empreender, através do cinema, uma busca pela identidade dessas nações devastadas pela guerra, na Alemanha ocorreu uma espécie de vácuo geracional no imediato pós-guerra. Não é à toa que Herzog afirmou em entrevista à Cronin que sua geração era uma geração órfã, sem pais ou mestres para lhes ensinar a fazer cinema (CRONIN, 2002).

Com o término da guerra em 1945, a Alemanha, como grande derrotada ao final do confronto, se encontrava arrasada, em ruínas e ocupada pelas forças Aliadas que dividiam o território germânico em dois: a parte ocidental sob o controle dos Estados Unidos, Reino Unido e França e o lado oriental sob o domínio da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Com as crescentes tensões da Guerra Fria, a Alemanha dividida entre capitalistas e comunistas se tornou um óbvio palco de disputas entre os dois lados, o que causou uma maior urgência na reconstrução estrutural de ambas regiões. Naturalmente, como parte dessa reorganização da vida social, as programações culturais, que haviam sido suspensas nos últimos momentos de guerra, também voltaram aos poucos a ocorrer. Porém, a produção cinematográfica no país teve que se reestruturar praticamente do zero, já que da poderosa indústria cinematográfica alemã, que foi uma das mais relevantes no mundo na década de 20 e no início da década de 30, pouco restava.

Para esta reconstrução do cinema alemão, os lados ocidentais e orientais procederam de forma bem distintas. De acordo com Knight (2004), a preocupação dos Aliados do lado ocidental era promover uma reeducação do povo alemão com o intuito de limpar os vestígios da mentalidade nazista e, ao mesmo tempo, evitar a influência soviética. E nesse sentido foi logo identificado a difusão dos filmes norte-americanos e do modelo de cinema hollywoodiano como uma eficaz forma de propagação dos valores americanos e do modo de vida capitalista ocidental. Sendo assim, não havia uma preocupação na República Federal da Alemanha (RFA) em reinaugar uma indústria de filmes alemães, mas sim em estabelecer um mercado consolidado para o consumo dos filmes estadunidenses. Este cenário de pouco investimento e incentivo para o cinema nacional fez com que a produção local, como explica Cánepa (2007), se focasse especialmente nos chamados *Heimatfilm* (traduzido por Cánepa como “filmes da terra natal”), filmes focados na banalidade da vida rural germânica. Segundo Scharf (2008),

essas produções se caracterizavam por serem acríticas e esteticamente atrasadas, além de perpetuarem um problemático sentido de comunidade, assentado na tradição e no atraso. Cánepa (2007) assinala ainda que a situação não foi aceita sem protestos de intelectuais e cinéfilos alemães e que houve tentativas de produção de filmes que debatessem questões relativas à guerra e a história recente do país, porém tais produções não obtiveram relevante repercussão interna para que pudessem catapultar uma nova indústria cinematográfica no país.

Já no lado oriental, controlado pelos soviéticos, a República Democrática da Alemanha (RDA) criou, em 1946, a DEFA (Deustch Film Aktiengesellschaft), centralizando as produções sob controle e financiamento do Estado. Segundo Cánepa (2007), os filmes produzidos pela DEFA primavam pelo apuro técnico, por uma estética mais acadêmica e pela temática de denúncia ao nazismo e exaltação dos ideais soviéticos. Com o tempo, porém, foram se restringindo ainda mais as temáticas e se intensificando a censura pelo novo regime.

Uma maior resposta a essa conjuntura foi se dar apenas em 1962, no Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, quando um grupo de jovens intelectuais e artistas influenciados pela *Novelle Vague* francesa e pelos demais *Cinemas Novos* que surgiam ao redor do mundo publicaram um texto-manifesto onde questionavam a situação da indústria local e declaravam a intenção de criar um novo cinema alemão. Com o lema de “O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo”, o denominado *Manifesto de Oberhausen* é considerado por autores como Scharf (2008), Cánepa (2007) e Nagib (1991) a pedra fundadora do Cinema Novo Alemão. Contudo, outros autores questionam tal colocação. Enquanto reconhece a importância do manifesto e das reflexões dos cineastas nele envolvidos, Davidson (1999) argumenta que muito de seu discurso parte de uma premissa de os indivíduos serem sujeitos em uma tentativa de reconstruir suas identidades após as opressões sofridas tanto por nazistas quanto pelos americanos. Esta seria uma estratégia retórica equivocada, de acordo com o autor, pois o neocolonialismo que sofria a população germânica não viria de forças exteriores, mas, sim, do próprio novo governo, representante de uma burguesia nacionalista.

Outra contestação de Davidson (1999) é o fato de muitos dos nomes que assinam o *Manifesto de Oberhausen* terem “sumido” posteriormente, não fazendo parte dos nomes comumente citados quando se fala no Cinema Novo Alemão - com exceção talvez de Alexandre Kluge, que além de cineasta era um intelectual ligado à Escola de Frankfurt e servia de porta-voz do grupo. Por exemplo, Werner Herzog, Wim Wenders

e Rainer Werner Fassbinder, os cineastas que alcançaram maior projeção internacional, não assinam o documento. Nagib (1991), afirma, porém, que mesmo que os signatários do Manifesto não tenham se tornado cineastas de relevância internacional, o grupo mantém sua importância por terem colocado em discussão a necessidade da busca por uma identidade e por uma nova realidade, algo que persistiu e prosseguiu, em diferentes formas, nos trabalhos dos cineastas alemães que vieram a seguir. Já para Knight (2004), o valor do grupo está no fato de seus filmes apresentarem radicalidades formais que contrastam com o escapismo dos *Heimatfilm* e serem uma primeira tentativa de renovação no cinema alemão.

O próprio Herzog aborda também a questão com Cronin (2002) e apresenta argumentos semelhantes, mas, embora não considere o Cinema Novo Alemão como um movimento coeso intelectualmente e artisticamente, identifica que houve duas ondas de cineastas alemães que sentiram a necessidade de buscar o protagonismo na indústria local:

Algo que era muito claro para minha geração era que, pelo início dos anos 1960, nós, cineastas alemães, precisávamos urgentemente amadurecer e pegar o destino em nossas próprias mãos; e foi isso que fizemos. Era esse propósito que nos unia e não nossos filmes ou os temas de nossos trabalhos. Na verdade, houve duas ondas de cineastas. A primeira foi o pessoal do Manifesto Oberhausen, embora a maioria tenha desaparecido completamente. Os integrantes dessa primeira onda eram mais velhos que pessoas como eu, Fassbinder e Wenders. Então, houve uma segunda onda, da qual fiz parte. (Herzog apud CRONIN, 2002, p.33, tradução nossa⁵)

Ainda, de acordo com Herzog, essa necessidade de um rápido amadurecimento para os cineastas de sua geração se dá muito pelo vácuo geracional que ocorreu durante e pós-regime nazista. Os diretores da tão importante indústria de cinema alemã das primeiras décadas do século XX ou se exilaram fugindo do nazismo ou acabaram aderindo à barbárie nazista, onde o cinema servia exclusivamente como propaganda pró-estado ou anti-judaica. Assim, a busca por uma identidade cultural se tornou uma premissa fundamental para a geração do Cinema Novo Alemão. Segundo Herzog, a partir de 30 de janeiro de 1933, dia em que Hitler assumiu o poder, criou-se um vácuo

5 “But what was very clear to my generation was that by the early 1960s we German filmmakers desperately needed to grow up and take our destiny into our own hands, and this is exactly what we did. It is this which united German filmmakers in the late 1960s, not the films themselves, and certainly not the themes of our work. There were actually a couple of waves of filmmakers. The first was the Oberhausen Manifesto people, though most disappeared completely. The people in this first wave were generally older than people like Fassbinder, Wenders and myself. Then there was the second wave, and I was part of the early second wave.”

de quase 30 anos sem haver um cinema alemão legítimo. Isso ocasionou, então, uma falta de continuidade e uma maior dificuldade para os jovens cineastas produzirem seus trabalhos em coerência com uma cultura alemã. Na busca por esse sentido de continuidade, os jovens cineastas foram buscar em seus “avôs”, os cineastas do Expressionismo Alemão, como Murnau, Lang, Pabst, o seu ponto de referência da cultura germânica. Não coincidentemente, como citado anteriormente, um dos poucos *remakes* que Herzog fez em sua carreira foi *Nosferatu* (1979), como uma homenagem ao filme de Friedrich Murnau. Para Herzog, o elo entre a sua geração e a dos expressionistas é Lotte Eisner, uma das críticas e teóricas do cinema mais importantes de seu tempo. Eisner, que também havia se exilado em Paris durante o Terceiro Reich, foi uma das grandes entusiastas e apoiadoras dos filmes e ideias dos jovens cineastas que surgiam e apostava neles para um renascimento do cinema nacional. Ela desenvolveu uma relação próxima especialmente com Herzog, a quem chamava de “o melhor e mais alemão de sua geração” (NAGIB, 19991, p.129), o que influenciou bastante as obras do cineasta. A relação de afeto entre os dois resultou também em *Caminhando no Gelo* (1980), livro autobiográfico onde Herzog relata sua viagem a pé de Munique a Paris como um protesto⁶ pelo estado de saúde de Eisner, que estava doente em fase terminal. Sobre o papel da teórica no crescimento de sua geração, Herzog fala a Cronin que ela os legitimou a fazerem seus filmes e os divulgarem ao dar a sua benção:

Ela era a única pessoa que tinha a autoridade, a clareza e a personalidade para nos declarar legítimos e foi de importância vital quando ela insistiu que o que minha geração estava fazendo era tão legítimo quanto a cultura fílmica que Murnau, Lang e o restante dos cineastas de Weimar haviam criado nos anos anteriores (Herzog apud CRONIN, 2002, p.153, tradução nossa⁷)

Da mesma forma que Werner Herzog enxerga duas ondas geracionais no Cinema Novo Alemão, Cánepa (2007) propõe, de forma mais metódica, três momentos definidores do movimento. O primeiro momento, que o autor denomina de “o jovem

6 Ao ser perguntado por Nagib se a caminhada teria sido uma espécie de promessa, Herzog responde: “Nunca fiz promessa a ninguém. Para mim foi uma grande rebelião contra algo premente e incontornável: a morte. Para mim foi talvez mais uma peregrinação, uma espécie de protesto. É difícil dizer exatamente, mas, de qualquer forma, havia uma certeza firme, incondicional e inabalável de que Lotte Eisner não morreria se eu fosse encontrá-la a pé, de que ela só sairia do hospital se eu chegasse lá a pé.” (NAGIB, 1991, p.239)

7 “So she alone had the authority, insight and the personality to declare us legitimate, and it was vitally important when she insisted that what my generation was doing in Germany was as legitimate as the film culture that Murnau, Lang and the other Weimar filmmakers had created all those years previously.”

cinema alemão”, seria o do grupo do Manifesto de Oberhausen, no início da década de 1960, que, sob a liderança de Alexandre Kluge, conseguiu através de lobby governamental a criação do *Kuratorium junger deutscher film* (Comitê do Jovem Cinema Alemão) que financiou boa parte dos primeiros longas-metragens do grupo. Dentre as produções dessa primeira fase se destacam os filmes de Kluge, que apresentavam uma estrutura mais aberta e maiores experiências formais; os de Volker Schlöndorff, que eram muito influenciados pela *Novelle Vague* francesa; e os primeiros longas de Werner Herzog, *Sinais de Vida* (1968), e Rainer Fassbinder, *O Amor é Mais Frio que a Morte* (1969).

O caráter *anti-heimatfilms* das produções dessa fase, contudo, se caracterizaram pela acidez e agressividade em relação ao público, o que prejudicou muito a aceitação interna dessas obras. Outro fator responsável por essa rejeição, segundo Cánepa (2007), é a ausência de uma unidade estética entre os filmes e cineastas. Logo, desagradava ao público essa sensação de que não havia um movimento ou geração, mas sim diversos diretores com estilos e propósitos diferentes. Essa baixa adesão da audiência provocou a necessidade de mudanças na forma de financiamento dos filmes, o que levou à criação do fundo governamental destinado à distribuição de verbas para o cinema, *Filmförderungsanstalt* (FFA). O problema desta nova forma de financiamento foi que a distribuição dos fundos se baseava em sucessos de bilheteria prévios por parte dos produtores dos filmes, o que tornou muito difícil para os cineastas do Cinema Novo serem contemplados pelo programa.

