

Juan Francisco Celín Robalino

WERNER HERZOG
O ÊXTASE DA REALIDADE

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2011

Juan Francisco Celín Robalino

WERNER HERZOG
O ÊXTASE DA REALIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Luiz Nazario

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2011

Resumo

O cinema do diretor alemão Werner Herzog atinge um excesso de realidade que se confunde com a ilusão. E esse excesso é algo que ultrapassa as normas da linguagem clássica, algo que destrói e reinventa o cinema. Esta dissertação procura investigar a arte de Herzog, destacando suas qualidades e analisando parte de sua produção levando em conta, entre outros aspectos, as condições sob as quais ele trabalhou.

Palavras-chave: Cinema – Werner Herzog – Realismo

Resumen

El cine del director alemán Werner Herzog alcanza un exceso de realidad que se confunde con la ilusión. Ese exceso es algo que sobrepasa las normas del lenguaje clásico, algo que destruye y reinventa el cine. Esta disertación busca investigar el arte de Herzog, destacando sus cualidades y analizando parte de su producción tomando en cuenta, entre otros aspectos, las condiciones bajo las cuales trabajó.

Palabras-clave: Cine – Werner Herzog – Realismo

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: <i>Fitzcarraldo</i> (1982).....	33
Figura 2: <i>Grizzly Man</i> (2005).....	34
Figura 3: <i>Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner</i> (1973).....	36
Figura 5: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	39
Figura 6: <i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i> (1922).....	14
Figura 7: <i>Metropolis</i> (1926).....	16
Figura 8: <i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i> (1922).....	19
Figura 9: <i>Grizzly Man</i> (2005).....	42
Figura 10: <i>Grizzly Man</i> (2005).....	46
Figura 11: <i>Grizzly Man</i> (2005).....	47
Figura 12: <i>Cerro Torre: Schrei aus Stein</i> (1991).....	49
Figura 13: <i>Ônibus 174</i> (2002).....	51
Figura 14: <i>Ônibus 174</i> (2002).....	52
Figura 15: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	57
Figura 16: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	59
Figura 17: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	60
Figura 18: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	62
Figura 20: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	67
Figura 21: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	68
Figura 22: <i>Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)</i>	70
Figura 23: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	75
Figura 24: <i>Aguirre der Zorn Gottes</i> (1972).....	78
Figura 25: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	82
Figura 27: <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972).....	86
Figura 28: O vulcão Tungurahua em agosto de 2006.....	94
Figura 29: Catedral de Nuestra Señora de Agua Santa de Baños.....	95
Figura 30: Cusúa, povoado soterrado pelo Tungurahua em março de 2007.....	95
Figura 31: Nossa Senhora do Rosário de Água Santa.....	97
Figura 32: Catedral de Nuestra Señora de Agua Santa de Baños.....	98
Figura 33: <i>Miragens</i> (foto tirada em abril de 2007).....	101
Figura 34: Cusúa (foto tirada em abril de 2007).....	103
Figura 35: Descida de Cusúa.....	104
Figura 36: Montanha coberta de névoa.....	104
Figura 37: Tungurahua (foto tirada em abril de 2007).....	105

SUMÁRIO

1 Introdução.....	8
2 Breve panorama do cinema alemão.....	11
3 O Cinema de Werner Herzog.....	31
4 Personagens.....	41
5 Narrativa.....	64
6 Excesso de realidade.....	77
7 Conclusões.....	87
Trabalho Prático: A realidade da Ilusão.....	93
Documentário “Tungurahua”.....	99
8 Referências.....	107

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o professor Dr. Luiz Nazario, por motivar minha pesquisa sobre a obra de Werner Herzog e ter colaborado de maneira decisiva no desenvolvimento deste trabalho, mas também, principalmente, por ter sido sempre meu amigo.

Aos professores doutores Heitor Capuzzo, por me transmitir sua fascinação pelo cinema e Ana Lúcia Andrade, por me mostrar claramente os recursos narrativos do cinema clássico. Ao professor Ram Mandil, pelas aulas esclarecedoras sobre a atualidade da tragédia e à professora Dra. Lucia Nagib (UNICAMP), por ter me iniciado na arte cinematográfica de Werner Herzog.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) agradeço por ter financiado minha bolsa de estudos; à COSUDE (Cooperação Suíça) e ao governo de Cuba, por terem me concedido meia bolsa de estudos na Escola de Cinema de Cuba (EICTV). Estendo minha gratidão também aos docentes dessa instituição: Eliseo Altunaga, Solange Soria e Jorge Iglesias.

Agradeço a meus pais, Augusto Celín e Gloria Robalino, que, apesar suas limitações econômicas, financiaram meu percurso acadêmico por várias instituições de ensino. Às minhas amigas que me apoiaram, sempre, nos momentos difíceis: Joana Oliveira, Adrilene Muradas Nunes, Susana Gordillo, Helena Vasconcelos, Juliana Pinto, Bruna Ferrari, Letícia Villela, Luiza Leite, Ana Coutinho, Mariana Rosa, Patrícia de Paula Pereira, Manuela Barbosa e Rosangela Pierangili Betril. A meus amigos Sandro Cerda, Douglas Resende e Cristian Montenegro; às secretarias da Pós-Graduação, Zina Pawlowski de Souza e Vanessa Pawlowski Queiroz; à Escola de Belas Artes, à UFMG e a todos seus funcionários.

Muitas vezes, ler e reler o mesmo texto tantas vezes dificulta que percebamos pequenos deslizos; para a revisão do texto definitivo deste trabalho, contei com o auxílio do prof. Dr. Luiz Nazario, do prof. Dr. Élcio Cornelsen, da profa. Dra. Adriana Kurtz, da profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso e de Manuela Barbosa, a quem agradeço todas as sugestões e correções.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é descobrir os recursos narrativos de que o realizador alemão Werner Herzog se serve, em seus filmes, para chegar a um excesso de realidade que se confunde com a ilusão; excesso esse que consiste em algo a mais que destrói e reinventa o cinema. Analisam-se principalmente os filmes *Aguirre, a cólera de Deus* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) e *O Homem Urso* (*Grizzly Man*, 2005), cujos personagens ensandecidos, Don Lope de Aguirre e Timothy Treadwell, encarnam a imagem do louco, requisito principal para que a narrativa de Herzog funcione. Os recursos narrativos extraídos desses filmes aplicam-se total ou parcialmente à completa filmografia deste realizador, já que se trata de um cinema de autor no qual o estilo – que podemos chamar de “herzoguiano” – prevalece em todos os seus filmes.

A proposta artística do cineasta introduz o espectador a uma dimensão trágica, na qual o protagonista, satisfazendo suas obsessões, chega a um inusitado estado de êxtase que o liberta da punição do destino. Neste cinema transgressor extrapola-se a fronteira que separa a realidade da ilusão. Criando imagens que transpassam os limites da razão, Herzog destrói o silogismo de um mundo opressor regido por uma lei de causas e efeitos, pela qual o ser humano paga pelos seus atos. Seus personagens alucinados, que se deparam com uma feroz e injusta batalha contra inimigos invencíveis, ultrapassam os limites do humano acercando-se de um domínio que não pertence mais ao homem.

O primeiro capítulo esboça um panorama do cinema alemão no contexto histórico mundial no qual se apresentam as origens da indústria cinematográfica alemã com a consolidação da *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA) e a poderosa irrupção

da escola expressionista, com Friedrich Wilhelm Murnau e, em certa medida, Fritz Lang, cujos filmes, se não se filiavam ao expressionismo, mantinham um diálogo permanente com ele. Estudam-se, ainda, a morte do cinema de arte alemão sob o ‘Terceiro Reich’ e o renascimento desta cinematografia, representada, entre outros, pelos realizadores Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, diretores cuja obra recupera a tradição da estética expressionista. Analisam-se também outros movimentos cinematográficos como o neo-realismo italiano e o cinema *underground* americano a fim de descobrir os vínculos de Herzog com essas propostas cinematográficas.

No segundo capítulo, uma introdução à obra do diretor, analisa-se a relação de Herzog com o cinema. Busca-se encontrar suas influências cinematográficas e os motivos que o levaram a realizar seus filmes de uma maneira arriscada, na qual o cineasta forçou-se a enfrentar perigos e adversidades para obter imagens inéditas de uma realidade crua e não-controlada, que, indiscutivelmente, surpreende o espectador. Ademais, pretende-se contrapor a proposta do cinema de Herzog à proposta de mero entretenimento do cinema industrial; essa relação de atrito entre modos de produção antagônicos desenvolver-se-á durante todos os capítulos. Analisa-se brevemente a psicologia dos protagonistas dos filmes do realizador, o tipo de narrativa e a busca do cineasta por acompanhar o delírio de seus personagens com imagens sem precedentes, perseguindo a obsessão de criar uma simbiose entre realidade e ilusão.

O terceiro capítulo problematiza até que ponto os personagens herzogianos contribuem para a coesão da proposta artística do cineasta, a qual precisa, para sustentar-se, de personagens frenéticos e excluídos que, dominados pela demência, opõem sua loucura à realidade. Comparam-se também esses personagens com os heróis trágicos, já que – como os protagonistas das tragédias antigas – eles transgridem leis e ultrapassam limites, consciente ou inconscientemente.

O quarto capítulo investiga os recursos narrativos dos filmes de Herzog, cujos giros dramáticos ocorrem na imprevisibilidade de uma realidade adversa e coloca lado a lado sua narrativa com a narrativa do cinema clássico, dando particular ênfase às dificuldades do realizador em adaptar sua proposta artística às normas do cinema convencional.

O quinto capítulo analisa o método usado por Herzog para impregnar a realidade de subjetividade, bem como o tratamento sonoro de seus filmes e os motivos que guiam sua fascinação extrema com imagens que reflitam dramas humanos.

Para finalizar, chegamos às conclusões desta dissertação, que pretende lançar luz sobre os recursos narrativos que Herzog utiliza na criação de seus filmes; e, num exemplo prático de seu método cinematográfico, empregamos os recursos analisados na elaboração de um filme documentário “herzoguiano”, no intuito de alcançar, em nosso trabalho, o mesmo tipo de “excesso de realidade” através de uma simbiose, o mais perfeita possível, entre realidade e ilusão.

1. BREVE PANORAMA DO CINEMA ALEMÃO

No ano de 1916, a linguagem cinematográfica começava a ser inventada nos Estados Unidos por D. W. Griffith. Entretanto, no velho mundo, os exércitos alemães lutavam nos campos de batalha europeus na I Guerra Mundial. Nesse contexto histórico o governo alemão decidiu criar uma indústria cinematográfica para limitar a invasão de filmes inimigos: franceses, ingleses e americanos. Poder-se-ia pensar que, sob tais auspiciosas circunstâncias, a Alemanha conseguiu criar um cinema próprio, de caráter verdadeiramente nacional. (KRACAUER, 1988, p. 25) Com o apoio do poderoso Deutsche Bank nascera em 1917 a UFA (*Universum Film A.G.*).