A insatisfação com esse novo cenário fez com que os jovens cineastas buscassem novas soluções: Rainer Fassbinder, Wim Wenders e outros diretores fundaram a *Filmverlag der Autoren*, produtora e distribuidora que se tornou responsável por célebres filmes dos anos 1970, enquanto Herzog fundou sua própria produtora a *Werner Herzog Filmproduktion*. Inicia-se, então, nesses primeiros anos da década de 1970, o que Cánepa (2007) considera a segunda fase, que chama de “novo cinema alemão”. Este é o momento do estabelecimento de Herzog, Wenders e Fassbinder como autores celebrados no cenário nacional e, principalmente, internacional. Enquanto Herzog ganha seu primeiro grande destaque com *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) e Rainer Fassbinder com *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1972), o recém-chegado Wim Wenders chamava a atenção pelo seu estilo contemplativo e pelo constante sentimento de não-pertencimento de seus personagens em sua trilogia de *road movies* com os filmes *Alice nas cidades* (1974), *Movimento em Falso* (1975) e *No*

Decurso do Tempo (1976). Este período prolífico é caracterizado também pelo papel dos canais de televisão na produção dos filmes. A televisão na Alemanha da época era de caráter quase exclusivamente estatal e, após um convênio com a FFA, passaram a investir massivamente nas produções independentes locais. Um dos primeiros grandes filmes a resultarem desse investimento foi *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), de Herzog, que muito contribuiu para a difusão do Cinema Novo Alemão em âmbito mundial.

O final da década de 1970 marca, para Cánepa (2007), tanto o auge quanto o declínio do Cinema Novo Alemão. O ano de 1977 foi um dos mais prolíficos da história do cinema alemão, com mais de sessenta longas-metragens sendo produzidos. Entre os principais filmes desse ano, podemos destacar *O Amigo Americano*, de Wenders, e *Stroszek*, de Herzog. Porém, no final do mesmo ano uma série de atentados na Alemanha colocaram a população do país em constante estado de amedrontamento. Como resposta a este cenário, um grupo de diretores que incluía Fassbinder, Kluge, Schlöndorff e Edgar Reitz resolveu produzir um filme que tratasse dos acontecimentos. O resultado foi o filme, *Alemanha no Outono* (1978), composto por uma sequência de curtas-metragens.

Enquanto Scharf (2008) vê a queda do muro de Berlim como principal simbolismo para o fim do Cinema Novo Alemão, Cánepa (2007) considera a morte de Rainer Fassbinder, em 1982, como marco derradeiro para o movimento, pois seria a dissolução da ideia de geração. Já Corrigan (1994) acredita que o rompimento desta geração se deu logo após o lançamento de *Alemanha no Outono*, em 1978, já que marcaria o início de uma nova fase no cinema germânico, com a ida de importantes diretores para os Estados Unidos da América e com a mudança nas formas de financiamento, que passam a se distanciar do apoio estatal.

3. OS DOCUMENTÁRIOS DE HERZOG: ENTRE A FICÇÃO E O REAL

Neste capítulo abordaremos a faceta documental da obra de Werner Herzog e suas características. Inicialmente, traçaremos uma trajetória da filmografia em documentário do cineasta, contando com a ajuda dos depoimentos do próprio para Cronin (2002). Na sequência, abordaremos os sentidos construídos na forma de Herzog filmar as paisagens, nos baseando nos estudos de Ames (2009 e 2012) e de Nagib (1991). Por último, traremos a categorização dos tipos de documentários por Nichols (2005) e como a performatividade aparece nos documentários de Herzog.

3.1 A trajetória documental de Herzog

Durante toda sua carreira, Herzog sempre conciliou a realização de filmes ficcionais com a produção de documentais. O cineasta, inclusive, costuma falar que não faz distinção de seus filmes entre os gêneros e, embora, na verdade muitos de seus documentários sejam bem distinguíveis de suas ficções, é inegável que em seus filmes há constantemente encontros e contaminações entre os dois registros. Por mais que durante muito tempo falar de Herzog fosse falar de seus filmes ficcionais considerados clássicos do Cinema Novo Alemão, suas obras documentais sempre foram a maioria em sua filmografia – e de tanta importância quanto.

Parece ter sido natural para Herzog produzir ambos os gêneros de filmes desde jovem: enquanto seu primeiro longa-metragem foi no âmbito ficcional, seu primeiro curta, e filme em geral, foi o documentário *Herakles* (1962). Como já comentado anteriormente, *Herakles* é um breve documentário onde são registrados treinamentos e competições de fisiculturistas, intercalado com perguntas relacionadas ao mito dos doze trabalhos de Hércules. As respostas vêm em forma de imagens da sociedade moderna: lixões ao céu aberto, imensos engarrafamentos, caças lançando mísseis e bombas, carros de corrida que atropelam seus espectadores, etc. É como se Herzog se perguntasse: será possível para o herói moderno dar conta dos novos problemas da humanidade? Embora seja um filme simples e o qual o próprio Herzog chama de apenas um exercício experimental (CRONIN, 2002), *Herakles* já apresenta duas das características mais recorrentes nas obras documentais do cineasta: o fascínio pela atividade atlética e as tentativas do homem em superar os limites do próprio corpo, e o legado da humanidade para a Terra.

Em 1971, Herzog lança dois de seus mais marcantes documentários: *Terra do*

Silêncio e da Escuridão e Fata Morgana. No primeiro, o cineasta acompanha Fini Straubinger, uma senhora idosa surda e cega desde a adolescência e que, após anos vivendo isolada, decide voltar a interagir com pessoas com deficiências semelhantes às dela. A partir de Fini, Herzog passa então a contar a história das pessoas com quem ela se relaciona, a solidão que permeia esses indivíduos, suas dificuldades em entender o que se passa no mundo e em serem aceitas pelos outros. Esse é um filme importante para entender a concepção documental de Herzog. Não foram poucas vezes que o cineasta manifestou seu profundo desgosto com as ideias dos movimentos *cinéma vérité*, na França, e cinema direto, nos Estados Unidos. Para Herzog, esses movimentos produziram documentários que se propõem simples observações do real e afirma que este é um cinema de ideias pobres, que atinge apenas o que há de mais banal na compreensão do mundo em nossa volta e que “espera ser um dos que irá finalmente sepultar o *cinéma vérité* em definitivo” (CRONIN, 2002, pg.239, tradução nossa⁸). Em *Terra do Silêncio e da Escuridão* por mais que sua câmera seja de fato intrusiva, o filme está constantemente nos lembrando da impossibilidade de se acessar a natureza do outro. Dessa forma, o filme de Herzog assume a forma de um ensaio sobre a solidão e a incomunicabilidade entre os indivíduos.

É difícil categorizar *Fata Morgana* (1971). Inicialmente com a ideia de fazer uma ficção científica sobre alienígenas que chegam a um planeta desconhecido devastado por algum acidente natural e com vestígios de alguma civilização, Herzog foi para o deserto do Saara para as filmagens. Porém, como relata à Cronin, a força das imagens e miragens do deserto (a expressão *fata morgana* significa exatamente miragens) fez com que o diretor desistisse da ideia já no primeiro dia de filmagem:

As miragens haviam tomado conta de mim e os aspectos visionários das paisagens desérticas eram muito mais poderosas que qualquer ideia que eu havia tido para o filme; então, eu descarei a estória, abri meus olhos e ouvidos e apenas filmei as miragens do deserto. Não fiz perguntas, apenas deixei acontecer. Minhas reações ao que via ao meu redor eram como aquelas de um bebê de oito meses explorando o mundo pela primeira vez. Foi como se eu houvesse acordado após uma noite de embriaguez e experimentasse um momento de real clareza. A única coisa que precisava fazer era capturar as imagens que via no deserto e assim teria meu filme. (Herzog apud CRONIN, 2002, p.47, tradução nossa⁹)

8 “I truly hope to be one of those who finally bury cinema verite for good.”

9 “The mirages that had taken hold of me and the visionary aspects of the desert landscape were so much more powerful than any single idea for the film I had previously had, so I junked the story, opened my eyes and ears, and just filmed the mirages of the desert. I did not ask questions, I just let it happen. My reactions to what I was seeing around me were like those of an eighteen-month-old baby exploring the world for the first time. It was as if I woke up after a night of drunkenness and

Na primeira parte do filme, chamada ironicamente de *A Criação*, o cenário é composto por dunas, formações rochosas, todos os tipos de imagem que se espera em um registro no deserto. Toda paisagem, porém, está contaminada pela ação humana: restos de lixo, carcaças de aviões, de carros e de instrumentos industriais, criando, assim, uma atmosfera apocalíptica e trazendo um pessimismo sobre o destino da Terra após a passagem humana. Dessa forma, *Fata Morgana* acaba se construindo como um filme essencialmente pictórico, com sua narrativa se desenvolvendo pela força das imagens e miragens registradas por Herzog.

Em 1974, Herzog recorre há uma de suas temáticas preferidas e lança *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner*, sobre a coragem do esquiador Walter Steiner em se arriscar em saltos cada vez mais longos. Aqui, temos novamente a admiração de Herzog pelos homens que arriscam seus corpos pelos seus impulsos de conquista. O cineasta reitera no filme que a atividade de Steiner é muito mais espiritual que atlética: é a conquista do domínio sobre seus medos. Temática semelhante tem o filme *Gasherbrum – A Montanha Luminosa* (1985), que acompanha o lendário montanhista Reinhold Messner, na tentativa de entender o que ainda o leva a escalar, mesmo com o trauma de ter perdido o irmão em uma de suas expedições. No filme, Herzog acompanha, com sua câmera, uma escalada de Messner e seu parceiro Hans Kammerland por montanhas nevadas e em um de seus *offs* explica sua intenção ao segui-los: “O que queríamos era descobrir o que passa pela cabeça dos montanhistas quando se lançam em empreitadas tão extremas, que fascínio os conduz como fanáticos aos cumes. Estas montanhas e estes cumes não existem no fundo, na alma de cada um de nós?”.

Ainda nos anos 70, há dois documentários que vale destacar. Primeiramente, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976), centrado em um concurso onde leiloeiros de gado norte-americanos competem para ver quem consegue falar mais rápido frases que soam incompreensíveis para o espectador leigo. Herzog afirma que se interessou no tema pelos leiloeiros representarem a real linguagem do capitalismo, com discursos quase ritualísticos que são tão encantadores quanto apavorantes (CRONIN, 2002). Fica evidente no documentário, contudo, a intenção de Herzog em mostrar a completa falta de sentido e total superficialidade do mundo dos leilões. No ano seguinte, Herzog lançou mais um filme que contribuiu para seu estigma de cineasta aventureiro: *La Soufrière* (1978). Ao tomar conhecimento que na pequena ilha caribenha de

experienced a moment of real clarity. All I had to do was capture the images I saw in the desert and would have my film.”

Guadalupe havia um vulcão estava prestes a explodir e um único homem havia sido deixado para trás por recusar-se a abandonar sua moradia, Herzog não hesitou em ir para a ilha entender as motivações deste homem. Acompanhado de mais dois assistentes, o cineasta filma as ruas desertas e abandonadas da ilha. As imagens são acompanhadas pela voz *over* do próprio diretor, que ressalta a ausência de autoridades e humanidade na cidade prestes a sumir. Aqui, retorna ao questionamento que sugere em *Fata Morgana*: com o fim da civilização humana, que vestígios deixaremos?

A década de 1980 e a primeira metade dos anos 1990 são épocas menos intensas em relação à produção de documentários por Herzog. Dentre as produções que podemos destacar desse período estão: *Balada do Pequeno Soldado* (1984), sobre crianças utilizadas como soldados no combate aos sandinistas na Nicarágua, o já citado *Gasherbrum – A Montanha Luminosa* (1985) e *Lições da Escuridão* (1992), que foca nas imagens dos campos de petróleo em chamas no Kuwait após a Guerra do Golfo.

Em *O Pequeno Dieter Precisa Voar* (1997), Herzog se encontra com o piloto aposentado do exército estadunidense, Dieter Dengler, e vai com ele para a selva vietnamita onde este passou doze dias em fuga, perseguido por guerrilheiros vietcongs. O impacto do retorno de Dieter ao local de sua sobrevivência se acentua com a opção de Herzog em contratar figurantes para atuarem como vietcongs e recriarem algumas cenas vividas pelo ex-piloto. É perceptível no filme a admiração que o cineasta passa a nutrir por Dieter e como passa a se reconhecer neste que, alemão de nascença, viveu sua infância e juventude em condições muito semelhantes às de Herzog.

A década de 2000 marca um dos períodos mais produtivos em termos de documentários para Herzog. No primeiro ano da década, lança *Juliane Cai na Selva*, onde produz o regresso de Juliane à selva amazônica, local onde caiu o avião no acidente do qual foi a única sobrevivente. Em procedimento semelhante ao de *O Pequeno Dieter*, o filme reproduz a jornada de Juliane na selva até ser resgatada. A metodologia se repete em *O Diamante Branco* (2004), onde é a vez do engenheiro aeronáutico Graham Dorrington aceitar o convite de Herzog e voltar ao local onde um acidente com o dirigível que construiu matou um amigo seu. Porém, o filme se diferencia dos anteriores por duas circunstâncias: primeiro, Graham não está voltando à selva simplesmente para lembrar-se do ocorrido e reviver seu trauma, mas também para uma segunda tentativa de realizar seu sonho de voar com um dirigível próprio; segundo, pelo fato de Herzog não se ater exclusivamente à história do cientista e, provavelmente por falta de empatia com o inglês, passar a desviar a atenção para os outros indivíduos

presentes na incursão.

Em 2005, Herzog produz um de seus documentários mais impactantes, *O Homem Urso*. O filme se centra no ambientalista Timothy Treadwell e sua convivência por mais de uma década com ursos selvagens no Alasca. Munido de centenas de horas de filmagens feitas pelo próprio Treadwell, Herzog constrói um forte relato sobre o homem que, fugindo da sociedade, se isolou para viver uma relação utópica com a natureza e com os ursos, até que um da espécie acaba por devorá-lo. O que Herzog produz aqui é uma investigação sobre as possíveis motivações que possam ter levado Treadwell a esse destino; a negar sua existência como ser social e cultural e a viver uma excessivamente romântica relação com uma natureza à qual ele certamente não pertencia. É esse contexto que leva o crítico Roger Ebert a afirmar que *O Homem Urso* é um irmão espiritual de *Fitzcarraldo*, ambos retratando homens obcecados por uma natureza que os repele¹⁰.

Dois anos depois, Herzog volta às paisagens gélidas em *Encontros no Final do Mundo* (2007). Dessa vez o cineasta alemão vai para a Antártida, e, sem nenhum plano inicial, passa a observar, com sua câmera, tudo que lhe interessa no continente da extremidade do mundo. Mais uma vez, o interesse de Herzog está na relação do homem com a natureza e nas consequências desse embate para ambos. O filme é construído com a intercalação de paisagens e imagens dos animais da Antártida com entrevistas de pessoas que estão morando e trabalhando no continente. Os homens e as mulheres que o cineasta encontra na Estação de Pesquisa McCurdo, entretanto, não são românticos iludidos como Timothy Treadwell, mas sim pesquisadores com objetivos bem claros e que, mesmo com a melancolia causada por esse lugar que, como diz Herzog no filme, faz com que o tempo transcorra de forma completamente diferente, se mostram felizes com a oportunidade de escapar da banalidade mundana e presenciar o extraordinário. *Encontros no Final do Mundo* foi um dos filmes mais bem recepcionados do cineasta, sendo até hoje a única produção de Herzog a receber uma indicação ao Oscar.

Herzog inaugura a década seguinte também com um documentário, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), que analisaremos com maior profundidade no capítulo seguinte, e que é o objeto desta pesquisa. Desde então, o cineasta alemão produziu filmes documentais que tratam de problemas tipicamente contemporâneos. *Ao Abismo* (2011), aborda a história de dois homens condenados à pena de morte nos EUA,

10 Em <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-fitzcarraldo-1982> (EBERT, 2005, Acesso em 6 de outubro)

produzindo um forte relato ao entrevistar tanto os prisioneiros quanto um carcereiro, um padre que atende os homens no corredor da morte e as famílias das vítimas dos criminosos. Em 2013, o diretor lança o média-metragem *From One Second to the Next*, sobre os perigos do uso do celular ao dirigir automóveis. E, mais recentemente, o cineasta tenta entender a internet e suas possibilidades no documentário *Lo and Behold, Reveries of the Connected World* (2016), onde parte do nascimento da rede, aborda seu modo de funcionamento, as pessoas afetadas negativamente pelo seu uso, até chegar em uma ampla discussão sobre o futuro da humanidade conectada. É novamente o homem e a natureza, só que nesse caso a partir daquilo construído para o ser humano. Prolífico, Herzog não se oferece descanso e no segundo semestre de 2016 lança mais um documentário, *Visita ao Inferno*, um produção em parceria com a Netflix, no qual acompanha o vulcanólogo Clive Oppenheimer em visitas a vulcões ativos ao redor do mundo.

3.2 Os sentidos das paisagens

Uma característica marcante tanto da obra ficcional quanto da documental de Herzog é a forma como este filma e utiliza as paisagens. Porém, enquanto em suas ficções tais imagens em geral são utilizadas para ressaltar o tamanho esmagador da natureza em relação ao homem, em seus documentários as tomadas aéreas de cadeias de montanhas, cidades abandonadas e vulcões em erupção servem para atingir as emoções internas, tanto do cineasta quanto das pessoas retratadas nos filmes e de seus espectadores. Não seria condenável supor que este fosse um sentido construído involuntariamente, visto que o alemão sempre se destacou como um cineasta que buscava suas imagens mais pela sensibilidade que pela racionalidade. Entretanto, Herzog afirma que seus filmes sempre nascem de paisagens, sejam mentais ou do mundo referencial, e que o simbolismo que carregam essas imagens em seus filmes é deliberado:

Para mim a verdadeira paisagem não é a simples representação de um deserto ou uma floresta. Ela mostra um estado interior da mente. São literalmente paisagens internas. E é a alma humana que está visível nas paisagens mostradas em meus filmes, seja a selva de *Aguirre*, o deserto de *Fata Morgana* ou os campos de petróleo em chamas do Kuwait em *Lições da Escuridão*. (Herzog apud CRONIN, 2002, pg.136, tradução nossa¹¹)

11 “For me a true landscape is not just a representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is visible through the landscapes presented

Para Eric Ames (2009), há na obra de Herzog um constante processo – iniciado em *Fata Morgana* (1971) – de mitologização das paisagens, tornando-as imagens que transcendem a referência ao mundo material e produzem experiências de afeto e sensibilidade (Figura 2). Com o intuito de elaborar este pensamento, o autor toma emprestada a teoria de Giuliana Bruno (2002) dos filmes como cartografias sensíveis do mundo interior dos afetos e das emoções. Dessa forma, as imagens fílmicas seriam como mapas para se explorar os espaços íntimos, sensíveis e subjetivos dos indivíduos. Ames (2009) ressalta ainda que, embora não seja exatamente convencional no cinema, e em especial no documentário, a utilização de paisagens para exploração do que é íntimo vêm da tradição das artes germânicas, tanto da literatura quanto da pintura romântica, cujos artistas, como o pintor Caspar David Friedrich, são influências admitidas por Herzog (CRONIN, 2002).

Figura 2: O deserto e suas miragens têm função de transe em Fata Morgana (Fonte: Youtube.)



Em estudo posterior, Ames (2012) desenvolve suas ideias sobre as paisagens nos filmes de Herzog separando-as em quatro diferentes funções exercidas: transe, paródia, testemunho e alegoria. Com a noção de transe, Ames (2012) se refere às paisagens visionárias e de aspecto meditativo obtidas por Herzog. Segundo o autor, a influência

in my films, be it the jungle in *Aguirre*, the desert in *Fata Morgana*, or the burning oil fields of Kuwait in *Lessons of Darkness*”

para essas construções vêm do *new american cinema*¹², grupo de cineastas do *underground* estadunidense que produziam filmes independentes e experimentais que influenciaram o cineasta bávaro nos anos 60. Sobre o impacto desses filmes em sua concepção de cinema, Herzog escreveu, em 1964, um ensaio intitulado de *Rebellen in Amerika* (sem tradução para o português), onde defende a concepção de novos olhares para a realidade a partir de um cinema baseado em visões:

O olhar visionário requer uma nova relação com a realidade; isto diz respeito, por um lado, ao caráter documental da estrutura de cada filme, mas esse caráter é manipulado conscientemente através de movimento de câmera, montagem e determinados procedimentos técnicos na copiagem, de modo a superar o naturalismo anacrônico (HERZOG, 1964, pg.60 apud NAGIB, 1991, pg.26)

Para Ames (2012), Herzog alcança essas imagens visionárias principalmente em *Fata Morgana* (1971), onde as miragens filmadas pelo cineasta dão ao filme um tom próximo do onírico e a estrutura rítmica da montagem, com repetições tanto de planos quanto de sons, cria uma atmosfera de caráter hipnótico, como se Herzog convidasse seus espectadores para outra realidade. Já a paródia é como Ames (2012) denomina o uso das paisagens por Herzog de modo a ironizar o cinema observacional e a pretensão de filmar o real. O autor usa como exemplo o filme *La Soufrière* (1977), onde o cineasta constrói um relato de viagem, mais conhecido como *travelogue*, de forma irônica, ao retratar uma cidade abandonada e um desastre que não ocorreu.

A terceira função citada por Ames (2012) é a da paisagem testemunha. Essas são as imagens de paisagens que apresentam vestígios, traços de acontecimentos marcantes e que se tornam testemunhas de tais situações, sejam as carcaças de automóveis nos desertos de *Fata Morgana*, que denunciam a existência predatória do homem, ou mesmo *Lições da Escuridão* (1992), filme rodado no Kuwait imediatamente após a Guerra do Golfo, e que apresenta diversas semelhanças estéticas e narrativas com *Fata Morgana*, com os campos de petróleo em chamas aludindo aos horrores da guerra e a um futuro apocalíptico (Figura 3).

12 Dentre os autores do movimento podemos destacar Jonas Mekas, Stan Brakhage e Kenneth Anger.

Figura 3: O fogo transforma os campos de petróleo em paisagens testemunhas da Guerra em *Lições da Escuridão* (1992)(Fonte: Youtube)



Por último, Ames (2012) afirma que outro uso das paisagens por Herzog é tratá-las como alegoria, no sentido de usá-las para como uma materialidade para transmitir o que é do plano metafísico. O autor exemplifica com o documentário *Wheel of Time* (2003), no qual o cineasta vai ao Tibet pesquisar o budismo e, mais especificamente, seus ritos. Aqui, Herzog filma de múltiplos ângulos e perspectivas o Monte Kailash, considerado muito importante pelos tibetanos, de forma a transmitir a função sagrada que ele desempenha nessa cultura.

3.2.1 O desgaste da imagem na contemporaneidade e a procura por imagens frescas

A busca por essas paisagens insólitas, pertencentes ao imaginário do cineasta, fez com que Herzog estivesse constantemente filmando em situações adversas, muitas vezes colocando em risco a si e a sua equipe, e transformando seu modo de filmar em algo semelhante a uma atividade atlética, com um contato físico e sensível com as imagens, como já havíamos mencionado. Para Nagib (1991), os esforços empreendidos nessa busca provêm de uma ligação de Herzog com o mito da unidade perdida, que

perpassaria toda sua trajetória. A autora explica que se trata de um movimento de constante retorno na carreira do cineasta, em uma procura pelo momento anterior à banalizadora reprodução em massa das imagens e ao rompimento da arte com a natureza. Em consonância com a teoria de Nagib (1991), em certo momento de sua entrevista com Cronin (2002) Herzog demonstra seu profundo descontentamento com a situação em que a evolução cultural humana deixou as imagens, que acredita estarem abusadas, esvaziadas de sentido pelo seu uso a exaustão:

Quando olho para cartões-postais em lojas de souvenir, para as imagens e propagandas nas revistas que nos cercam, ou quando ligo a televisão, ou quando entro em agências de turismo e vejo aqueles enormes pôsteres com a mesma e tediosa imagem de sempre do Grand Canyon, eu sinceramente sinto uma situação perigosa emergindo. O grande perigo, em minha opinião, é a televisão, pois de certa forma estraga nossa visão e nos torna tristes e solitários. Nossos netos nos culparão por não termos atirado granadas nas estações de TV em resposta aos comerciais. A televisão mata nossa imaginação e acabamos tendo apenas imagens desgastadas, pela inabilidade das pessoas em buscar novas imagens. [...] O que fizemos com nossas imagens? O que fizemos com nossas paisagens constrangidas? Eu já disse e seguirei repetindo enquanto ainda for capaz de falar: se não conseguirmos desenvolver imagens adequadas iremos morrer como os dinossauros. (Herzog apud CRONIN, 2002, pg.66, tradução nossa¹³)

Dessa forma, está sempre presente no cinema de Herzog a tentativa de escapar do universo das imagens banais, das representações da vida cotidiana e corriqueira. Se para o cineasta alemão esse desgaste se dá principalmente pela propagação da televisão e dos comerciais, assim como pelo comodismo dos artistas que tratam da imagem, podemos encontrar em Flusser (2002) uma perspectiva para entender a trajetória que levou as imagens para essa situação de esvaziamento.