Si el cine alemán tenía que ser grande era menester hacer grandes películas. Este razonamiento, análogo al de los pioneros del cine italiano y al de los productores americanos en cada ocasión que Hollywood ha visto sus cimientos sacudidos por una crisis, condujo al nacimiento de un cine costoso y espectacular, conducido con mano maestra por Ernst Lubitsch. (GUBERN, 2000, p.136)

Lubitsch, discípulo de Max Reinhardt, criou no cinema mordazes comédias inseridas em momentos históricos nos quais os grandes acontecimentos políticos explicavam-se por enredos de alcova e deslizes femininos. Em 1919,

abrió su ciclo histórico espectacular con la película antifrancesa Madame du Barry (Madame du Barry), visión tenebrosa de la Revolución de 1789, y lo prosiguió con la antibritánica Ana Bolena (Anna Boleyn, 1920), la pantomima oriental Una noche en Arabia (Sumurun, 1920) y la evocación egipcia La mujer del Faraón (Das Weib des Pharaos, 1921). (GUBERN, 2000, p.136)

Desde 1923, Lubitsch continuou sua trajetória artística em Hollywood, influenciando de forma permanente o estilo do cinema americano que adotava como característica principal dos seus filmes históricos um enfoque direcionado aos conflitos dos protagonistas, no lugar de uma apresentação dos fatos históricos e sua repercussão social. Porém o que marcou o nascimento do cinema de arte alemão foi a violenta irrupção da escola expressionista.

El expresionismo, más que una escuela, es una actitud estética cuyo rastro nos conduce hasta las formas más primitivas del arte aborigen. Véanse esas máscaras polinesias de rasgos desgarrados que evocan con temor un mundo sobrenatural, contéplense esos leones de metal del rey Béhanzin, último monarca de Dahomey, de fieros y enormes colmillos, o esas aves amenazadoras de largo pico, que brotan de los mástiles totémicos que salpican el parque de Vancouver. Antes de que el expresionismo irrumpiese en los cenáculos de Munich y de Dresde en la anteguerra alemana, los genios torturados de Goya y de Van Gogh habían aportado a la pintura europea la materialización del drama interior a través de formas e colores. (GUBERN, 2000, p.137)

Contra a interpretação fiel do mundo real captado pelos sentidos, o expressionismo apresentou uma interpretação afetiva e subjetiva dessa realidade, distorcendo seus contornos e suas cores. “Acima de tudo, ele [o expressionismo] ressaltou a validade absoluta da visão pessoal” (DENVIR, 1997, p. 4).

Pintores como Klein, Munch, Kokoschka e Kubin seguiram desde 1910 essa linha artística, a qual chegou a entrar no teatro (Georg Kaiser, Walter Hasenclever, Reinhard Sorge), na poesia, na música, nas artes decorativas e por último no cinema alemão, cuja obra prima foi *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene. Este filme relata os crimes que cometia o zumbi Cesare (Conrad Veidt) dominado pelas ordens hipnóticas do demoníaco Doutor Caligari (Werner Krauss). O filme se desenvolve num cenário irreal no qual os personagens principais, Cesare e Caligari, devido às maquiagens e uma interpretação estilizada, conseguem se inserir no conjunto plástico do filme, o qual apresentou revolucionárias inovações estéticas nos cenários e figurinos realizados por Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig, membros do grupo *Sturm* de Berlim. Esses artistas criaram cenários feitos de lenços pintados, fragmentos da decoração convertidos em figuras geométricas e uma iluminação anti-naturalista apoiada pelas sombras e luzes pintadas no cenário.

(...) forzoso es reconocer que la baza principal de la película estuvo en su desquiciamiento escenográfico, con chimeneas oblicuas, ventanas flechiformes y reminiscencias cubistas, utilizándolo todo en función no

meramente ornamental, sino dramática y psicológica, creando una atmósfera inquietante y amenazadora. (GUBERN, 2000, p.139)

Tudo isso, acompanhado por uma atuação convulsa dos protagonistas, fez de Caligari um filme que deforma a realidade. Realmente, “[a] decoração, a iluminação e o jogo dos atores são os meios mais eficazes para a deformação e, portanto, os três dados básicos do cinema expressionista.” (NAZARIO, 1983, p.16) Esse filme foi o primeiro sucesso do cinema alemão que conseguiu romper o bloqueio imposto pelos aliados. Os críticos franceses chamaram de caligarismo aos filmes alemães que apresentavam a estética expressionista, cujos personagens singulares (assassinos, vampiros, loucos, tiranos e espectros) – que faziam parte de histórias sombrias – eram um reflexo involuntário do desequilíbrio social e político que agitou a República de Weimar levando o país aos braços do nacional-socialismo. Foi nas ruínas do “sistema”, que nunca havia sido uma verdadeira estrutura, que o espírito nazista floresceu. (KRACAUER, 1988, p. 22)

Em 1922 Friedrich Wilhelm Murnau (também discípulo de Max Reinhardt) realizou *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922*) livre adaptação da novela *Drácula* do irlandês Bram Stoker. Murnau, no lugar de filmar em estúdios, como era a tendência dos filmes expressionistas, procurou em locações reais a dramaticidade que as decorações não poderiam lhe dar: “Con calles de Wismark, Rostock y Lübeck compuso una única ciudad y rodó sus paisajes parte en Silesia y parte en Eslovaquia.” (KRACAUER, 1988, p. 142). Introduzindo elementos reais numa história fantástica, Murnau conseguiu dar veracidade no cinema ao romance de Stoker que, antes de ser um tratado sobre vampirologia, tinha como temáticas principais a solidão, o amor, a morte e uma mulher idealizada cujo sacrifício conseguira vencer o mal. Neste filme, o olhar romântico de Murnau transforma a realidade em visões sublimes e grotescas. “Quando

elementos naturais são escolhidos, é sempre em função de sua ‘estranheza’ e de seu potencial de angústia”. (NAZARIO, 1983, p.18)



Figura 6: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922)

Transgredindo os cânones teatrais do expressionismo, Murnau liberta a câmara dos cenários feitos em estúdios: “Contrariamente à maioria dos filmes alemães dessa época as paisagens, os planos da cidadezinha ou do castelo de Nosferatu foram filmados ao ar livre” (EISNER, 1985, p.74) Do mesmo jeito que os cineastas suecos, Victor Sjöström e Mauritz Stiller¹, Murnau, em *Nosferatu*, dará valor dramático à natureza: as imagens das águas turbulentas do rio pelo qual descem os caixões de Nosferatu, o vento que mexe a vegetação que rodeia os personagens – que antecipa o final trágico dessa história – são exemplos da busca desse diretor por imprimir suas emoções em cada plano do filme. Conforme Lotte Eisner,

A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro, a iminência da desgraça que fulminará a cidade. Sobre todas as paisagens – colinas sombrias, florestas

¹ “La revelación del paisaje gracias a los *westerns* de la Triangle, cuya épica simple utilizaba decisivamente (sin tener conciencia de su importancia) la naturaleza, como un personaje del drama. Los primitivos suecos, profundamente impresionados por aquella revelación que les llegaba de otro continente, sí tuvieron conciencia plena de la importancia psicológica del paisaje, nuevo agente dramático todavía inédito en el cine europeo.” (GUBERN, 2000, p. 125)

espessas, céus de nuvens recortadas anunciando tempestade – paira, como indica Balazs, a grande sombra do sobrenatural. (1985, p. 74)

Seguindo um impulso romântico, Murnau conseguiu expressar sua subjetividade lírica na própria realidade chegando a uma síntese expressionista-realista: “Nunca mais um expressionismo tão perfeito será atingido, e sua estilização foi obtida sem que se recorresse ao menor artifício”; escreveu Lotte Eisner (1985, p. 74).

Ao contrário do cinema de Murnau, Fritz Lang apresenta um expressionismo de estúdio, arquitetônico e monumental, que se impõe ao expressionismo de vertente pictórica representado pelo *Gabinete do Doutor Caligari*. O crítico de cinema Román Gubern escreveu sobre o filme de Lang *Der müde Tod* (1921), cujo tema romântico é a disputa do amor contra a morte de forma clara:

Pero el genio arquitectónico de Lang no se conformó con las telas pintadas de El Gabinete del doctor Caligari e hizo construir unos impresionantes decorados corpóreos, como ese inmenso muro que rodea el Reino de la Muerte. (GUBERN, 2000, p. 144)

Além de criar o expressionismo de dimensão arquitetônica no cinema, Lang cria seqüências que acontecem em lugares exóticos: *Der müde Tod* é filmado com episódios ambientados na antiga China, na lendária Bagdá e na Veneza renascentista. Lang, um peregrino do mundo que andou pela África do Norte, Rússia, Indochina, China, Japão e os mares do sul, impregnou seus filmes de seqüências extravagantes nas quais se apresentam ritos maias, bíblicos, sociedades secretas, minas fabulosas, etc.

Thea von Harbou, esposa de Lang e futura militante do partido nazista, escreveu os roteiros dos filmes desse diretor. Em 1922 Lang realizou *Dr. Mabuse (Dr. Mabuse der Spieler)*, cujo protagonista é um criminoso capaz de dominar as pessoas com sua mente provocando o caos financeiro da Alemanha. Entre 1923 e 1924, Lang realizou *Os Nibelungos (Die Nibelungen)* ressaltando, nesta wagneriana epopéia, a superioridade ariana em relação aos hunos, que são apresentados como raça inferior e habitante de

cavernas. Nesse filme, Lang antecipou o genocídio provocado pelo nazismo, que defendia a desigualdade racial entre os homens.

Seu próximo filme, *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), será o ápice da ideologia nazista. Nesta “cidade do futuro” os senhores moram na superfície desfrutando da vida e os escravos moram numa cidade subterrânea, que antecipa os guetos para os quais os alemães enviaram o povo judeu. Esses escravos sucumbem tentando controlar terríveis máquinas. Numa das visões de Freder, um dos senhores da superfície, uma grande máquina se transforma em Moloch – o Deus dos anonitas – que abre sua boca cheia de fogo para receber colunas de escravos que ingressam em suas fauces em fileiras de seis. Esta imagem evoca os fornos de cremação nos quais morreram milhões de judeus durante a segunda guerra mundial.

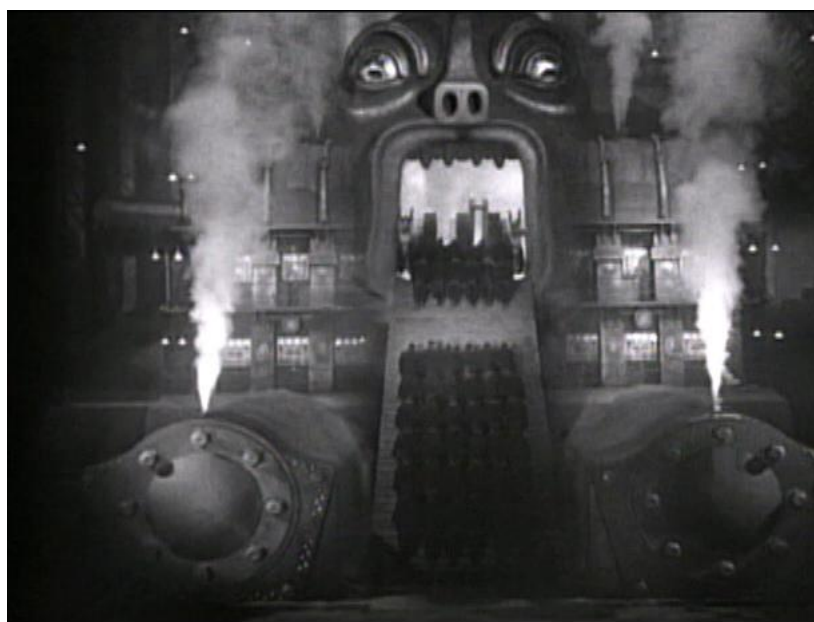


Figura 7: *Metropolis* (1926)

Antes de migrar para Hollywood, em 1924, Murnau realiza *A última gargalhada* (*Der letzte Mann*) concedendo à filmadora uma total liberdade de movimento que deixa pra trás os limites teatralizantes do cinema. O grande ator Emil Jannings interpreta um velho porteiro do hotel Atlantic que usa com orgulho um vistoso uniforme. Devido à

idade o porteiro já não consegue carregar as malas dos hóspedes e por isso, degradado, vai trabalhar no banheiro masculino. Tentando manter o respeito de seus entes queridos, ele rouba todos os dias seu antigo uniforme para chegar a casa vestido com esse fetiche que provoca a admiração de seus familiares e vizinhos. Porém um dia é descoberto pela esposa, dando início ao desmoronamento moral desse personagem.

A narrativa cinematográfica deste filme quase não precisa de subtítulos para contar uma história, já que as ações dos personagens provocam os giros dramáticos da *última gargalhada*, estilo desenvolvido por Murnau, que se antecipa à chegada do cinema sonoro e foi chamado de *Kammerspielfilm*. De fato, “(...) o filme alemão exerceu influencia mundial, principalmente depois da evolução dos recursos de estúdio e de câmera, utilizados em *Der Letzte Mann*” (KRACAUER, 1988, p. 16). *A última gargalhada* é o primeiro grande filme do cinema alemão em sua transição do expressionismo ao realismo social. É preciso ter em mente o que diz Gubern: “[s]in embargo, por mucho que avance el cine alemán por la senda del realismo sus imágenes estarán siempre impregnadas de gusto expresionista (...)”. (GUBERN, 2000, p. 157)

Georg Wilhelm Pabst, preocupado com o mundo dos sentimentos e fascinado pelos ambientes marginais nos quais se forma a decomposição social na República de Weimar realizava filmes carregados do vigor realista e excesso de romantismo que caracterizaram a obra deste realizador como: *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927), uma história de amor entre uma burguesa francesa e um jovem revolucionário russo. Essa relação cresce durante a revolução da Criméia, e é sintetizada por Gubern de forma transparente: “entre el sexo y la revolución, entre Freud y Marx, dos titanes del pensamiento que están conmoviendo a la vieja Europa, se desarrolló la filmografía de Pabst (...)”. (GUBERN, 2000, p. 159)

Adwege (1928), o filme seguinte de Pabst, é a história de uma burguesa que larga seu marido para se entregar à libertinagem. Esse filme se desenvolve numa plataforma social que denuncia a decadência da burguesia alemã e que dará entrada livre ao nacional-socialismo. Em 1928, Pabst realiza *Die Büchse der Pandora*, filmado em ambientes sombrios – que denunciam a crise social na qual se encontrava a Alemanha pré-nazista – este filme narra a história da prostituta Lulu (Louise Brooks) que encarnando o arquétipo da *vamp* exerce sua atração sobre homens e mulheres levando-os para sua total destruição. Lulu termina sendo assassinada, em Londres, por Jack, o Estripador.

O aparecimento do cinema sonoro em 1929 dá uma revigorada à UFA, já que grandes atores que tinham emigrado para os Estados Unidos como Emil Jannings e Conrad Veidt, que voltaram para Alemanha pelo fato de seu mercado sotaque alemão não lhes permitir continuar sua carreira artística em Hollywood. Entre os artistas que retornam à Alemanha está o austríaco Josef von Sternberg que realizou o primeiro filme importante do cinema sonoro alemão, *O anjo azul* (*Der Blaue Engel*, 1930). Nesse melodrama trágico, Marlene Dietrich interpreta Lola, mulher fatal que seduz o professor Immanuel Rath (Emil Jannings). Lola atrai irresistivelmente a Rath, arrastando-o à ruína física e moral. Esta *vamp* canta uma música que simboliza o destino trágico que se abaterá sobre Rath que, apaixonado por Lola, entra num processo de degradação que o leva à ruína moral e física.

Josef von Sternberg e Fritz Lang adaptaram-se muito bem ao advento do cinema sonoro e souberam utilizar com destreza os recursos do som, criando os corpos sonoros dos seus personagens do mesmo jeito que as sombras eram usadas no cinema expressionista. Com efeito, nas palavras de Eisner,

[n]os filmes alemães, a sombra se torna a imagem do Destino: o sonâmbulo César, ao adiantar suas mãos assassinas, projeta uma sombra gigantesca na

parede, como Nosferatu ao se inclinar sobre o leito do forasteiro ao subir uma escada. (EISNER, 1985, p. 95)

No filme *O anjo azul* a música cantada por Marlene Dietrich (“Ich bin vom Kopf bis Fuss...”), projeta-se como a sombra sinistra de Lola sobre o destino do professor Rath. No filme *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M*, 1931), de Lang, o assassino de crianças Hans Becker (Peter Lorre) assobia trechos de *Peer Gynt*, de Edvard Grieg, projetando seu corpo sonoro sobre suas vítimas. Esse uso dramático do som expandiu as possibilidades narrativas do cinema alemão².



Figura 8: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922)

Em 1932, um ano antes da instauração do ‘Terceiro Reich’, Lang realizou O testamento do Dr. Mabuse (*Das Testament des Dr. Mabuse*). Nesse filme sonoro, o Dr. Mabuse, que se encontra em estado catatônico, toma a posse de outros corpos para levá-los a cometerem vários crimes. Lang, usando o som do mesmo jeito que as sombras dos filmes expressionistas, faz com que a presença do corpo sonoro de Mabuse domine uma grande rede de delinquentes, “Mabuse aparece convertido, por conseguinte, em un fantasma que planea, visual e sonoramente, en el paisaje.” (SÁNCHEZ BIOZCA, 1996,

² Naquele tempo Hollywood ainda não aprendia a explorar os recursos do cinema sonoro limitando-se à produção de comédias musicais.

p. 251) Este demiurgo, que converte as pessoas em criminosas pelo poder da sua voz, antecipa o efeito dos discursos do *Führer* sobre o povo alemão. Em 1933, com a chegada de Hitler ao poder, Fritz Lang imigra para a França, depois para os Estados Unidos, rejeitando um alto cargo oficial oferecido por Goebbels – grande admirador de *Metropolis* e *Os Nibelungos*.

Seguindo um caminho diferente, o geólogo Arnold Fanck realiza filmes cuja temática é a épica montanha, nos quais se podem ver as impressionantes paisagens dos altos picos

cuyos rodajes entre los glaciares alpinos eran ya toda una gesta y que constituían a la vez un himno panteísta a la naturaleza y un canto prometeico a los héroes que se atrevían a conquistar sus cimas, con resonancias entre paganas e fascistas....” (GUBERN, 2000, p. 207)

Filmes como *Prisioneiros da montanha* (*Die weisse Hölle von Piz Pallü*, 1929), realizado com a colaboração de Pabst e *Tempestade no Mont Blanc* (*Stürme über der Montblanc*, 1930) iniciam este gênero criado pelo Dr. Fanck, que culmina com o filme dirigido e interpretado por Leni Riefenstahl, *A luz azul* (*Das blaue Licht*, 1932), no qual a jovem Junta descobre o segredo da luz azul do monte Cristallo. Estes filmes, cuja temática é o confronto do homem contra a natureza, uniam a música clássica com as impressionantes paisagens da montanha criando imagens poéticas: no filme *Tempestade no Mont Blanc*, fragmentos de Bach e Beethoven unem-se aos bramidos da tormenta. De acordo com Gubern, “[e]l frenético romanticismo del alma alemana domina el ciclo montañoso con su imponente solemnidad formal, épica y wagneriana.” (GUBERN, 2000, p. 207)

Em 1933 com a ascensão de Hitler ao poder se produz o maior êxodo de artistas e técnicos da UFA que fugiram da Alemanha nazista por serem judeus ou por terem idéias democráticas. É também Gubern que elenca uma série de nomes significativos: além de Georg Wilhelm Pabst, Fritz Lang, Max Reinhardt e Conrad Veidt, que já

mencionamos, Max Ophüls, Paul Czinner, Elisabeth Bergner, Joe May, Peter Lorre, Robert Siodmak, Leontine Sagan, Eugene Schüfftan, Alexis Granowsky, Billy Wilder, Fred Zinnermann e Slatan Dudow (2000, p. 204).

O grande êxodo de cineastas alemães influenciou de maneira decisiva o desenvolvimento do cinema americano, pois a violenta subjetividade dos filmes expressionistas misturada ao naturalismo clássico do cinema de Hollywood expandiu as possibilidades expressivas da linguagem cinematográfica que, graças à fusão expressionismo-naturalismo teve ferramentas nunca antes imaginadas para dar densidade dramática e poética ao cinema industrial. Kracauer afirma que, “[e]m uma manifestação característica de respeito, Hollywood contratou todos os diretores, atores e técnicos alemães em que conseguiu colocar as mãos.” (GUBERN, 2000, p. 36).

Essa grande migração de artistas expandiu a capacidade expressiva do cinema americano, que, absorvendo o legado expressionista, desenvolveu vários gêneros cinematográficos, entre eles: o cinema de horror e o cinema *noir*, cujas atmosferas densas agregam valor dramático às tramas. Também seria impossível imaginar que um filme como o *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941)³, de Orson Welles, pudesse ser realizado nos Estados Unidos se não fosse pelo grande aporte dos mestres expressionistas.