Flusser (2002) propõe uma divisão histórica e funcionalista da imagem em duas categorias: imagens tradicionais, que inclui as pré-históricas e as demais produzidas artesanalmente, e imagens técnicas, aquelas fabricadas através de aparelhos. O autor define as imagens como superfícies produzidas a partir da capacidade humana de

13 “When I look at the postcards in tourist shops and the images and advertisements that surround us in magazines, or I turn on the television, or if I walk into a travel agency and see those huge posters with that same tedious image of the Grand Canyon on them, I truly feel there is something dangerous emerging here. The biggest danger, in my opinion, is television because to a certain degree it ruins our vision and makes us very sad and lonesome. Our grandchildren will blame us for not having tossed hand-grenades into TV stations because of commercials. Television kills our imagination and what we end up with are worn-out images because of the inability of too many people to seek out fresh ones. [...] What have we done to our images? What have we done to our embarrassed landscapes? I have said this before and will repeat it again as long as I am able to talk: if we do not develop adequate images we will die out like dinosaurs.”

abstrair e reconstituir duas das quatro dimensões do espaço-tempo com o intuito de transformar eventos em cenas; logo, uma função mágica. Tais imagens tradicionais, nas quais se enquadram as pinturas rupestres, se caracterizavam como mágicas não por eternizarem os acontecimentos do mundo, mas, sim, por os ritualizarem, os modificarem, transformando o concreto em abstrato. São produtos da imaginação do homem, sua capacidade de codificar os fenômenos do mundo.

Esse caráter mágico das imagens, que partiam da imaginação humana para traduzir eventos em cenas, estava atrelado ao propósito destas em servirem de mediação entre o homem pré-histórico e o mundo. Porém, para Flusser (2002), ao invés de serem cartografias do mundo, as imagens acabam se tornando obstáculos para o acesso deste. A imagem acaba por alienar o homem, que passa para um estado de idolatria. “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens.” (FLUSSER, 2002, pg. 9). Logo, as imagens deixam de mediar e se tornam a forma primordial do humano vivenciar o mundo, o qual enxergam como um conjunto de cenas.

Para superar a idolatria, o homem inventa então a escrita linear, e junto dela surge a consciência histórica. Cria-se o texto como resposta à incapacidade do homem em decifrar as imagens. Entretanto, o que ocorre é um maior afastamento do homem em relação ao mundo à partir da escrita, já que esta se mostra ainda mais abstrata que as imagens por estabelecer relação com conceitos e ideia e não com os fenômenos do mundo. Os textos passam a ter uma ligação intrínseca com a imagem, pois decifrar os conceitos que trazem se torna descobrir as imagens que representam. Paradoxalmente, porém, os textos rejeitam a imagem, a combatem; assim, negam a imaginação necessária para decifrá-los e perdem a sua capacidade de entrar em contato com o mundo. Para Flusser (2002), essa situação gera, então, uma crise dos textos associada à uma textolatria, semelhante a idolatria que a escrita buscava combater.

Da mesma forma que os textos surgem em um momento de crise entre o homem pré-histórico e suas imagens, a imagem técnica é inventada em um momento em que os textos já não bastam mais e se torna necessário eliminar o perigo da “textolatria”.

As imagens técnicas, segundo Flusser (2002), são aquelas produzidas por aparelhos, como a máquina fotográfica ou a câmera de vídeo. Sendo assim, elas são resultados indiretos dos textos, já que são viabilizadas pela técnica, que surge de textos científicos. Elas são pós-históricas, pois surgem em um contexto de crise da história, onde o pensamento conceitual barato dominava, as imagens se encontravam

distanciadas do cotidiano das pessoas, “exiladas” em museus e exposições, e os textos acadêmicos e científicos se tornavam herméticos, para escapar da banalização vulgar da escrita. Assim, as imagens técnicas despontariam como solução para uma reunificação da cultura, pois iriam “reintroduzir as imagens na vida cotidiana, tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos” (FLUSSER, 2002, pg.17). Aqui, contudo, as imagens novamente assumem um papel diferente do esperado e acabam se tornando biombos entre o homem e o mundo.

Um dos primeiros problemas a ser apontado sobre as imagens técnicas é o suposto caráter objetivo que estas trazem, se apresentando como se fossem janelas para o mundo. Isso faz com que elas pareçam facilmente decifráveis, o que, paradoxalmente, as torna de difícil decifração. Essa aparente falta de magia e simbolismo faz com que os observadores critiquem a imagem técnica com se critica um olhar objetivo, uma visão de mundo. Alerta Flusser (2002) que, na verdade, as imagens técnicas seguem sendo imagens e assim como as tradicionais também são superfícies onde se processam cenas e emanam um fascínio mágico. Para o teórico, porém, nas imagens técnicas a magia se manifesta de forma diferente que no âmbito das imagens tradicionais. Enquanto na pré-história as imagens nas cavernas, por exemplo, tinham como função modificar o mundo à partir da imaginação, na pós-história as imagens técnicas se propõem a modificar os conceitos dos homens em relação ao mundo.

Porém, como a magia das imagens técnicas é transmitida com a falsa aparência de veracidade em relação ao mundo, como cenas da realidade que se imprimem naturalmente a uma superfície, chegamos a um ponto onde não há uma postura crítica em relação a elas. O cenário se torna mais crítico ao considerarmos as mudanças tecnológicas das últimas décadas com um aumento imenso nas técnicas de reprodutibilidade, distribuição e transmissão das imagens, se tornando onipresentes em todos os momentos da vida cotidiana da atual sociedade.

Sustentando as afirmações de Herzog (CRONIN, 2002), Flusser (2002) demonstra preocupação com a situação das imagens na contemporaneidade, pois percebe que o homem atual está tão habituado com um fluxo constante e intenso de imagens que as encara e se deixa guiar por elas de forma acrítica e superficial. A aparente correspondência das imagens técnicas com a visão do real faz com que não se perceba que elas são produzidas e distribuídas por aparelhos que recebem funções específicas de determinados programas. Nesse momento pós-histórico, de superação dos textos, a sociedade se mostra novamente encantada com o caráter mágico das imagens,

porém sem a consciência de que a imagem recebida depende de como o aparelho que a produz foi programado. Flusser (2002) utiliza o exemplo da fotografia para explicar seu ponto:

O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho (FLUSSER, 2002, p. 31)

O autor reconhece que existem artistas que são capazes de “dominar” os aparelhos técnicos para assim superar a programação e produzir imagens originais e subjetivas; porém, essas são as exceções e possuem pouco alcance. As imagens técnicas dependem, então, de uma pré-programação que foi construída a partir de um texto científico, de um conceito; logo, podemos dizer que as imagens técnicas são o produto visual de conceitos, modelos e padrões.

Para Nagib (1991), Herzog tenta escapar dessa situação através de uma constante busca por um olhar virgem, pelo retorno ao contato direto entre homem e natureza, ou seja, através da “procura daquele instante mágico em que o homem vê, sente ou faz algo pela primeira vez” (NAGIB, 1991, pg.20). Tal constatação é fundamental para entender o cinema do alemão e suas características, tanto temáticas – já que a negação do banal faz com que assumam papel central em seus filmes os obcecados, os marginais heroicos, os marcados pela diferença, os que superam os limites do próprio corpo, etc. – quanto estéticas, com o seu foco em encontrar paisagens e imagens nunca antes vistas e que causam estranhamento e fascínio no espectador.

Segundo Nagib (1991), há dois filmes de Herzog onde se pode perceber mais claramente essa busca. Primeiro, em *Fata Morgana* (1977), onde há uma tentativa de, através das imagens do deserto, retornar para os primórdios do mundo. O que encontra, contudo, são os vestígios grotescos da passagem humana, como uma negativa à tentativa utópica da volta da harmonia entre homem e natureza e levando à “constatação realista de que o retorno não pode apagar as marcas do presente” (NAGIB, 1991, pg.29). O outro filme citado pela autora é *Kaspar Hauser* (1974), onde a experiência da primeira visão, de um contato primordial com o mundo, apareceria de forma mais realista e filosófica, através do olhar inocente do protagonista para o mundo que surge para ele. Segundo Nagib:

A ficção científica que não teve lugar em *Fata Morgana* – a história dos alienígenas que aportam pela primeira vez na Terra – afinal se realizou através da aparição de um garoto que nunca vira um homem, uma casa, uma árvore, um animal. (NAGIB, 1991, p.104)

Assim, a ideia do primeiro espanto diante do mundo que em *Fata Morgana* surge na forma de transe e meditações, em *Kaspar Hauser* aparece sob uma perspectiva mais objetiva do mundo.

Se, para a autora, ainda na década de 1980 esse impulso por imagens ainda não vistas levava Herzog à empreitadas infrutíferas que culminaram em filmes medianos, nos últimos anos podemos perceber que a busca rendeu melhores resultados, como nos filmes *Encontros no Final do Mundo* (2007), no qual explora as imagens da vida, animal e humana, no continente antártico, e, principalmente, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), onde as pinturas rupestres mais antigas que se tem conhecimento são vistas pelo diretor como um portal para um passado de uma arte produzida a partir de uma relação mais sincera com a natureza.

Como afirma a Cronin, Herzog faria de tudo e iria a qualquer lugar atrás de imagens novas:

Jamais reclamaria de dificuldades em conseguir imagens claras, puras, transparentes. Eu iria a absolutamente qualquer lugar; aqui embaixo já está muito difícil. Já considerei seriamente em me candidatar à NASA para ir em uma de suas missões. Gostaria de estar lá com uma câmera. Certamente haveriam coisas muito boas a serem filmadas. (Herzog apud CRONIN, 2002, pg.67, tradução nossa¹⁴)

Se para se compreender a arte de Herzog em geral é fundamental entender a sua busca por determinadas imagens e paisagens, para se analisar seu cinema documental é igualmente importante entender o modo como o cineasta coloca suas singularidades em seus filmes do gênero.

3.3 Os modos do documentário e a performatividade em Herzog

Em seu clássico estudo sobre a teoria do documentário, Nichols (2005) propõe o entendimento de seis tipos de documentários, que representariam diferentes estratégias para a realização de um filme documental: os modos poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Como toda categorização, a classificação de filmes em cada um dos tipos não é

14 “I would never complain about how difficult it is to get images that are clear, pure, transparent. I would go absolutely anywhere; down here it is hardly possible any more. I did once seriously consider applying to NASA to be on one of their missions. I would like to be there with a camera. I am certain there really would be very good stuff out there to film.”

absoluta; não sendo possível afirmar que um documentário enquadrado como observativo não possa ter elementos e características típicas dos documentários poéticos ou performáticos, por exemplo. O que Nichols (2005) propõe aqui, na verdade, é estabelecer a categorização e aproximação de filmes documentais de acordo com as características dominantes de sua construção narrativa e estrutural. O autor apresenta os modos de forma cronológica, o que gera também uma função didática para a categorização, já que torna possível perceber as mudanças das características dos documentários com o passar do tempo, deixando clara uma linha evolutiva do fazer documental. O autor alerta, porém, ser um equívoco considerar uma evolução qualitativa o surgimento de novos modos documentais e que se trata, na verdade, apenas do surgimento de novas formas de representação no documentário:

Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público. (NICHOLS, 2005, pg.138)

O modo poético surge juntamente com a vanguarda modernista da década de 1920. Ele vem de uma negação da ideia de representação fiel da realidade pela câmera, enfatizando, então, o olhar artístico e pessoal do cineasta e o potencial do cinema em apresentar o mundo sob diferentes perspectivas e formas. Em geral, os filmes enquadrados nesse modo não demonstram preocupação com linearidade narrativa, defesa de argumentos ou atores sociais; se ocupando mais de questões rítmicas, efeitos estéticos e impressões subjetivas.

O modo expositivo aparece em época semelhante à do poético, porém com intenções e proposta extremamente diferentes. Aqui o cineasta se dirige ao espectador a partir de uma lógica informativa, muitas vezes para defender (ou vender) um argumento ou causa. A narrativa é construída tendo a *voz-over*, também conhecida como “voz de deus”, como linha condutora, muitas vezes relegando a imagem para segundo plano e apresentando um certo didatismo. Sendo assim, esse é um modo que busca mais persuadir o espectador do que incentivar reflexões. “O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário *voz-over* parece literalmente ‘acima’ da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas” (NICHOLS, 2005, pg.144).

Já o modo observativo é o que propõe uma não interferência do cineasta, em favor de um registro espontâneo e supostamente imparcial da realidade filmada. Esse

modo surgiu na década de 1960, possibilitado por inovações técnicas, como as câmeras 16mm e os gravadores de áudio portáteis. Com a pretensão da neutralidade e veracidade, esses documentários não costumam apresentar narração, entrevistas ou legendas, como se o apresentado fosse o que ocorreria mesmo sem a presença da câmera. Esse modo corresponde ao chamado cinema direto americano.