Na Alemanha sob o domínio do nacional-socialismo, Goebbels – o ministro de propaganda do ‘Terceiro Reich’ – qualificou o expressionismo de “arte degenerada” e o realismo social de “produto tosco dos intelectuais judeus” (apud GUBERN, 2000, p. 259), e procurou desenvolver com todos os recursos ao seu alcance o cinema do ‘Terceiro Reich’, que retomava a estética neoclássica inspirada na arte greco-romana. No entanto, nos doze anos de cinema nazista, poucas obras cinematográficas chegaram

³ Neste filme, os objetos que compõem os cenários acrescentam ao valor dramático da história, como nos filmes expressionistas.

a destacar-se. Leni Riefenstahl – espécie de assessora cinematográfica do Partido Nacional Socialista em 1933 – realizou, a pedido do *Führer*, o documentário *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1936), contando para isso com uma estrutura considerável. Segundo Gubern, “[c]om meios enormes y tras dos años de montaje la Riefenstahl creó este documento apabullante de dos horas, destinado a conmemorar el Congreso del Partido Nacionalsocialista en Nuremberg (...)” (GUBERN, 2000, p. 259). Esse imponente documentário glorificava o “senhor da Alemanha”, figura que mais tarde se tornou o maior produto da propaganda do regime nazista. A grande produção de Riefenstahl que se segue é *Olympia* (1936). O documentário, que se debruça sobre os IX Jogos Olímpicos celebrados em Berlim e filmados com 35 câmeras, ressalta com maestria os principais momentos dessa competição, fazendo uma exaltação da superioridade ariana, que será questionada pelo triunfo esclarecedor do grande atleta negro Jesse Owens.

Este canto al cuerpo humano y a la belleza del esfuerzo, que todavía no ha sido superado, nos muestra también con gran rigor documental, valiéndose de largos teleobjetivos, los pequeños detalles, los preparativos de las pruebas, los nerviosismos, los gestos y los tics del Führer durante las competiciones, recogidos con una inhabitual veracidad... (GUBERN, 2000, p. 258)

Leni Riefenstahl, amiga pessoal de Hitler, junto com o grande ator Emil Jannings – que recebera o título de Ator do Estado em 1941 – foram os maiores representantes do cinema da Alemanha nazista, que acabou destruindo o cinema de arte alemão, o mesmo que tardou anos em ressurgir, porém nunca mais com a mesma força.

Depois da Segunda Guerra Mundial, com a cinematografia europeia destruída pelo nazismo e pela guerra, o cinema desenvolvia-se sobretudo nos EUA e na URSS. A Alemanha Federal, a França e a Itália deram entrada livre ao cinema americano. Logo um “cinema de ruínas” surgiu na República Federal da Alemanha, assim como, com um sentido político diverso, nos países do bloco comunista. E dentre as ruínas de uma Itália destruída pela guerra e pelo fascismo, nasceu o cinema neo-realista representado pelos

realizadores Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e o grande roteirista Cesare Zavattini – esse último teórico e defensor deste movimento cinematográfico. Estes realizadores não haviam fugido da Itália fascista, já que esta, ao contrário da Alemanha nazista, não trancou todas as portas à criação cinematográfica. Vale lembrar o que declarou André Bazin: “o fascismo [...], diferentemente do nazismo, deixou subsistir um certo pluralismo artístico.” (BAZIN, 1991, p. 234)

Roberto Rossellini, no filme *Roma Cidade Aberta* (*Roma città aperta*, 1945), conseguiu realizar uma obra de ficção que parece um documentário, o que Gubern denomina uma “página viva arrancada de la história reciente de Italia.” (2000, p. 288). Rossellini filmou com seus próprios recursos uma história na qual três personagens – um militante comunista (Marcel Pagliero), um sacerdote católico (Aldo Fabrizzi) e uma mulher do povo (Anna Magnani) – juntam suas forças para resistir à ocupação alemã e são assassinados pelos soldados nazistas nos últimos dias da Itália fascista. Este filme inaugura o neo-realismo italiano, que se caracterizou por filmar em locações reais, sem atores famosos, seguindo um desejo irreprímível de apresentar uma crua realidade. Interessante análise a respeito nos oferece, novamente, Gubern:

Al señalar la originalidad del neorealismo no conviene olvidar, sin embargo, las anteriores lecciones del realismo ruso, del documental británico y de la obra de Jean Renoir, cuyo influjo fue decisivo, así como el teatro popular (dialectal) y del estilo directo de la narrativa literaria norteamericana moderna. El cine italiano que nace al alba de la liberación es una nueva etapa del gran cine realista, por eso la crítica le antepuso el prefijo neo, y no puede ser desligado de sus antecedentes históricos y estéticos (...). (2000, p. 289)

Este estilo de fazer cinema com escassos recursos, sem atores profissionais e livre dos grandes estúdios alterou para sempre a produção cinematográfica mundial, a mesma que foi impregnada pelas influências neo-realistas. A tendência é, efetivamente, um divisor de águas, pois, de acordo com Gubern, “[c]on el neorealismo ha ocurrido lo mismo que con Picasso en la historia de la pintura. Después de Picasso ya no puede pintarse como se hacía hasta entonces (2000, p. 294)” A *nouvelle vague* francesa, o

cinema novo brasileiro, o cinema *underground* americano, o novo cinema alemão entre outros serão influenciados pela proposta neo-realista.

Foram necessárias décadas para que o cinema alemão de arte ressurgisse de suas cinzas. Em 1959, um velho Fritz Lang voltou à Alemanha para realizar *Der Tiger von Eschnapur* e *Das indische Grabmal*; em 1960, o cineasta filmou o último capítulo da série Dr. Mabuse: *Os mil olhos do Dr. Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse)*. No entanto, não bastaram esses impulsos nostálgicos de um velho cineasta dos tempos áureos da UFA para levantar de sua tumba o cinema destruído pelo nazismo e pela guerra.

Mas, como escreveu o crítico Roman Gubern, as sociedades doentes, como os organismos vivos, criam seus próprios anticorpos (2000, p. 398):

la rebelión estudiantil, que ventila los nombres de Rudi Dutschke y el anciano filósofo Herbert Marcuse, muestra que el genio alemán no se deja aprisionar en el bienestar amodorrado que patrocinan los profetas de la opulencia. El teatro alemán comienza a agitarse con las obras de Rolf Hochhuth y de Peter Weiss y esta inquietud renovadora contamina también a la literatura (Günter Grass, Heinrich Böll) y finalmente el cine. (2000, p. 398)

Nos anos de 1960, terminou nos Estados Unidos a censura moralista e anticomunista implantada pelo código Hays e pelo macarthismo, que controlaram com braço de ferro a produção cinematográfica americana desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Isso permitiu, entre outras coisas, o nascimento do cinema *underground* americano. Este é o período em que, uma vez mais, conforme Gubern,

(...) se afirma cada vez con más fuerza este anti-Hollywood neoyorquino, que hace sus películas sin contar con la gran industria, ni con los sindicatos, ni con los códigos de censura, ni con los grandes circuitos de exhibición, ni con las estrellas, ni con la moda, ni con las demandas de los mercados. (2000, p. 355)

A característica principal destes filmes é o impulso visionário que revigorou a narrativa cinematográfica resgatando a herança artística e experimental dos pioneiros do cinema europeu, como os irmãos Lumière, Georges Méliès, Ferdinand Zecca, e dos

cineastas das primeiras vanguardas, como Abel Gance, Dziga Vertov, Luis Buñuel, Aleksandr Dovjenco, Jean Vigo, entre tantos outros.

Da mesma forma que os pioneiros do cinema faziam seus filmes com uma simples câmara com corpo de madeira, os cineastas independentes dos anos de 1960 faziam-nos com simples câmeras de 16 mm, realizando filmes livres das ataduras da indústria cinematográfica. Passando, como os diretores das primeiras vanguardas, suas obras em cineclubes, estes novos realizadores quebraram o circuito comercial das grandes salas de cinema dominadas pelo cinema industrial. Essa possibilidade de projetar filmes artesanais – para uma imensa minoria de espectadores de cinema de arte – recuperou a liberdade de criação que tinha o cinema antes de se transformar numa indústria de entretenimento.

O cinema independente americano foi seguido pelo nascimento de novas cinematografias nacionais, como o Cinema Novo, no Brasil – representado por grandes realizadores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra, cujo cinema da fome utilizou a falta de recursos técnicos para criar uma estética de uma força telúrica impressionante. Também em 1962 nasce o Cinema Novo Alemão com o manifesto de Oberhausser. Este cinema nasce do zero, já que ressurgiu dentre as cinzas de uma Alemanha, que embora estivesse experimentando um grande crescimento econômico, se encontrava destruída moralmente pelas feridas da guerra, o nacional-socialismo, e a divisão do território alemão em duas Alemanhas: uma capitalista e a outra socialista. Este país outrora dono de uma grande cinematografia, estava dominado naquele tempo pelo cinema industrial americano. Luiz Nazario resume:

Em 1962, 26 jovens cineastas assinam, em Oberhausen, um manifesto contra as velhas estruturas econômicas da produção cinematográfica: Nós manifestamos nossa pretensão de criar um novo cinema alemão. Este novo cinema necessita novas liberdades. Liberdades frente aos convencionalismos usuais da profissão. Liberdades com relação à tutela de certos interesses.” Muitos dos signatários não chegam a se projetar artisticamente; outros constituem, em poucos anos, uma verdadeira obra. (NAZARIO, 1983, p. 60)

O prolífico diretor Rainer Werner Fassbinder simbolizou o renascer do cinema alemão. Influenciado por Luis Buñuel, Joseph von Sternberg e, principalmente, Douglas Sirk, Fassbinder expandiu as possibilidades do melodrama, abordando abertamente a temática homossexual e criando histórias cujos personagens marginais chegam ao extremo do desmoroamento moral. Dessa maneira, Fassbinder elevou o gênero melodrama a um nível que só o espanhol Pedro Almodóvar continuará. Para Luiz Nazario,

Fassbinder tinha um desejo monstruoso: ser para o cinema o que Darwin foi para a biologia, Marx para a economia política e Freud para a psicologia: uma pessoa depois de quem nada mais pode ser como antes. A morte precoce interrompeu seu desejo: não por que os quarenta filmes que deixou não bastassem para colocá-lo entre os maiores realizadores de seu tempo, mas porque cada filme seu era a peça de um quebra-cabeças cujo desenho ficará para sempre inacabado. (NAZARIO, 1983, p. 66)

Como um artista romântico, Fassbinder descarrega no cinema sua angústia e desespero, criando obras nas quais não existe a possibilidade de um final feliz. Seus personagens, como o professor Rath, do filme de Sternberg, desmoroam-se completamente ante os olhos dos espectadores. Fassbinder criará personagens ambíguos cuja dualidade se apresenta através de seus reflexos nos espelhos, usando esse recurso com a mesma intenção que os grandes realizadores da UFA, como Lang ou Murnau. Fassbinder ainda retomará a estética expressionista que Goebbels (que, como mencionamos anteriormente, era ministro de propaganda de Alemanha nazista) chamou de arte degenerada, a partir da utilização desse recurso com grande engenhosidade. Afinal, como crê Nazario, “[a] importância do espelho no cinema expressionista está em seu papel simbólico: é através dele que o duplo e a morte vêm ao mundo” (NAZARIO, 1983, p. 26)

Este fecundo realizador, depois de concluir mais de 40 filmes, morre prematuramente na idade de 37 anos, quando tinha alcançado um total domínio da

técnica e da linguagem cinematográfica, deixando filmes como: *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972); *O direito do mais forte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975); *Mamãe Küster vai ao paraíso* (*Mutter Küsters Fahrt zum Himmel*, 1975); *O assado satânico* (*Satansbraten*, 1976); *Despair – Uma viagem para a luz* (*Despair / Eine Reise ins Licht*, 1977) e *Martha* (*Martha*, 1974). É ainda Nazario que ressalta que

As relações de poder são o tema fundamental de Fassbinder, os homossexuais proletários explorados pelos homossexuais burgueses, os trabalhadores imigrados perseguidos pelos trabalhadores nativos, os marginais marginalizados pelos marginais, as mulheres submetidas pelos homens, os homens enlouquecidos pelas mulheres, os homens traídos pelos homens, os empregados sugados pelos patrões, os filhos subjugados pelos pais (...). (1983, p. 69)

Seguindo Fassbinder na retomada do novo cinema alemão, Werner Herzog apresenta uma obra original protagonizada por personagens ímpares: loucos, superdotados, deficientes físicos e mentais que, por sua singularidade, separam-se da sociedade. No intuito de atingir objetivos inalcançáveis estes heróis chegam ao êxtase numa realidade que ultrapassa os limites da razão.

Herzog acompanha seus personagens loucos, solitários e visionários à procura de utopias e quimeras que existem na realidade, mas que nosso olhar formatado pela razão não consegue enxergar. Este cineasta tampouco utiliza recursos de distanciamento, freqüentes nos documentários que pretendem nos mostrar uma realidade cheia de injustiças sociais, para nos forçar a agir como, por exemplo, em *Ilha das flores* (Brasil, 1989), de Jorge Furtado. Para atingir uma supra-realidade, Herzog não precisa usar recursos de montagem para criar imagens dissonantes, nas palavras de Érica Savernini, “em contraposição ao inventário cinematográfico e ao repertório cultural do espectador”, uma das bases do surrealismo (SAVERNINI, 2004, p. 25). Ele não força a identificação do espectador com seus personagens ímpares, distanciando-se do cinema neo-realista e de seus personagens populares, pois, como bem lembra

Gubern, “[e]n el orden temático, el neorrealismo centró su atención en el hombre considerado como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que está inserto” (GUBERN, 2000, p. 289). Os protagonistas dos seus filmes são marginais, solitários, únicos e visionários, cuja visão distorcida da realidade faz com que eles ajam de maneira absurda no intuito de dominar poderosas forças da natureza ultrapassando seus limites humanos.

Herzog, em seu cinema, não expõe seus personagens ao fracasso, à tristeza e à desilusão, como fez seu contemporâneo Fassbinder. Ambos trabalham com personagens marginais, embora eles sejam diferentes: os personagens fassbinderianos são marginais que procuram ser aceitos em algum grupo e por esse motivo são desprezados pelos próprios marginais. Já os personagens de Herzog são solitários que seguem seu caminho sem ter a menor intenção de pertencer a um grupo ou a uma comunidade. Eles encarnam a imagem do louco que segue seu caminho ainda que este o leve à sua própria destruição.

Cineasta da loucura, Herzog nos seus filmes reitera seu universo pessoal e sua maneira de fazer cinema, em oposição aos filmes cada vez mais padronizados que se apresentam no cinema e na televisão. Como os desaparecidos Mizoguchi, Tarkovski, Fellini, Kurosawa e Buñuel, Herzog é um cineasta antigo, que ainda cria seu próprio mundo. Numa entrevista que aparece no documentário de Michal Leszcylowski, *Directed by Andrei Tarkovsky* (1988), Tarkovski faz uma declaração esclarecedora: “[h]á cineastas que imitam o mundo, e há outros que criam seus próprios mundos”. Herzog pertence a este pequeno grupo de realizadores que conseguem inventar um universo, e para isto ele usa fragmentos da realidade e personagens ímpares dominados pela loucura.

Em 1999, num manifesto intitulado *Declaração de Minnesota*, o diretor escreveu que “[h]á camadas mais profundas de verdade no cinema e existe algo como verdade poética ou enlevada. É misteriosa e evasiva e pode ser atingida apenas por meio da fabricação, imaginação ou estilização” (texto publicado nos Estados Unidos, em 30 de abril). Herzog estiliza a realidade na natureza ainda inexplorada, longe das cidades e das paisagens urbanas. E em lugar de contar todos os lados de uma história com o intuito de ser objetivo impõe sua visão subjetiva através dos olhos de personagens marginais, loucos e visionários. Desta maneira, foge à tentação da imparcialidade. Acompanhando seus personagens respeitosamente até que eles superam seus limites e chegam, dominados pela loucura, ao além do homem e ao inumano, Herzog, de forma equivalente, tenta atingir uma supra-realidade, uma realidade além da realidade.

Os novos realizadores vindos de escolas de cinema não conseguem fugir da linguagem clássica e objetiva ensinada nesses estabelecimentos. O cinema não é apenas Griffith e Eisenstein; existem diferentes maneiras de contar uma história e transmitir sentimentos e ilusões. Se, por um lado, para Herzog, “o cinema é uma arte de analfabetos”, ele afirma também, no mesmo contexto, que “o analfabetismo tem outro lado, é uma forma de experiência e de inteligência que em nossa civilização forçosamente se perde, é um bem cultural que está desaparecendo da terra.” (HERZOG apud NAGIB, 1991, p. 21)

Em filmes como *Aguirre, a cólera de Deus* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972); *O enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974); *Stroszek* (*Stroszek*, 1977); *Nosferatu* (*Nosferatu. Phantom der Nacht*, 1978), *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*, 1982); *Onde sonham as formigas verdes* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984); *Cobra Verde* (*Cobra Verde*, 1987); *Meu inimigo íntimo* (*Mein liebster Feind*, 1999), *O Homem Urso* (*Grizzly man*, 2005), *The Wild Blue Yonder* (2005),

Herzog, este diretor inclassificável, cria um cinema único, livre de referências cinematográficas diretas (com exceção para a referência a *Nosferatu*), no qual se percebe a procura incessante de um artista em recriar seu próprio mundo no cinema.

3. O CINEMA DE WERNER HERZOG

Brincando, quando criança, com as armas que os soldados tinham abandonado após o fim da Segunda Guerra Mundial, Werner Herzog passou sua infância numa remota aldeia da Bavária, e, por consequência, não teve nenhum contato com o cinema até os 11 anos de idade. Desde pequeno, Herzog começou a fazer suas primeiras viagens a pé; o futuro cineasta usou um telefone pela primeira vez quando tinha 17 anos. Já adulto, passou uma curta temporada nos Estados Unidos, sendo influenciado pelo cinema independente americano, cujos filmes se caracterizam por retomar o impulso visionário e experimental dos pioneiros do cinema.

Livre das influências do cinema industrial e da televisão e, por conseguinte, do processo de aculturação americana desenvolvido na Alemanha Ocidental após o fim da Segunda Guerra Mundial, Herzog, como Murnau ou Mizoguchi, começou a fazer cinema a partir de um número muito reduzido de experiências com essa arte. É por isso que, na visão da pesquisadora Lúcia Nagib,

as características de sua formação, condicionada pela presença concreta da natureza e pelo isolamento, que leva a uma comunicação tácita e sensível com os objetos ao redor, estão provavelmente na origem de seu sistema de fazer cinema. (1991, p.19)

Ao contrário de outro grande realizador alemão, Rainer Werner Fassbinder, que passou a infância e a juventude mergulhado no cinema e cujos filmes permitiram um progressivo aprimoramento de sua técnica e linguagem cinematográficas, Herzog criou uma maneira própria de contar histórias. Sem ter estudado cinema, chegou intuitivamente a criar uma estrutura dramática linear, que não utiliza planos paralelos (ações simultâneas que ocorrem paralelamente numa história). Esse recurso será amplamente utilizado no cinema a partir do momento em que David W. Griffith, “o pai da linguagem cinematográfica”, aperfeiçoa a montagem paralela para criar suspense em cenas de perseguição, além de diversos fios dramáticos dentro do filme (tramas e

subtramas). Herzog usará uma estrutura dramática simples e ao mesmo tempo complexa, que segue a única trama, na qual não se apresentam ações paralelas nem subtramas.

Como Mizoguchi, Tarkovski e Dovjenco, Herzog desenvolverá a montagem sintética criando complexas metáforas com uso da profundidade de campo, “que permite contrapor dois planos no seu sentido pictórico no interior do mesmo plano cinematográfico” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996, p. 49). Dessa maneira, Herzog toma um caminho diferente do seguido por Sergei Eisenstein, que desenvolve um sistema de montagem baseado na justaposição de planos, com o objetivo de transmitir idéias, o que resulta em que “el montaje no es una idea expresada por piezas consecutivas, sino una idea que surge de la colisión de dos piezas, independientes la una de la otra” (GUBERN, 2000, p. 154).

Sem usar planos paralelos nem montagem intelectual, Herzog criará um cinema lírico que prende o espectador pelas complexas metáforas contidas em imagens inéditas, “que o espectador possa reconhecer como reais, mas que lhe sejam até então desconhecidas” (NAGIB, 1991, p. 21). A lógica do cinema de Herzog está contida nessa parábola: *Quando a América do Norte apenas tinha sido explorada, um pioneiro francês foi para o oeste desde Montreal. Ele foi o primeiro branco que viu as cataratas do Niágara. Quando ele voltou contou que tinha visto as cataratas mais espetaculares que ninguém poderia imaginar. Ninguém acreditou nele. Acharam que estava louco ou que era um embusteiro. Perguntaram: Que prova você tem? E ele respondia: Minha prova é que eu as vi!*

Longe dos estúdios e das grandes urbes, Herzog buscará na selva amazônica, em lugares ignotos, uma realidade intrincada e evasiva, atingida antes pela emoção que pela razão. As imagens desses filmes aparecem ante nossos olhos como uma realidade vista

pela primeira vez: um vulcão em processo de erupção numa cidade fantasma com cachorros mortos nas ruas, em *La Soufrière* (1977); um esquiador se elevando no ar a mais de 110 metros de altura, em *O grande êxtase do entalhador Steiner* (*Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1973); um navio que passa pelo alto de uma montanha, em *Fitzcarraldo* (1982); um megalomaníaco conquistador perdido com sua expedição no meio da selva amazônica, em *Aguirre, a cólera de Deus* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972).