Também nos anos 1960 surge o modo participativo, no qual há a necessidade do documentarista em se colocar na situação retratada, participar do que registra. Dessa forma, o cineasta se coloca na ação, se engajando da mesma forma que os outros atores sociais retratados e evidenciando a presença da câmera e suas possíveis interferências. Segundo Nichols (2005), é nesse tipo de documentário que se encaixa o *cinéma vérité*, de Jean Rouch, que, mostrando todas as negociações e estratégias envolvidas na produção do filme, pretende uma honestidade ao espectador.

Nos anos 80, o autor observa a configuração de outros dois modos. O reflexivo, em que o foco do documentarista se volta mais especificamente ao espectador, estimulando-o a refletir sobre o próprio processo de produção do documentário e questionar as supostas verdades que este traz. Para Nichols (2005), os documentários reflexivos buscam desconstruir as ideias pré-concebidas e o senso comum sob duas perspectivas: a forma e a política. Na perspectiva formal, o cineasta tem como estratégia causar o estranhamento ao questionar a veracidade do documentário em si e denunciar a naturalidade com que os espectadores costumam aceitar as afirmações a respeito do mundo que os filmes documentais trazem. Já na perspectiva política, a reflexão busca atacar as convenções sociais e a aceitação cega da ordem social.

Já no performático, o cineasta busca partir do mundo material, do que é concreto, para assim atingir a dimensão da subjetividade e dos afetos. O documentarista aqui parte de sua própria subjetividade e, então, busca através de um registro sensível dos acontecimentos reais estimular a sensibilidade e a imaginação dos espectadores, provocando-os a olhar para o mundo com um novo olhar e a repensá-lo sob uma ótica mais emotiva que racional.

Considerando o quão vasta e diversa é a filmografia documental de Herzog, não é difícil encontrar documentários seus que se enquadrem em algum dos modos propostos por Nichols (2005) – ou que apresentem características de um ou mais modos. É evidente, no entanto, que os documentários do cineasta alemão apresentam estratégias e elementos que os aproximam muito da noção de modo performático. Não coincidentemente, podemos perceber que a descrição que Nichols (2005) faz do modo

performático se assemelha muito a como Ames (2009) interpreta a forma que Herzog vê e filma as paisagens.

Como tudo no cinema de Herzog, a performance em seus filmes apresenta certas peculiaridades e singularidades; em especial, podemos citar a forma como o diretor se insere em seus filmes. Enquanto em seus primeiros documentários, na década de 1960, Herzog utilizava a voz de terceiros para a narração e nem aparecia em quadro, com o passar do tempo o cineasta foi se colocando cada vez mais em seus filmes, mostrando uma crescente consciência de sua voz e de seu corpo como ferramentas estéticas e narrativas; chegando ao ponto de a sua voz *over* ter se tornado uma das principais características de suas produções recentes.

O primeiro documentário em que vemos e ouvimos Herzog é *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974), onde o cineasta aparece se dirigindo à câmera com um microfone na mão (Figura 4), se assemelhando a um repórter de telejornal, enquanto acompanha Walter Steiner em uma competição de saltos de esqui. Entretanto, diferentemente do típico relato jornalístico informativo, aqui o objetivo do filme é a contemplação da capacidade atlética de Steiner; e para isso Herzog apresenta longas tomadas em câmera lenta dos saltos do esquiador na montanha gélida, criando imagens extremamente poéticas - que fazem lembrar de *Olympia* (1938), de sua conterrânea Leni Riefenstahl, filme encomendado pelo governo nazista durante as Olimpíadas de Berlim e que se tornou um marco na forma de se filmar o esporte e a atividade atlética.

Figura 4: Herzog em O grande êxtase do entalhador Steiner, sua primeira aparição em quadro (Fonte: Youtube)



Já em *La Soufrière* (1977) temos um novo exemplo de performance por Herzog. O filme é classificado por Ames (2009) como um *travelogue*, ou seja, um filme relato de um explorador/viajante sobre uma determinada localidade. Nesse caso o inusitado já se inicia na premissa do relato, que é focado em uma cidade abandonada com grandes probabilidades de deixar de existir em pouco tempo. Aqui, Herzog volta a usar a própria voz como narração, intensificando a impressão de relato por contar a experiência desde a sua chegada na ilha. Seus comentários se focam nos rastros deixados pelo homem e nas dificuldades encontradas por ele e sua equipe no local. Ao final do filme, o vulcão acaba não explodindo e a Ilha de Guadalupe segue intacta. Herzog, então, chega a se desculpar para os espectadores pelo que chama de uma tentativa patética e constrangedora: relatar uma catástrofe que não ocorreu. Ames (2009) afirma que o que ocorre no filme é uma performance irônica/provocativa por parte do cineasta, pois o que deveria ser um documentário observacional sobre um grande desastre acaba se tornando um *travelogue* sobre uma cidade desértica, com a subjetividade do documentarista interferindo ativamente nos sentidos construídos; paradoxalmente, ao mostrar um cenário urbano desabitado, Herzog consegue construir uma narrativa dominada por emoções, enfatizando uma atmosfera que ainda carrega o medo e o pânico dos que fugiram para se salvar. Ainda segundo Ames (2009), Herzog constrói performances irônicas já no próprio ato de filmar as paisagens. Como comentado, o cineasta empreende longas e perigosas jornadas em procura de paisagens específicas, que correspondam às suas visões, porém as imagens resultantes dessas filmagens pouco nos dizem sobre o lugar dessas paisagens no mundo histórico, pois elas as desterritorializam, retirando as paisagens de qualquer contexto referencial, e apresentando-as como espaços paradoxais, ao mesmo tempo concretos e imaginários.

A performance através da inserção do cineasta na narrativa se intensificou nas produções mais recentes de Herzog. Em *O Homem Urso* (2005), temos uma construção dramática com o cineasta ouvindo o áudio da morte de Timothy Treadwell e de sua namorada. Herzog opta por não mostrar o áudio ao espectador, mas sim apenas a sua experiência de ouvi-lo acompanhado de uma amiga de Timothy e o choque que o registro da morte de duas pessoas causa a eles – o cineasta inclusive, em um momento de cumplicidade (Figura 5), sugere a amiga de Timothy que destrua a fita, para se livrar dessa lembrança que a assombra.

Figura 5: Em um momento em que se coloca como participante ativo da cena, Herzog consola a amiga de Timothy Treadwell, Jewel Pavolak, após ouvir o áudio da morte do ambientalista. (Fonte: Youtube)



Já em *Encontros no Final do Mundo* (2007) temos um exemplo de performance provocativa por parte de Herzog. No início do filme, no qual o papel do cineasta como narrador e entrevistador assume papel central na narrativa, Herzog avisa, ao chegar na Antártida, que não fará mais um filme sobre pinguins, certamente em referência ao celebrado e oscarizado *A Marcha dos Pinguins* (2004), do francês Luc Jacquet. Porém, logo que ouve falar de uma colônia de pinguins onde há um especialista em pinguins estudando-os há quase vinte anos e que não demonstra nenhum desejo de interação humana, Herzog não hesita em deixar a Estação McMurdo e se dirigir à colônia. Lá o pesquisador, David Anley, de fato não se mostra entusiasmado em iniciar uma conversa, embora tope ser entrevistado com a presença da câmera. Visivelmente incomodado com a falta de verbalidade por parte de Anley, o cineasta busca quebrar o gelo perguntando se há ocorrências de insanidade entre os pinguins. A estratégia parece dar certo e o pesquisador parece brevemente se animar e explica que há casos em que pinguins se desviam de seus caminhos e vão para lugares em que supostamente não deveriam estar.

Herzog, então, vai em busca de um desses casos e logo encontra um pinguim que se separa de seu grupo e parte solitário em direção às montanhas. O cineasta aproveita a situação e constrói uma passagem poética e filosófica através de sua narração somada com imagens do pinguim que ruma sozinho em direção a uma morte certa. Aqui temos o que poderia ser considerada uma antítese, ou até mesmo uma

paródia, de *A Marcha dos Pinguins*, que romantiza a trajetória dos pinguins como uma história de amor e heroísmo; já o foco de Herzog está no pinguim desorientado, desgarrado de seu grupo em direção a uma tragédia inevitável, como muitos dos heróis herzogianos.

Também em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010) percebemos a importância tanto da inserção quanto da ironia de Herzog. O cineasta participa ativamente do filme, tanto com a voz em *off* que assume um caráter ao mesmo tempo didático e reflexivo, quanto com sua presença nos enquadramentos juntamente com as pinturas pré-históricas das paredes da caverna, o que leva a considerações existencialistas sobre o ofício de criar arte. Ao mesmo tempo, podemos perceber uma forte carga irônica no filme, seja no fato de sua proposta de alcançar um passado que admite ser indecifrável, não recriável, ou na forma como conduz suas entrevistas com os cientistas, muitas vezes reforçando suas personalidades excêntricas e caricaturais e criando novos sentidos para a relação destes com a caverna.

4. ANÁLISE: A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS E O OLHAR DE HERZOG PARA AS IMAGENS.

Nos capítulos anteriores abordamos a trajetória e a construção da obra de Werner Herzog tanto como cineasta de ficção, quanto como documentarista. Tratamos de questões como os seus primeiros passos no contexto do Cinema Novo Alemão, seu caráter de cineasta aventureiro, sua constante busca por imagens inéditas e a performance em seus documentários. No presente capítulo realizaremos a análise de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010) e veremos como esses aspectos aparecem e são tratados nesse documentário.

Inicialmente, traremos a proposta de análise para o filme, a partir de Jullier & Marie (2009), Betton (1987) e Flusser (2002). Na sequência entraremos na análise do documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

4.1 Proposta de análise

Para a análise, contaremos com Gerard Betton (1987) e suas reflexões sobre a estética e linguagem do cinema; assim como a proposta de leitura de audiovisual de Jullier & Marie (2009) que, em sintonia com a filosofia de Herzog, afirmam que “muitos filmes exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que serem sentidos, experimentados carnalmente, ou quase” (JULLIER, MARIE, 2009, pg.15-16). Os autores afirmam, contudo, que mesmo tais filmes podem ser melhores interpretados a partir de determinados instrumentos. Seguindo sua sugestão de análise, de um movimento de leitura que parte da narrativa e questões de produção para depois analisar as materialidades do filme (plano, sequência, atuação, decupagem e montagem), traremos nesse capítulo seleções de cenas e imagens do documentário que permitam visualizar os aspectos do cinema de Herzog que pretendemos discutir. A seleção das cenas se dará pelos critérios de compatibilidade com as ideias propostas e com a sua importância dentro da estrutura do filme analisado. A proposição aqui é analisar como aparece em *A Caverna* a singularidade de Herzog e o que a sua relação com as pinturas rupestres representa para sua busca por um “primeiro olhar”. Para isso buscamos imagens do documentário que representem as aproximações que Herzog faz entre sua arte e a dos pintores rupestres (Figuras 6 e 7); que auxiliem a entender a ideia de proto-cinema (Figuras 8, 9 e 10), apresentada por Herzog, Machado (1997) e Wachtel (1993); e que sejam exemplos da performatividade e ironia do cineasta (Figuras 11, 12, 13, 14 e

15). Acreditamos que trazendo essas cenas torna-se mais fácil a compreensão da relação de Herzog com a Caverna e suas pinturas.

4.2 A Caverna Chauvet sob a ótica de Werner Herzog

Diz-se¹⁵ que foi após ler a reportagem “First Impressions”¹⁶, da jornalista Judith Thurman, que Werner Herzog teve o primeiro impulso para fazer *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*. A extensa matéria, publicada na revista *The New Yorker*, aborda a descoberta da Caverna de Chauvet, no sul da França, e o convívio da repórter com os arqueólogos, paleontólogos e historiadores envolvidos na pesquisa do local.

A Caverna de Chauvet foi descoberta em 1994 por Jean-Marie Chauvet, Christian Hillaire e Éliette Brunel. Os três arqueólogos faziam uma caminhada pelos penhascos que cercam a Pont d'Arc, ponte natural sobre o rio Ardèche, quando perceberam uma corrente de ar proveniente de um pequeno buraco entre um amontoado de terra e rochas. Eles escavaram o local até se depararem com a entrada de uma caverna, onde descobriram um dos maiores tesouros arqueológicos da humanidade: um número extenso de pinturas rupestres que, depois, vir-se-ia a saber, datavam mais de 32 mil anos; ou seja, os registros mais antigos da criação humana. Havendo na memória a experiência da Caverna de Lascaux – que, descoberta em 1940, ficou quase duas décadas recebendo multidões diárias até ser fechada definitivamente depois de constatada uma grande quantidade de mofo, proveniente da respiração dos visitantes, que ameaçava a conservação das pinturas –, os arqueólogos e as autoridades logo instalaram uma porta metálica que selou a entrada do local recém descoberto.