Figura 1: *Fitzcarraldo* (1982)

As estruturas narrativas de vários filmes de Herzog se resumem à procura, por um herói, de um objetivo inatingível; os heróis herzogianos perseguem seus objetivos ainda que sua luta esteja antecipadamente perdida. Frequentemente o diretor finaliza suas histórias na hora em que o personagem principal confronta-se com seu limite titânico e intransponível. De um modo metafórico estes personagens trágicos ultrapassam seus limites humanos e atingem uma supra-realidade, uma realidade além da realidade.

Para Herzog, fazer um filme é um ato de sacrifício, como caminhar de Munique para Paris no inverno com o intuito de salvar a vida de Lotte Eisner⁴. Herzog descreve essa travessia no seu livro *Caminhando no gelo*: “Pus-me a caminho de Paris pela rota mais curta, na certeza de que ela viveria se eu fosse encontrá-la a pé” (HERZOG, 1982, p. 7). Assim como em sua travessia a pé, Herzog toma o caminho mais difícil para se fazer um filme. Ele recusa os estúdios de cinema e as atmosferas controladas. O diretor alemão filma na adversidade e enfrenta a natureza, tal qual ocorre na expedição de Aguirre na selva amazônica focalizada por ele. Essa maneira arriscada de filmar traz para o cinema imagens frescas carregadas de uma crua realidade que se diferencia dos filmes comerciais realizados em grandes estúdios, com atores maquiados e luz artificial. Herzog realiza no cinema o que Lúcia Nagib chama de “realidade da ilusão”. O diretor alemão procura em lugares inexplorados imagens tiradas da natureza que ultrapassam qualquer ficção criada com efeitos visuais no cinema.



Figura 2: *Grizzly Man* (2005)

Um filme de Herzog é imprevisível como sua travessia no gelo para salvar Lotte Eisner, já que ela poderia morrer antes que ele chegasse (visto que ele escolheu um

⁴ Lotte Eisner, importante historiadora do cinema alemão, tinha câncer, e Herzog, que se tornara seu amigo, caminhou no inverno de Munique a Paris acreditando que esse sacrifício, de alguma forma, prolongaria a vida dela.

modo no mínimo complicado de oferecer-lhe ajuda) até o hospital em que ela se encontrava em Paris. Ao contrário do cinema comercial, que procura não deixar nada fora de controle, o cinema de Herzog usa a imprevisibilidade a seu favor. Segundo Jacques Aumont, o cineasta

não deixa absolutamente de ter uma intenção inicial, a de criar uma obra, mas é uma intenção geral, que não deve, sobretudo, acarretar intenções demasiado particulares, que gerariam uma obra morta antes de ser iniciada. A obra resulta de uma colaboração entre o artista, que dispõe de uma linha principal – seu projeto – e o real, que fornece a surpresa permanente dos encontros. (AUMONT, 2004, p. 52).

Na realização de *Fitzcarraldo*, o personagem de Herzog consegue atingir seu teimoso objetivo de fazer com que um navio passe por cima de uma montanha, mesmo que, depois, ninguém acredite nele. Cineasta do risco e da adversidade, Herzog investe contra o cinema realizado nas atmosferas controladas dos estúdios; às vezes, tem sorte; outras, não. Ele brinca com a morte e a vida; com o sucesso e o fracasso de seus filmes, nos quais nem sempre o final está premeditado: em *O grande êxtase do entalhador Steiner*, por exemplo, este esquiador acidenta-se na neve e bate bruscamente a cabeça. Nesse momento, o documentário de Herzog poderia ter terminado. Steiner poderia ser obrigado a deixar a competição; ele, no entanto, tão obstinado quanto Herzog, decidiu continuar e pular uma vez mais até chegar além de qualquer um de seus concorrentes. Dessa maneira, essa história termina num autêntico “final feliz”, algo nada comum nos filmes de Herzog.



Figura 3: *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*(1973)

Para realizar o documentário *La Soufrière*, Herzog e os cinegrafistas Jörg Schmidt-Reitwein e Ed Lachman chegam à Ilha Guadalupe durante o processo de erupção do vulcão La Soufrière. Naquele lugar, entrevistam as poucas pessoas que decidem ficar na ilha, depois de quase toda a população ter sido evacuada pelo iminente perigo da erupção do vulcão. Herzog e os cinegrafistas arriscam suas vidas para tomar os depoimentos dos entrevistados, uma vez que a qualquer momento o vulcão poderia destruir a cidade. No entanto, contradizendo todas as previsões científicas, o vulcão deteve seu processo de erupção e o filme não terminou com o esperado final trágico. A esse respeito, o próprio realizador se posiciona de forma lúcida, explicitando a necessidade de lidar com o imprevisto:

[a] gente precisa escavar com uma enxada, quase como um arqueólogo, a gente precisa extrair algo dessas paisagens injuriadas. Frequentemente, é claro, este trabalho está ligado a riscos, mas eu não os temo.” (HERZOG apud NAGIB, 1991, p. 146)

Como herdeiro direto de F. W. Murnau, Herzog dá valor dramático à natureza; ela é um dos personagens principais de seus filmes, pois

[u]tilizar los elementos naturales para expresar en forma exteriorizada el drama de los personajes es un recurso expresionista al que el cine, en forma más o menos refinada, desde Murnau a Antonioni, no renunciará ya jamás (GUBERN, 2000, p. 125).

A natureza não é usada somente como cenário, ela tem vida e age a favor ou contra os personagens herzogianos. Como nos filmes do geólogo Arnold Fanck², Herzog fará de cada filmagem uma epopéia na qual o homem enfrenta uma natureza indômita, sublime e grotesca tencionando dominá-la.

Os heróis herzogianos encontram, no seu caminho, obstáculos intransponíveis e protagonizam uma refrega colossal contra estes inimigos incomensuráveis: a selva, o sol, o mar, etc. São personagens com delírios de grandeza, como o próprio Herzog ao caminhar sobre o gelo: “Quando caminho, é um bisão que caminha. Quando paro, uma montanha descansa” (HERZOG, 1982, p. 10). Seus personagens acreditam no sentido da sua batalha; Herzog, durante sua travessia, vê um avião e diz: “[s]e eu estivesse nesse avião que passa silencioso sobre mim, em uma hora e meia chegaria a Paris” (HERZOG, 1982, p. 13). No entanto, prefere o caminho mais difícil, porque acredita neste seu sacrifício.



Figura 4: *La Soufrière* (1977)

A contradição do caminho difícil que percorre Herzog e o caminho fácil que seria tomar um avião de Munique para Paris pode ser uma comparação do seu cinema com o cinema industrial. Herzog faz cinema como uma jornada heróica na qual terá de

² Diretor alemão pioneiro em filmes de montanha.

superar vários obstáculos até conseguir seu objetivo final. O cineasta faz cinema do mesmo jeito que se sobe uma montanha: tem de caminhar até perder o fôlego, ficar na montanha sem ter jeito de voltar pelo mesmo caminho; esgotado, deve continuar até chegar ao cume, que só será atingido depois de superar suas próprias limitações. Desse jeito, ele atinge a dimensão do sagrado e consegue captar imagens nas quais se manifesta a presença divina e aterrorizante da natureza, algo também muito presente na religião Inca, que venera o jaguar por subir até o alto da montanha para se transformar num condor e atingir o céu. O jaguar simboliza o homem que ultrapassa o limite que separa sua condição humana da condição divina: o homem que no intuito de superar sua dimensão humana e insignificante é absorvido pela força da natureza.

Herzog faz cinema como um nadador que entra no mar sem guardar energias para regressar, e quando se encontra esgotado e perdido decide continuar sem ter a certeza de que encontrará terra firme. Ele é levado por seus instintos antes que pela razão, na procura de algo inatingível. E nessa travessia passa além dos limites que separam a realidade da ilusão. Tal como afirma Robert Bresson, “filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja esperado secretamente por você” (AUMONT, 2004, p. 17).

O cinema de Herzog é o êxtase da realidade visto através dos olhos de loucos bárbaros guerreiros, ainda não dominados pelo cristianismo e pela razão, que acreditam que têm a força da montanha e do trovão. Inconscientes de suas limitações e dimensões humanas, sem culpa nem medo da morte, pretendem realizar tarefas impossíveis que os levam ao fracasso e à destruição. No entanto, naquele conflito desproporcional, eles ultrapassam o limite que os separa dos simples humanos.

Lê-se na *História da Loucura na idade clássica*, de Michel Foucault: “Mas a morte, em si mesma, não traz a paz: a loucura ainda triunfará” (2003, p. 39).



Figura 5: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972).

A atitude de Herzog diferencia-se das atitudes dos diretores comuns que atingem o reconhecimento do público por fazer concessões em sua proposta artística. Nisso se distancia mesmo dos demais diretores do chamado “cinema de arte” que, ao terem uma chance de fazer um filme com o apoio de Hollywood, deixam de lado sua proposta artística para realizar filmes comerciais, nos quais se perde a singularidade do seu trabalho anterior. É o caso de Andrei Mijalkov Konchalovsky, um dos melhores cineastas russos, que fez grandes filmes como *Siberiada* (*Siberiade*, URSS, 1977-1979), e nos Estados Unidos realizou *Runaway train* (1985), antigo projeto de Akira Kurosawa, num feitiço comercial, e ainda mais comercial, *Tango & Cash*, protagonizado por Sylvester Stallone. Outro diretor que mudou sua proposta artística em Hollywood é Walter Salles. Sua obra cinematográfica se caracterizava por homenagens a grandes diretores brasileiros como Nelson Pereira do Santos e Glauber Rocha em filmes rodados em locações reais e num tempo cronológico, como declarou numa palestra ministrada na Escola de Cinema de Cuba em 2002, ao apresentar o projeto de *Diários de Motocicleta*. Em 2005, no entanto, Salles realizou *Água Negra* (*Dark Water*, EUA), um filme de suspense na linha dos atuais *blockbusters*, sem a proposta que ele defendia.