Não é de se surpreender que o local tenha chamado a atenção de Herzog: a caverna não só era uma chance única de o cineasta chegar a imagens nunca antes vista (ou, no caso, vista por pouquíssimas pessoas), mas também era de tal forma zelada que conseguir entrar nela representaria um desafio. Na verdade, alguns cineastas já haviam tentado uma permissão para entrar na caverna, porém sem sucesso¹⁷. Então, o produtor Erik Nelson procurou diretamente o Ministro da Cultura da França, Frédéric Mitterrand, para requisitar a permissão para Herzog produzir o filme. Mitterrand, um cinéfilo que já

15 <http://www.nytimes.com/2011/04/24/movies/werner-herzogs-cave-of-forgotten-dreams-filmed-in-chauvet-cave.html> Acesso em 14/11/2016

16 <http://www.newyorker.com/magazine/2008/06/23/first-impressions#ixzz1snLSGRD1> Acesso em 14/11/2016

17 <http://www.nytimes.com/2011/04/24/movies/werner-herzogs-cave-of-forgotten-dreams-filmed-in-chauvet-cave.html> Acesso em 14/11/2016

havia atuado como ator e produtor em filmes, concedeu a autorização.

Considerando, entretanto, todos os cuidados que a fragilidade do local exige, não foram poucas as restrições para a produção do documentário: Herzog só poderia entrar na caverna acompanhado por, no máximo, três assistentes; os dias de filmagem seriam controlados, assim como a quantidade de horas que poderiam passar no local, já que em certas partes da caverna há níveis quase letais de dióxido de carbono; também só poderiam se locomover por uma plataforma de 60 centímetros, para evitar que seu deslocamento afetasse a estrutura do espaço.

Estima-se que a Caverna de Chauvet estivesse vedada quase hermeticamente há cerca de 20 mil anos após um deslizamento de terra fechar a sua entrada. Essa condição fez com que a caverna se tornasse uma espécie de “cápsula do tempo”, nas palavras de Herzog na locução do filme. Esse caráter hermético do espaço permitiu às pinturas dos artistas paleolíticos manterem um frescor, como se tivessem sido produzidas há poucos dias. Para um cineasta como Herzog, cuja carreira é marcada pelo desprezo às imagens banais e pela busca por um olhar virgem, pelo momento do contato ingênuo entre homem e mundo, a Caverna se mostra um tema perfeito. Ali, o diretor se depara com o registro mais antigo do imaginário humano, da capacidade do homem em simbolizar. Em entrevista, Herzog afirma que as pinturas rupestres são das melhores obras que o homem já criou, muito por ser de um período onde não havia um mercado da arte, galerias e exposições; o mistério, para o diretor, é a falta de evolução na criação de arte desde então.¹⁸

Para Nöth e Santaella, já está intrínseca às imagens produzidas artesanalmente uma aura sacra:

Na visibilidade da pincelada, é o gesto que a gerou que fica visível como marca de seu agente. O que resulta disso não é só uma imagem, mas um objeto único, autêntico e, por isso mesmo, solene, carregado de uma certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível. (NÖTH, SANTAELLA, 1998, pg. 164)

No caso das pinturas de Chauvet, essa sacralidade se torna ainda mais acentuada quando considerarmos que elas, apesar da boa conservação devido às condições em que permaneceram, apresentam uma grande vulnerabilidade; as imagens estão diante dos olhos, porém sua fragilidade as tornam intocáveis. Como um artista com vocação para o metafísico, Herzog também sempre demonstrou interesse pelas imagens que tratam do

¹⁸http://archive.archaeology.org/1103/features/werner_herzog_chauvet_cave_forgotten_dreams.html
Acesso em 15/11/2016.

sublime; e esse aspecto da Caverna não passa despercebido ao cineasta.

O interesse de Herzog em explorar a dimensão do sagrado na caverna fica evidente no uso da música no documentário. Segundo Betton (1987), o som nos filmes não só tem como objetivo de tornar mais clara a narrativa, como também é instrumento para criar atmosferas específicas em torno de determinadas imagens. A música, mais especificamente, tem no cinema um claro caráter estético e psicológico, “criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade” (BRETTON, 1987, pg.47). É o que podemos observar em *A Caverna* onde ao invés do silêncio sugerido pelo pesquisador Jean Clottes para se melhor apreciar as imagens, Herzog as apresenta sempre acompanhadas de uma trilha sonora original composta por flautas, violoncelos, pianos e um coral, que lhes dão um tom sacro e sublime e fazem com que o espectador do documentário tenha uma experiência quase religiosa ao admirá-las. Não é coincidência que um dos últimos depoimentos do filme é o de Jean Clottes que afirma que para os paleolíticos não havia separação entre o mundo vivido e o mundo dos espíritos, e que para ele o ser humano não deveria ser chamado de *homo sapiens*, mas sim de *homo spiritualis*.

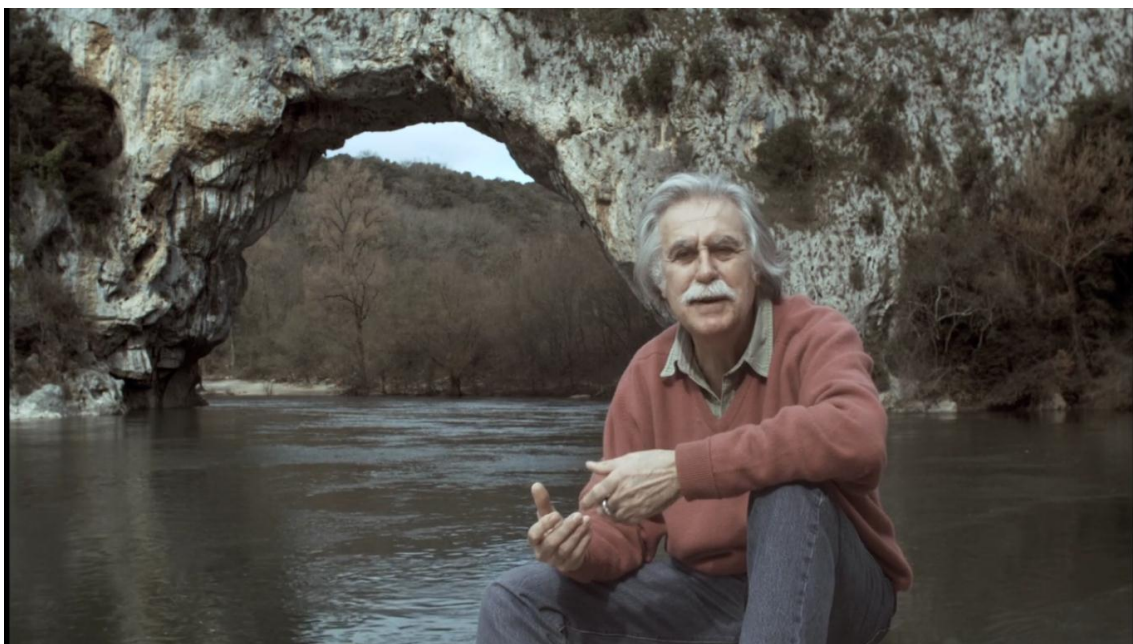
São constantes durante o filme as conjecturas de Herzog sobre o imaginário dos artistas paleolíticos. O cineasta em diversos momentos se pergunta: o que esses homens sonhavam à noite? Quais eram suas intenções ao pintarem as paredes da caverna? A ansiedade do cineasta em tentar entender o impulso criador dos homens das cavernas aparenta ser um processo de autorreflexão, uma tentativa de entender o que leva ele próprio a criar arte com imagens. Ao se colocar em quadro juntamente com as pinturas paleolíticas (Figura 6), propositalmente ou não, Herzog ressalta esse paralelo entre seu ofício e a arte criada pelo homem pré-histórico. É como se tivesse a intenção de mostrar que tanto o filme quanto as pinturas não surgiram do nada, mas sim a partir de um indivíduo que se esforçou para transformar suas ideias em arte.

Figura 6: Herzog (ao fundo) é mostrado em quadro iluminando as pinturas na caverna. (Fonte: Netflix)



A motivação de Herzog em encontrar semelhanças suas com a dos artistas paleolíticos fica evidente quando ele aborda no documentário a questão da paisagem. Mesmo sendo um filme que tem como objeto um espaço interior, a caverna, o cineasta traça um olhar para fora desse espaço, trazendo questionamentos a respeito da influência que o cenário que cerca a entrada da caverna poderia ter na arte dos pintores rupestres. Apresenta, então, um depoimento do arqueólogo Jean-Michel Geneste, que divaga sobre como a Pont d'Arc (Figura 7) poderia ter uma função mitológica na vida daqueles homens, com o poder de estimular seu imaginário. Herzog aponta a câmera para a Pont d'Arc e afirma perceber nesta um melodrama digno de um ópera do compositor alemão Wagner ou de uma pintura do romantismo alemão. Ao fazer essa relação, o cineasta está, principalmente, buscando inspirações em comum entre o seu impulso de criar e o dos pintores pré-históricos

Figura 7: Jean-Michel Geneste em frente à Pont d'Arc. (Fonte: Netflix)



4.2.1 As imagens pré-históricas e a linguagem do cinema

A busca por um evento, um episódio, que marque o início do cinema é recorrente entre os pesquisadores da área. Uns utilizam o surgimento de determinados

aparatos tecnológicos como demarcação, enquanto outros citam episódios específicos, como a primeira exibição dos irmãos Lumière em 1895, a tese mais amplamente aceita.

Para Arlindo Machado (1997), porém, todo tipo de tentativa de definição de um marco inaugural será arbitrário, pois o desejo de abstrair o que se vê e se vivencia e de transformar em histórias contadas através de imagens em movimento acompanha os homens desde seus primórdios. O autor está no grupo dos que afirmam que desde a pré-história o homem já tentava fazer cinema e as técnicas utilizadas nas pinturas rupestres encontradas em cavernas seriam evidências disso. Também adepto da teoria é o pesquisador Edward Wachtel (1993), para quem é preciso, antes de mais nada, se questionar o porquê de os homens pré-históricos irem para o fundo de cavernas escuras e provavelmente perigosas para fazerem suas pinturas, enquanto havia lugares de seu cotidiano onde seria mais simples para a tarefa:

A explicação tradicional é que as cavernas eram escolhidas por motivos mágicos e ritualísticos. [...] Embora plausível, essa explicação parece inadequada. A hipótese das “razões mágicas” poderia explicar por que as pinturas eram tão bem escondidas. Contudo, não explica por que os antigos artistas se sentiam obrigados a produzir seus trabalhos em lugares tão apertados e inacessíveis e iluminados por tochas rudes e precárias. Os pintores das cavernas eram capazes de criar suas obras em cascas de arvores, madeiras, peles de animais e pedras. Eles poderiam ter pintado na luz natural, como todas suas aparentes vantagens, e carregado suas criações para as grutas. Mas não foi o que fizeram. Eu sentia que esses pintores escolheram trabalhar nas cavernas por um propósito e que esse propósito estava ligado com a natureza da fonte de luz e com o ambiente visual da caverna (WACHTEL, 1993, pg.136, tradução nossa¹⁹).

O autor, então, fez visitas a cavernas que contêm pinturas rupestres para analisá-las e observou que conforme ia movimentando o seu corpo, acompanhando a luz do lampião que portava e refletia nas pinturas, essas imagens transmitiam uma ilusão de movimento: as cores iam variando ou se intensificando; partes dos corpos dos animais representados adquiriam novas perspectivas e ênfases e até mesmo surgiam novas figuras antes não reparáveis. (WACHTEL, 1993). Esse jogo de sombras e luzes associado com o intencional uso dos relevos e fissuras das cavernas faz com que as

19 “The traditional explanation is that the caves were chosen for magic and ritual purposes [...] while this explanation is plausible, it seemed inadequate. This ‘magic-purpose’ hypothesis could explain why the paintings were well hidden. However, it does not explain why the ancient artists felt obliged to do their work in cramped, barely accessible places that were lit by crude, flickering lamps. Cave painters were quite capable of creating their works on bark, wood, animal skins or stone. They could have painted under natural light-with all its apparent advantages-and carried their creations into the grottos. But they did not. I felt that these painters had chosen to work in the caves for a purpose and that their purpose had to do with the nature of the light source and the visual environment of the caves.”

pinturas se tornem algo como uma animação, imagens que se transformam e se movimentam. Logo, o pesquisador chegou à conclusão de que as pinturas rupestres não são imagens fixas, como são as imagens tradicionais em geral, mas sim imagens cinemáticas. Wachtel (1993) explica que ao contrário da pintura tradicional, onde os artistas excluíam a perspectiva do tempo de suas imagens, algo que só começou a mudar a partir de experiências no início do século XX, nas pinturas rupestres essa dimensão é incluída na experiência do espectador, onde se torna necessário o deslocamento corporal e uma movimentação de luzes para a apreciação da imagem. Para o autor, essa integração do tempo na experiência de visualização torna as pinturas rupestres mais radicais que qualquer outra forma de pintura tradicional e as aproxima de uma experiência cinemática.

Seguindo uma linha de pensamento semelhante, Machado (1997) afirma que a primeira sessão de cinema da história humana ocorreu na imaginação do filósofo grego Platão e não na sala de exibição dos Lumière. Ele está se referindo ao chamado Mito da Caverna, alegoria contida na obra *A República*, que traz a ideia de um grupo de homens que vivem presos no fundo escuro de uma caverna desde seu nascimento de um modo que conseguem olhar apenas para uma parede específica, que está iluminada por uma fogueira à suas costas. Acostumados a olhar sempre da mesma perspectiva as mesmas imagens de sombras, essas pessoas acreditavam ser a realidade aquilo que viam, vivendo em completa ignorância e iludidos diante do simulacro de real que lhes é apresentado; assim, incapazes de encarar a realidade do mundo exterior.

Chamando a caverna de uma sala de projeção, Machado (1997) escreve que Platão faz aqui um duplo papel de *lanterninha*: tem o papel de conduzir o prisioneiro libertado de sua ilusão para fora da caverna, em direção à iluminação, e também cumpre a tarefa de vigiar a sala, lançando sua luz sobre aqueles que perdem o controle, alucinam, como se fosse o lanterninha moderno, advertindo os espectadores que fogem dos padrões de comportamento. A alegoria segue, com o fogo que queima atrás dos prisioneiros fazendo o papel de projetor. Aqui, Machado (1997) se mostra impressionado com o grau de precisão com o qual Platão “previu” esse aparelho que viria a ser inventado mais de dois mil anos depois. Primeiramente, Platão utiliza uma fonte de luz “fabricada”, uma fogueira que fica escondida dos prisioneiros para que estes não a possam ver e assim assegurar-se que a ilusão de realismo não seja comprometida; outro detalhe importante é a presença de diversos objetos, como vasos e estátuas de homens e animais, que são colocados em cena para serem projetados pela

sombra, assim afastando mais uma vez a possível quebra de ilusão que poderia decorrer das únicas sombras na parede serem as dos prisioneiros. Esse ponto é importante para a aproximação com o cinema, pois as imagens na parede da caverna não são apenas aquelas dos objetos “reais” que se interpõem entre elas, mas também peças construídas para esse específico cenário, como uma *mise en scène* primitiva. Por último, Platão ainda adiciona vozes e ruídos para a encenação, produzindo sons que ajudam a dar um maior realismo à cena.

Essa aproximação entre as pinturas rupestres e a linguagem cinematográfica não passou despercebida por Herzog, que em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* aborda a questão, inclusive classificando as imagens na caverna como um “proto-cinema”. Sustentado por depoimentos do arqueólogo Jean-Michel Geneste, diretor do Programa de Pesquisa Caverna Chauvet, e do paleontólogo Michel Philippe, o cineasta afirma que a caverna não era um espaço onde os homens paleolíticos morassem; na verdade, eles passavam muito pouco tempo ali, frequentando o local especificamente para uma apreciação coletiva das pinturas; como se fosse uma sala de cinema pré-histórica.

Essa hipótese parece fascinar Herzog, que demonstra sentir uma conexão com o indivíduo paleolítico que produziu aquelas figuras, e em um gesto metalinguístico que promove um diálogo entre as técnicas mais modernas e as mais arcaicas de produção de imagens, o cineasta alemão e sua equipe tentam recriar com suas câmeras e seus equipamentos de luz a experiência pela qual possivelmente passavam os homens pré-históricos ao estarem na caverna vendo aquelas pinturas com suas tochas.

Figura 8: Jogo de luzes e movimentos para reproduzir a experiência paleolítica. (Fonte: Netflix)



Podemos visualizar o resultado da experiência nas imagens da Figura 8, onde a partir de um jogo de luzes e do movimento da câmera podemos observar como a pintura do bisão pré-histórico adquire fluidez e novas perspectivas na parede irregular da caverna, passando inclusive a interagir com imagens com as quais não aparentava ter relação. Pode-se questionar a eficiência da tentativa de Herzog e sua equipe, porém a passagem mostra o quão importante para o cineasta é se aproximar do artista paleolítico e entender quais eram suas intenções, como era sua relação com a natureza que o cercava, o que pretendiam representar e narrar com as imagens que criavam; como se o cineasta buscasse na arte pré-histórica explicações para o seu próprio ofício.

Essa passagem também evidencia a importância do papel da iluminação neste filme. Se para Betton (1987), a iluminação é quase um ator do filme, pela sua capacidade criar atmosferas, estéticas, e dar determinado valor expressivo para uma cena, aqui ela assume uma função única. Na sequência representada pelas imagens da Figura 8, a iluminação das luzes de LED – que muitas vezes eram controladas pelo próprio Herzog, devido às restrições de filmagem – trepidam voluntariamente para alcançar um efeito específico: o de representar a luz de uma fogueira. Ela se torna um instrumento para tentar se alcançar o passado, chegar até os homens pré-históricos que não estão mais ali.

Figura 9: Plano detalhe de resquícios de carvão próximos às pinturas que são apontados por Herzog como evidências de que os homens pré-históricos se reuniam para ver as pinturas. (Fonte: Netflix)



Figura 10: Múltiplas patas ou chifres nos animais retratados criavam ilusão de movimento (imagem A); assim como as figuras sobrepostas (imagem B). (Fonte: Netflix)



A favor da hipótese do proto-cinema está também o fato de que muitos dos animais retratados apresentam membros a mais do que na realidade, como em desenhos de cavalos com múltiplas patas ou rinocerontes com vários chifres (imagem A), o que mostra a intenção de representar o tempo e o movimento nas imagens. Da mesma forma, a quantidade de imagens que se encontram sobrepostas (imagem B) sobre outra parece testemunhar a intenção de movimento, pois, dependendo do ângulo e da luz em que se vê a imagem, figuras aparecem ou desaparecem. Aqui, porém, surge uma nova questão, pois foi comprovado que muitos desses desenhos que se justapõem foram feitos em épocas diferentes – como, por exemplo, em pinturas na Caverna de Chauvet, onde o estudo de datação do carbono mostrou haver um espaço de tempo de 5 mil anos entre elas. Enquanto Wachtel (1993) novamente descarta a explicação mágica e diz acreditar que o motivo dos artistas pintarem por cima de imagens já existentes é para criar o sentido de movimento, Herzog já busca uma explicação no sublime através de uma entrevista com o jovem arqueólogo ex artista circense. Ele conta a história de um oceanógrafo que ao visitar uma tribo aborígine na Austrália percebeu que os nativos ficavam incomodados ao ver que as pinturas de seus antepassados estavam descascando e começavam a retocá-las. Intrigado pela prática, o oceanógrafo teria perguntado o porquê de eles estarem repintando as imagens, ao que um dos aborígenes respondeu: “Não estou pintando. É a mão dos espíritos que está”. O retoque da imagem estava, então, ligado a um sentimento de conexão espiritual com o passado, com a história de sua cultura.

Essa é mais uma passagem que mostra que, diferentemente de Wachtel (1993) que utiliza a noção das pinturas como experiências cinemáticas como antagonista a teoria do uso das cavernas por um motivo mágico-ritualístico, Herzog não desconsidera

o caráter metafísico da arte na caverna. Ao contrário, para o cineasta, as pinturas e os demais objetos encontrados na caverna – como um crânio de urso encontrado posicionado em cima de uma rocha, como se fosse um altar – são pistas para se entender a espiritualidade, a noção de sobrenatural, que tinham os homens pré-históricos.

4.2.2 A presença e a ironia de Herzog em A Caverna

O filme, uma co-produção com o canal televisivo *The History Channel*, se constrói como uma estrutura documental tradicional: Herzog intercala o registro da Caverna e suas pinturas com entrevista e depoimentos dos arqueólogos, historiadores e demais cientistas envolvidos na pesquisa do local. Aqui, seguindo a tradição dos documentários recentes do cineasta, a voz em *off* de Herzog é preponderante durante o filme e é onde já podemos perceber as peculiaridades do diretor e ver que não se trata de um documentário histórico convencional. Os comentários da narração tem de início uma função preponderantemente informativa, porém com o passar do filme vão adotando um caráter cada vez mais filosófico, com o diretor questionando a própria produção do documentário, a ineficácia de sua tentativa de tocar em um passado inalcançável, e lançando conjecturas sobre a vida dos homens paleolíticos e o que os levava a criar arte.

Assim como em *La Soufrière* (1977), abordado no capítulo anterior, *A Caverna* inicia com se fosse um *travelogue*, um relato de viagem. A primeira imagem que vemos é a de um vinhedo sem frutas de onde a câmera parte para uma tomada aérea através dos penhascos que levam até a entrada da Caverna, como se refazendo o percurso dos arqueólogos para encontrá-las enquanto Herzog narra a história da descoberta. Na sequência vemos a ida do próprio cineasta para a Caverna.

Figura 11: O caminho de Herzog e dos pesquisadores até a caverna: diário de viagem? (Fonte: Netflix)



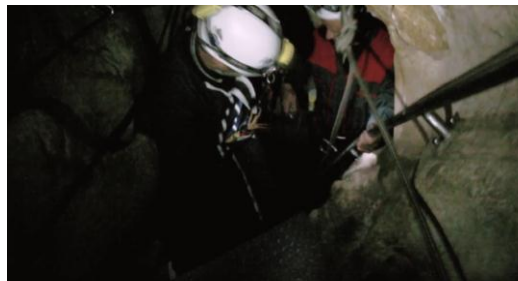


A ida para a Caverna é narrada então como uma aventura, com Herzog detalhando o processo de produção do filme e as suas dificuldades. Também temos na cena a caminhada dos pesquisadores até a Caverna, em uma imagem que nos lembra a da expedição de Aguirre pela selva amazônica ao vermos os cientistas com os pés enfiados na lama, utilizando de bengalas improvisadas para facilitar o deslocamento (Figura 11). Mas diferentemente de em *Aguirre* (1997), onde os personagens caminham em direção a uma tragédia inevitável, aqui os retratados são pessoas com domínio da situação em que estão e com objetivos determinados, logo não são apresentados como oprimidos pela natureza, prontos para serem esmagados.

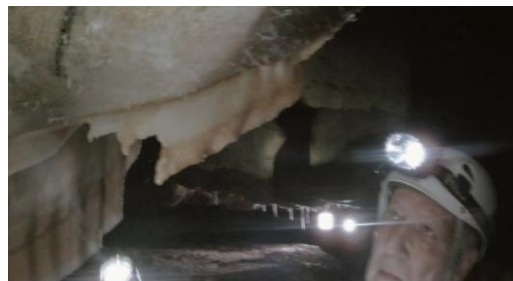
O documentário segue com uma atmosfera de um diário de viagem com a narração de Herzog registrando a sua chegada na porta de aço, como a de uma caixa forte, que serve de entrada para a Caverna e a entrada no local. O cineasta enfatiza a fragilidade e os cuidados com a Caverna e as restrições de filmagem criadas por esse zelo e pelas características do local.

Figura 12: Dificuldades de produção em quadro. (Fonte: Netflix)

A



B



C



D



Vemos nas cenas acima (Figura 12) a explicitação da forma de produção incluída dentro do próprio documentário e o sentido aventureiro criado. Na primeira imagem (A), Herzog, sua equipe e os pesquisadores descem em uma espécie de rapel para as galerias, em mais uma cena que ajuda a manter a fama do alemão como um cineasta atlético, desbravador, que se coloca em situações de risco e enfrenta obstáculos físicos para realizar seus filmes. O mesmo sentido pode ser abstraído na *imagem D* onde vemos Herzog se deslocando ajoelhado pela plataforma que serve como caminho pela Caverna, apresentada com detalhe na *imagem C*, ficando claro o objetivo de evidenciar a difícil empreitada realizada pelo cineasta. Na *imagem B* visualizamos em um plano fechado Herzog observando uma das pinturas da Caverna. Nessa cena inicial, de apresentação da Caverna tanto para o espectador quanto para a equipe de filmagem, são muitos os planos fechados, ajudando a transmitir a sensação de claustrofobia sentida na visita ao local.