Essa atitude representa uma derrota moral do realizador enquanto artista, a qual será bem explicada pela reflexão de outro grande nome do cinema, Andrei Tarkovsky:

[o] homem que roubou para nunca mais ter de roubar novamente continua sendo um ladrão. Ninguém que traiu seus princípios alguma vez pode voltar a manter uma relação pura com a vida. Portanto, quando um cineasta diz que vai fazer um filme comercial para juntar forças e adquirir os meios que lhe permitam fazer o filme dos seus sonhos – isso é trapaça, ou, pior ainda, uma trapaça para consigo mesmo. Ele nunca fará seu filme. (2002, p. 148)

No cinema contemporâneo, fazem falta os realizadores como Herzog, que conseguem literalmente mover montanhas para realizar o filme que sonharam, e que não alteram suas propostas artísticas para se adaptar às demandas do mercado: “[v]ocê não move montanhas com dinheiro, você move montanhas com fé”, declarou Herzog a respeito de sua obstinação artística⁵.

Essa postura, um comprometimento radical com a arte, pode trazer dificuldades, mas redundam em um trabalho mais consistente. A propósito dessa difícil escolha, escreveu o filósofo Friedrich Nietzsche:

De fato, todos os criadores são duros. E isso lhes deve parecer ventura, colocar suas mãos em séculos como em cera mole – ventura de escrever sobre a vontade de milênios como sobre metal – mais duro que o metal, mais nobre que o metal (...). (2006, p. 109).

Forjados como diamantes, os filmes de Herzog dificilmente serão destruídos pelo tempo. Sua obra mantém-se sempre atual, e sua temática guarda um lugar único e indecifrável na cinematografia mundial. A obsessão de criar uma simbiose entre ilusão e realidade que ultrapassa os limites da razão é a característica principal de seu cinema e a ele se aplica perfeitamente o raciocínio de Luiz Nazario quando este observa que “cultivando certas obsessões, alguns diretores conseguiram criar um universo próprio e fantástico” (1999, p. 96).

⁵ Entrevista de Werner Herzog no Henry Rollins’ Show. www.youtube.com/watch?v=B4i5WkkXdmc 21.11.2006.

4. PERSONAGENS

A liberdade é uma característica do personagem moderno; o protagonista comum da filmografia de Billy Wilder, por exemplo, “embora tenha uma meta a seguir, acaba se desviando do caminho traçado” (ANDRADE, 2004, p. 128.). Os personagens de Wilder geralmente pertencem à comédia; eles se adaptam ao destino sem precisar mudá-lo; não transgridem leis nem transpõem limites, já que até mesmo o ato transgressor motivado pela loucura encontra-se delimitado pelo *gênero cômico*. Tampouco os personagens da nova comédia dos anos de 1970 mostram-se, mesmo após o fim do Código de Produção, verdadeiramente transgressores. Como explicita Nazario,

Aos efeitos catárticos da nova comédia alia-se um humor retrógrado, que integra o ato louco na estrutura do filme. A loucura das personagens não altera a ordem lógica e estética de seu universo. Não há ruptura: aqui, os atos loucos só agitam as aparências. A racionalidade do cotidiano abarca igualmente a normalidade e a loucura. As personagens têm consciência de seus atos loucos (para fazer o público rir) e de suas consciências normais (para rir junto com o público). (NAZARIO, 1992, p.13)

Já os personagens extraordinários de Herzog não têm o direito de desistir de suas metas; como os heróis das tragédias antigas, eles precisam transgredir uma lei e ultrapassar um limite consciente ou inconscientemente. O protagonista de *O homem urso* (*Grizzly Man*, 2005), dominado pela loucura, segue seu destino trágico ultrapassando os limites do humano. Trata-se do ecologista radical Timothy Treadwell, que morou treze verões em companhia dos ursos pardos no Parque e Reserva Nacional de Katmai, no Alasca. Em 2003, Treadwell e sua namorada Amie Huguenard foram mortos por um urso pardo. O filme foi realizado a partir das cem horas de material gravado em vídeo pelo ecologista, cujo verdadeiro nome era Timothy Dexter. Este cidadão era um americano comum, que morou com a família até os dezenove anos de

idade e ingressou na Universidade Bradley, selecionado por sua habilidade para a Natação, esporte no qual tinha se destacado desde o secundário. Uma lesão nas costas acabou com o futuro esportivo e acadêmico de Dexter e fez com que ele perdesse sua bolsa de estudos e caísse em uma forte depressão, que o conduziu ao alcoolismo e ao uso de drogas. Ele deixou a Flórida pela Califórnia e aí tomou a decisão de mudar seu sobrenome e sua origem tornando-se o “australiano Timothy Treadwell, defensor dos ursos pardos”.



Figura 9: *Grizzly Man* (2005)

Devido ao personagem que ele mesmo criou, Tim tornou-se famoso, concedendo palestras nas escolas da Califórnia para narrar às crianças suas aventuras em Katmai. Considerava seu trabalho uma “missão sagrada”, pois nunca cobrou nada por ele. No último verão que passou em Katmai, em agosto de 2003, pela primeira vez em companhia da namorada Amie Huguenard, o casal foi devorado por um urso pardo. O fato virou notícia internacional e gerou os mais controversos debates, com opiniões a favor e contra a postura de Timothy, que levou a uma tragédia que envolveu também sua parceira; alguns consideravam que ele recebera o que merecia, pois estava

procurando a morte no período que passou convivendo com os animais mais selvagens do continente; outros defenderam a “luta” de Tim, mártir de sua própria campanha de proteção dos ursos pardos.

Herzog comenta em seu documentário “Como se tivesse o desejo de abandonar os limites de sua condição humana e se unir aos ursos pardos, Treadwell foi além, na procura de um encontro primitivo, mas isto fez com que ele atravessasse o limite invisível”. Ao contrário dos personagens da tragédia grega, que são nobres e/ou filhos de deuses, os personagens de Herzog não possuem nenhum atributo além da visão distorcida da realidade. A maioria deles, em lugar de atributos, possui falências (são loucos, deficientes físicos e mentais). Não possuem superpoderes, nem pertencem a uma estirpe nobre; por sua singularidade, encontram-se deslocados. No entanto, não apresentam fraquezas de caráter, nem se deixam dominar pelo medo e a culpa; isolam-se dos outros na sua perseguição solitária por uma meta inatingível. São seres incompreendidos e obcecados, geralmente vistos como loucos. Dessa categoria se pode dizer, com Michel Foucault, que “não é com um modelo literário que o louco se identifica; é com ele mesmo, através de uma adesão imaginária que lhe permite atribuir a si mesmo todas as qualidades, todas as virtudes ou poderes de que carece..” (FOUCAULT, 2003, p. 37)

Para Sven Haakanson, curador do Museu Kodiak’s Alutiiq, Treadwell ultrapassou o limite, estabelecido há milênios, que separa os humanos dos animais: Tim pretendia tornar-se um urso pardo, segundo as cartas que enviou à ecologista Marnie Gaede, nas quais escreveu: “Tenho que me transformar em um animal selvagem para suportar a vida que vivo aqui”. Tim sabia que, naquela reserva de ursos, sua morte poderia ocorrer a qualquer momento: “Morrerei por eles, mas não morrerei embaixo de suas garras. Lutarei! Serei forte! Serei um deles”. Também ao descobrir o material

filmado pelo ecologista selvagem, o cineasta Werner Herzog comentou: “Encontrei-me com um documentário sobre êxtases humanos e a confusão interna mais escura, como se ele tivesse o desejo de abandonar os limites de sua condição humana e se unir aos ursos. Treadwell foi mais além, na procura de um encontro primitivo, mas isso fez com que ele ultrapassasse o limite invisível”. Treadwell foi por um caminho raramente percorrido pelo homem civilizado⁶: vivendo junto aos animais selvagens, criou sua própria realidade e impôs sua visão subjetiva do mundo, na qual ele tinha encontrado seu lugar ao lado dos ursos, razão por que, para Sven Haakanson, “[e]le morreu e sua namorada também morreu porque ele queria ser um urso”.

Nas mãos de qualquer outro diretor, o filme poderia ter sido mais um documentário sobre a vida selvagem. Herzog, porém, transforma Treadwell em um personagem herzogiano: um marginal, um solitário, um desesperado que procura um lugar neste mundo e tenta o absurdo para encontrá-lo – ele decide transformar-se em um urso pardo. Cuidar dos animais selvagens era só uma fachada para esconder o verdadeiro motivo que o levou a se isolar do mundo na reserva natural de Katmai no Alasca.

Treadwell sente-se perseguido pelos humanos e no seu raciocínio distorcido encontra sinais absurdos de perseguição, como o desenho de um rosto feliz em uma rocha ou um montículo de pedras. O seu inimigo principal é a sociedade que o leva a procurar viver em companhia dos ursos pardos; por consequência, Treadwell está em uma batalha prodigiosa contra a civilização. Herzog comenta no filme: “[e]xiste um adversário mais implacável que é o mundo dos humanos e a civilização. Somente sente

⁶ Outro caso de ecologismo radical é o de Dian Fossey, que conviveu com os gorilas de Ruanda, protegendo-os contra caçadores que cortavam suas patas para fazer cinzeiros, e que, por contrariar os interesses destes, acabou sendo assassinada; sua autobiografia foi levada à tela em *Na montanha dos gorilas* (*Gorillas in the Mist: The Story of Dian Fossey*, 1988), de Michael Apted.

desprezo por esse mundo. Sua fúria é quase incandescente, artística. Mas Treadwell não é um ator se opondo ao diretor ou ao produtor. Ele combate a própria civilização”.

Dessa forma, o que parece ser um documentário sobre a vida selvagem vai aos poucos nos mostrar o conflito principal de Treadwell, cujo objetivo não era exatamente defender os ursos pardos, senão fugir da sociedade e procurar um caminho próprio na companhia dos animais selvagens. Aqueles ursos, em especial, não precisavam de sua proteção, já que moram em uma reserva nacional. Treadwell, um ex-alcoólatra e drogado, encontrou sua salvação naquele lugar selvagem, longe dos homens e de sua sociedade. De maneira fanática, ele adorava esses ursos como imagens divinas. Ele procurava o amor e a harmonia, que não havia encontrado entre os homens, ao lado dos ursos selvagens e fica chocado quando encontra traços da violência do embate feroz pela sobrevivência em que vivem os animais. Em algum momento, Treadwell separou-se totalmente da realidade e decidiu ver o mundo pelas suas próprias lentes subjetivas.