Como já vimos, Herzog muitas vezes se utiliza da ironia para provocar a sensibilidade e imaginação dos espectadores e dos participantes de seus filmes, o que para Ames (2009) caracteriza-se como uma performance irônica do diretor. Não é diferente em *A Caverna*. Como já aconteceu em muitos de seus documentários, o cineasta em determinados momentos parece se desfocar do objeto central de seu filme, no caso aqui a Caverna de Chauvet, sendo atraído para os personagens excêntricos e singulares que costumam lhe chamar a atenção.

Figura 13: Arqueólogo experimental em performance para a câmera de Herzog. (Fonte: Netflix)



Em certo momento do documentário, Herzog sai da França e parte para o sudoeste da Alemanha, onde não há pinturas rupestres, mas pequenas esculturas e artefatos que remetem a um período do tempo semelhante ao de Chauvet. Lá o cineasta

encontra o “arqueólogo experimental” Wulf Hein (figura 13), uma figura única com uma propensão ao teatral que se veste como supostamente se vestiam os humanos no período glacial e apresenta uma flauta que reconstruiu a partir de fragmentos encontrados em sítios arqueológicos e na qual, por algum motivo, toca *Star Spangled Banner*, o hino dos Estados Unidos da América.

De volta à França, Herzog demonstra interesse em mais duas figuras: o perfumista Maurice Maurin e o entusiasmado arqueólogo Jean-Michel Geneste. O cineasta apresenta Maurin no meio de árvores e arbustos, com uma narração que se assemelha a de filmes de registro da vida selvagem (“De volta à França, perto da Caverna de Chauvet. Exploradores usando as técnicas mais primitivas à procura de câmaras subterrâneas ainda escondidas”), na esperança de encontrar uma caverna ainda não descoberta usando seu olfato (figura 14). Descobrimos depois que na verdade Maurin está no local para conduzir um estudo para identificar os odores da Caverna de Chauvet e recriá-los em uma réplica para turistas que estava sendo planejada. Logo, não seria de se admirar que a cena onde o perfumista se desloca pelo mato cheirando árvores e rochas tenha sido uma encenação proposta por Herzog.

Figura 14: Enquadramento em Maurice Maurin, que cheira arbustos e fendas de rochas com a expectativa de encontrar cavernas.(Fonte: Netflix)



Já Geneste é um personagem constante no documentário, porém chama a atenção a cena onde Herzog propõe a ele que recrie as técnicas de caça do povo paleolítico da região. Animado com a sugestão, Geneste se arma com uma lança e avisa ao público que irá demonstrar como matar um cavalo (*figura 15*). A tentativa do cientista parece ser patética e isso é algo que Herzog faz questão de enfatizar para o espectador e para o próprio Geneste.

Figura 15: Jean-Michel Geneste demonstra a técnica de caça paleolítica (Fonte: Netflix)



Interessante notar que estes são dos poucos momentos do documentário onde a filmagem ocorre no exterior da Caverna, como se Herzog precisasse sair daquela atmosfera carregada de passado e de simbolismos para poder exercer seu lado satírico. Essa hipótese pode ser sustentada pelo fato de mais de uma vez o cineasta abordar no filme a questão do peso do ambiente da Caverna. Primeiramente em entrevista com o arqueólogo Julien Monney que conta que suas primeiras idas para a Caverna tiveram nele um efeito tão profundo que toda a noite sonhava com imagens de leões – reais ou pintados. Após cinco dias de excursões pela Caverna, o arqueólogo decidiu passar uns dias sem ir para o local, para absorver a experiência e relaxar.

Figura 16: A equipe de produção aparece mínima na imensidão da caverna (Fonte: Netflix)



Essa declaração pode ter servido como um conselho a Herzog, que em certo momento do filme vai para a Caverna sem os pesquisadores, acompanhado apenas de sua equipe e dois vigilantes. Nesta que acaba sendo a última ida do cineasta para o local, Herzog fala na voz em *off* da sensação de claustrofobia e apequenamento que a incursão no lugar estava lhe causando. O cineasta também fala sobre se sentir um intruso no lugar, um sentimento de não pertencimento, com a sensação de ter olhos o acompanhando pela Caverna e julgando sua presença ali. Nesse momento temos o primeiro plano aberto no interior da Caverna (figura 16); aqui o recurso é utilizado como metáfora para essa sensação do cineasta em estar sendo vigiado. Também é mais um momento em que podemos fazer uma aproximação com *Aguirre* (1977): Herzog e sua equipe aparecem minuscilmente no quadro, tão oprimidos e apequenados pelo ambiente da Caverna quanto a expedição de Aguirre na selva amazônica. O cineasta afirma ter sido um alívio sair pela última vez da Caverna e corta para a cena lúdica com Geneste.

Percebemos, então, nessas sequências o poder da impressão que a Caverna deixa em Herzog, que desenvolve uma relação metafísica com o local. É como se ao entrar na Caverna, o cineasta e sua equipe fossem transportados para um diferente, e único, tempo e espaço; como se fossem participantes de uma aventura em um passado inalcançável. É ao sair da Caverna que Herzog consegue exercer sua vocação para a ironia e através de sua abordagem singular de entrevistador acessar o seu objeto, a Caverna, por outros sentidos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como origem a admiração pela obra construída por Werner Herzog ao longo de sua trajetória e pela singularidade de seu olhar como artista e cineasta. O primeiro filme de Herzog que tive oportunidade de assistir no cinema foi exatamente *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, em 2011. Já era um entusiasta do trabalho do diretor e recorde ter ficado impressionado, principalmente, com o uso do 3D no documentário, que juntamente com *Pina* (2011), de Wim Wenders, foi um dos primeiros filmes a utilizar essa tecnologia de forma a construir novos sentidos que não a mera espetacularização das imagens.

Foi em um segundo olhar para o documentário, dessa vez em 2D, que me chamou a atenção de como Herzog tinha um relação íntima com as pinturas rupestres, como se reconhecesse ali a gênese de seu trabalho. Surgiu, então, uma ideia preliminar para este trabalho. Inicialmente busquei ler entrevistas com Herzog e artigos sobre seu cinema, assim como ver documentários recentes seus que ainda não havia assistido, caso de *Encontros no Final do Mundo*, por exemplo. A leitura do livro de Lúcia Nagib, *Werner Herzog – o cinema como realidade* (1991), encontrado na biblioteca da FABICO, se mostrou fundamental para um recorte mais específico de estudo, principalmente pela apresentação da ideia da busca frequente no cinema de Herzog por imagens frescas. O trabalho, então, se propôs a compreender a relação do cineasta alemão com as imagens, a partir da análise dos elementos observados no documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

Com esse objetivo em mente, apresentamos no segundo capítulo do trabalho a trajetória de Herzog: sua vida, formação, contexto de seus trabalhos e aspectos recorrentes em suas obras. Utilizamos depoimentos do cineasta, em especial a longa entrevista concedida a Cronin (2002), para obter detalhes de sua vida e de suas produções, e através de Nagib (1991) e de observações empíricas apresentamos seus principais filmes e as características mais marcantes e recorrentes de sua obra. Consideramos importante também apresentar nesse momento inicial do trabalho o Cinema Novo Alemão, movimento no qual Herzog se insere e ao qual se relacionam os filmes que inicialmente o alçaram como um dos principais cineastas mundiais. Para compreender esse cenário e esse movimento utilizamos diversos autores, com destaque para Cánepa (2007).

Sendo Herzog um artista tão prolífico, muitas vezes produzindo mais de um

filme por ano, e sendo importante para esse trabalho principalmente a análise de seus documentários, buscamos separar sua obra ficcional da documental, que investigamos na primeira parte do capítulo três. Tendo em vista o pouco material acadêmico encontrado sobre a faceta documental de Herzog, nesse momento do texto nos baseamos particularmente na entrevista para Cronin (2002) e na observação de seus documentários. Na sequência, trouxemos questões que se mostram muito importantes para nossa análise, como a relação de Herzog com as paisagens e seu desgosto com a escassez de imagens novas, embasados em Nagib (1991) e Ames (2009 e 2012). Pudemos comprovar através dessas leituras e da análise dos filmes de Herzog o quanto essas questões são centrais em seu cinema, influenciando suas temáticas e o caráter quase compulsivo com que produz. Abordamos também os modos de documentário de acordo com Nichols (2005), por acreditar que suas definições, em especial a de documentário performático, poderiam ajudar a compreender melhor o cinema de Herzog, as diferentes formas com que ele se insere em seus filmes ao longo de sua carreira, seja com sua presença física ou com seu ponto de vista singular.

Selecionamos estudar essas questões citadas acima por acreditarmos que contribuiriam na análise de *A Caverna* e no entendimento da relação de Herzog com as imagens. Tivemos que deixar de lado, contudo, alguns aspectos de seu cinema e do filme analisado. Durante o percurso da pesquisa optou-se por não trabalhar com a questão do uso do 3D em *A Caverna*. Essa decisão foi tomada a partir da crença de que abordar esse aspecto no trabalho traria desdobramentos que fugiriam da proposta de pesquisa. É preciso ressaltar, porém, que a opção pelo 3D no documentário representa uma das principais novidades técnicas e estéticas nas obras recentes de Herzog – podendo, também, ser considerada uma surpresa tendo em vista que o cineasta costumava ironizar a tecnologia²⁰ - e o uso dessa tecnologia pelo cineasta alemão e os caminhos estéticos que aponta para o gênero documental são de grande relevância e merecem um estudo à parte. Igualmente escolhemos deixar de lado a questão da *voz over*, recurso característico dos documentários mais recentes de Herzog e que também é digno de um estudo mais aprofundado e específico.

A análise, portanto, se concentrou nos elementos que nos indicassem a forma como Werner Herzog se relacionou com a Caverna de Chauvet e com a arte rupestre presente nesta. Observamos questões como a ligação que Herzog sentia com o artista

20 <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/04/werner-herzogs-cave-of-forgotten-dreams-3-d-d-one-right/237963/>

paleolítico e que, como entendemos, buscou deixar evidenciada em momentos do filme em que se colocava em cena olhando as pinturas ou mesmo na sua suposição de esses artistas pré-históricos terem se influenciado pelas paisagens que os cercam, característica essa fortemente presente na arte do próprio Herzog. Com a discussão das pinturas rupestres como um protocinema o cineasta enaltece esse laço ainda mais, colocando a arte da caverna como um momento de origem de sua própria arte. Para aprofundar essa discussão, trouxemos os trabalhos de Arlindo Machado (1997) e Wachtel (1993), que defendem as qualidades cinemáticas das pinturas paleolíticas. Observamos também a construção do documentário por Herzog: seu começo como um “diário de aventura”, as dificuldades de produção no interior sufocante da caverna e o momento de respiro nas entrevistas exteriores com os cientistas, nas quais Herzog conseguiu imprimir sua marca irônica e performática.

Dessa forma, este trabalho de conclusão de curso se mostrou uma ótima experiência para se aprofundar no trabalho de Herzog e entender as nuances de sua relação com a imagem, evidenciadas na sua interação com as pinturas rupestres de *A Caverna*. Com base neste estudo podemos defender que esse documentário já pode ser considerado um dos principais filmes do cineasta em seus mais de 50 anos de carreira. Em *A Caverna* temos presentes os principais elementos do cinema de Herzog e é a produção na qual ele chegou mais perto de concretizar o impulso que motiva a sua produção: encontrar imagens ainda não vistas. Foi possível perceber também, contudo, a vastidão e complexidade da obra do cineasta alemão, que apresenta diversos aspectos e elementos que merecem ser melhores estudados, o que torna problemática a ausência de mais amplos estudos sobre uma filmografia tão única e singular.

REFERÊNCIAS

AMES, Eric. **Ferocious Reality**: documentary according to Werner Herzog. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

_____. **Herzog, Landscape, and Documentary**. In: Cinema Journal, 48, Number 2, Winter 2009, pp. 49-69, University of Texas Press, 2009.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2007.

A Caverna dos Sonhos Esquecidos. Direção de Werner Herzog. Produção de Eric Nelson, History Films e Creative Differences . Fotografia de Peter Zeitlinger. Trilha Sonora de Ernst Reijseger. Zeta Filmes, 2011. DVD (90m), son., color. Título original: Cave of Forgotten Dreams.

CORRIGAN, Timothy. **New German Film**: the displaced image. Bloomington: Indiana University Press, 1994

CRONIN, Paul. **Herzog on Herzog**. Londres: Faber and Faber, 2002

DAVIDSON, John. **Deterritorializing the New German Cinema**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HERZOG, Werner. **Of Walking in Ice**. Nova Iorque: Tanam Press, 1980.

KNIGHT, Julia. **New German Cinema**: Images of a Generation. London: Wallflower, 2004.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: O Cinema como Realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **A imagem - Cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SCHARF, Inga. **Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home**. New York: Routledge, 2008.

WACHTEL, Edward. **The First Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