Para Herzog, no documentário de Les Blank, *Burden of Dreams* (1982), a natureza é uma obscenidade, uma sucessão de fofocações sem fim, sendo que o denominador comum é a morte, a asfixia, a desordem e o caos. No entanto, para Treadwell, a natureza mostra apenas uma face de harmonia e amor. A cada momento do filme, ele diz “Eu te amo” para os ameaçadores ursos pardos. Com um plano fechado dos olhos de um urso, Herzog declara: “Em todas as caras dos ursos que Treadwell filmou não vejo nenhum traço de parentesco, nem entendimento, nem piedade. Só vejo a indiferença da natureza. Mas, para Timothy Treadwell, este urso era um amigo, um salvador”.



Figura 10: *Grizzly Man* (2005)

Em quase todos os filmes de Herzog há somente um personagem principal que segue um caminho cronológico que o levará para algum lugar. No caminho ocorrerão transformações dentro desse personagem, mas essas transformações não são premeditadas pelo realizador; elas acontecem naturalmente, devido à situação na qual se encontra o protagonista. No caso de Treadwell, sua convivência com os ursos pardos e sua total separação da sociedade farão com que ele se aliene da realidade.

Esses arcos de transformação também ocorrem nos protagonistas dos filmes de ficção pelo uso de recursos dramáticos (peripécias e reviravoltas) e encenações. Nos filmes de Herzog, porém, os arcos de transformação acontecem de maneira natural na vida dos personagens: Herzog capta sempre uma realidade complexa e evasiva, que somente se manifesta naquela hora, já que não há necessidade de distanciar-se para obter outras perspectivas, muito pelo contrário, basta o universo interior de um personagem para chegar-se ao âmago de suas ambigüidades. Para Herzog, “não se trata de olhar a vida selvagem e sim de olhar para nós mesmos, para nossa própria natureza”. Ou seja, “todos os seus esforços se concentram na procura daquele instante mágico em

que o homem vê, sente ou faz algo pela primeira vez”, escreve Lúcia Nagib. (NAGIB, 1991, p. 20)



Figura 11: *Grizzly Man* (2005)

Em *O homem urso*, vemos como, em certo momento de angústia, Treadwell deixa cair sua máscara, enquanto sua própria câmara grava o desabafo contra o mundo dos humanos ao qual se entrega de maneira obscena. Treadwell diz para a câmera: “[s]ó o que vocês pretendem fazer é arruinar pessoas como eu”. Treadwell decidiu viver à margem da sociedade e criar seu próprio reino em companhia dos ursos pardos; como o Lope de Aguirre de *Aguirre, a cólera de Deus* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), interpretado por Klaus Kinski, que pretendia tomar as colônias da Espanha na América de 1560 e casar-se com a própria filha para criar uma dinastia que durasse mais de 1000 anos.

Em *Grizzly Man*, Herzog compara a demência de Treadwell à loucura que dominava Kinski durante as filmagens: “[t]enho visto esta loucura em um set de filmagem, mas Treadwell não é um ator em oposição ao diretor ou ao produtor. Ele está em luta contra a civilização”. Treadwell e Kinski acham-se em um estado de êxtase dionisíaco – ou delírio báquico – e contrapõem sua loucura à realidade. A esse respeito, conviria lembrar que, para o filósofo Friedrich Nietzsche

no estado dionisiaco todo o sistema emotivo está irritado e amplificado: de modo que descarrega de um só golpe todos os seus meios de expressão, expulsando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose (...). (2006a, p. 71)

Tanto Treadwell quanto Kinski, na sua fúria incandescente, têm a capacidade transformar a realidade, a mesma que, vista através de seus olhos alucinados, excede os limites da razão. Depois de passar meses isolado do mundo dos humanos, dominado pela loucura, Treadwell ultrapassa o abismo que separa a realidade cotidiana da realidade dionisiaca e, acreditando ser um Deus, desafia a civilização: “[t]entem fazer o que eu faço e morrerão aqui, esta é minha terra!”; como uma fera aprisionada, grita para a câmera: “Eu venci vocês, malditos fracassados!”.

Herzog termina esta história em uma catarse cuja intenção, além de causar terror e compaixão, é reafirmar o processo cíclico da vida no qual a morte transforma os heróis herzoguianos em mitos. Do mesmo jeito que Dioniso, o Deus do êxtase, estes personagens morrem e renascem, tendo assim uma trajetória circular: seguindo os passos de Lope de Aguirre, Treadwell, com sua loucura e revolta contra a civilização, vai ao encontro de sua própria destruição, na qual a morte o transformará em um urso pardo. Essa trajetória cíclica dos personagens herzoguianos às vezes é acompanhada por *travelings* circulares como nos filmes *Aguirre, a cólera de Deus* e *No coração da montanha* (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991); ou planos que enquadram movimentos circulares como o caminhão girando em círculos que aparece em cenas de *Também os anões nascem pequenos* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) e *Stroszek* (*Stroszek*, 1977).



Figura 12: *Cerro Torre: Schrei aus Stein* (1991)

No final de *O homem urso*, Treadwell caminha em companhia de dois ursos pardos. Esse plano se junta, em continuidade sonora, ao plano do avião pilotado por Willy Fulton, o homem que descobriu os cadáveres de Treadwell e Amie Huguenard. O avião afasta-se do Parque e Reserva Nacional de Katmai, no Alaska, a música “Coyotes” enlaça perfeitamente os planos e passa de extradiegética a diegética quando é cantada por Fulton, que troca a letra da música e coloca Treadwell dentro dela. Essas imagens e a trilha sonora cumprem o papel de criar a ilusão de que o sonho de Treadwell de virar um animal selvagem realizou-se realmente e que sua trajetória encontrou seu ponto de chegada: algum lugar escuro que talvez seja o nada.

Herzog apresenta uma obra cinematográfica revigorada, livre dos limites moralizantes do cinema, na qual o personagem principal se dirige a seu final trágico, com coragem e loucura, unicamente para experimentar o prazer de sua própria destruição: a beleza do absurdo. Ele simplesmente apresenta a morte de Treadwell como algo que devia acontecer, pois “ninguém tem idéia de que minha vida está ao borde da morte”, disse Tim para a câmera desde a primeira cena do filme. Herzog não procura deixar nenhum ensinamento moral, muito pelo contrário, busca libertar a tragédia dos

limites moralizantes do cinema. Isso faz de sua obra uma obra atípica, visto que, segundo Julio Cabrera, em *O cinema pensa*, “[a] pesar da administração do elemento pático, o cinema é ainda moralista e cognitivo, envenenado pelo bem e pela verdade. Ainda faltam a ele séculos para chegar ao nível de vitalidade da tragédia grega” (CABRERA, 2006, p. 293).

O cineasta não procura terminar o filme com um final que provoque uma catarse, na qual o espectador chegue a uma purificação psicológica pelo terror e pela piedade – como teria sido se finalizasse o documentário na morte de Timothy Treadwell e Amie Huguenard. O diretor busca dar um sentido à tendência caótica de Treadwell, sem procurar uma “moral da história”. Se outro diretor tivesse trabalhado com esse material, Treadwell seria apresentado como um demente que procurou sua morte, provocando também a ruína da sua namorada nas garras de um urso pardo. Já Herzog concedeu certa dignidade à luta absurda e destruidora que ele empreende, como um de seus personagens, criando o que Lúcia Nagib denominou “uma poética dos excluídos” ou o que Luiz Nazario entende como uma metáfora cinematográfica para o enigma das personalidades psicóticas carismáticas como Hitler, Stálin, Mao Tse Tung, Pol Pot, etc.

Seguindo uma linha totalmente diferente de Herzog, José Padilha, diretor do documentário *Ônibus 174* (2002), conta a história do marginal Sandro Nascimento, que, enlouquecido pelo uso de drogas, seqüestra um ônibus com vários passageiros no Rio de Janeiro com o intuito de fugir nesse ônibus, embora não saiba para onde. Porém, esse ônibus nunca poderia sequer sair do lugar, já que estava cercado pela polícia, pelos repórteres e por curiosos que se encontravam ao redor. Sandro procura o absurdo: fugir no ônibus 174 para o além. Quando um policial pergunta para Sandro: “o que você quer?”, ele responde “eu quero fugir!”; para onde ele poderia fugir, talvez para algum lugar desconhecido que somente ele, no seu delírio, pode enxergar. Este marginal, do

mesmo jeito que Treadwell, contrapõe sua loucura à realidade indo até sua própria destruição.

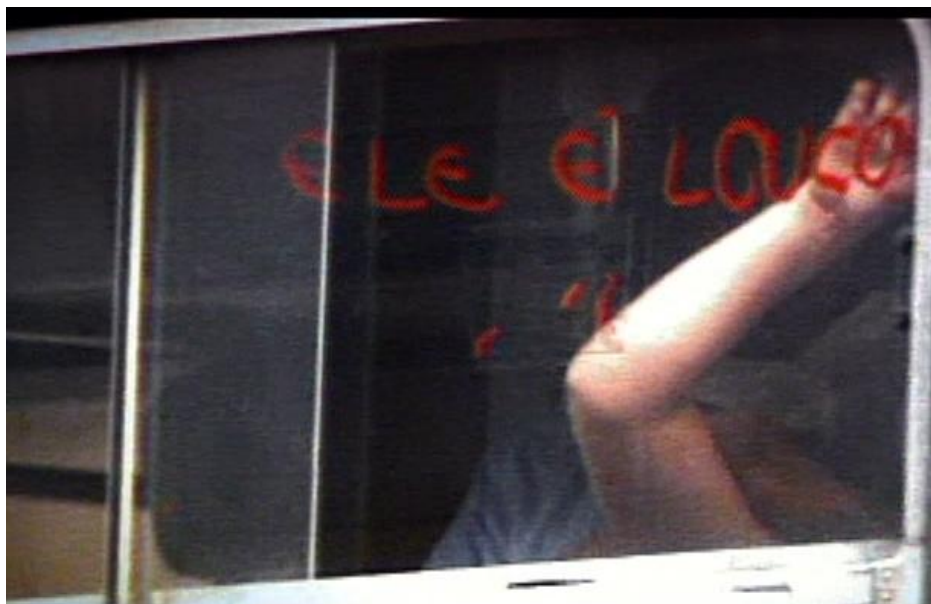


Figura 13: *Ônibus 174* (2002)

Se este filme tivesse sido dirigido por Herzog seria o primeiro *road movie* sem movimento, já que o diretor alemão teria dado importância ao delírio de Sandro no qual certamente o ônibus 174 metaforicamente ter-se-ia transportado para um lugar que só pode ser atingido mediante a ultrapassagem do abismo que separa a realidade da ilusão. Porém Padilha, no lugar de contrapor a loucura de Sandro à realidade, no lugar de filmar seu desabafo contra a sociedade – no intuito de ser objetivo – tenta contar todos os lados da história, diminuindo, assim, a importância do ato heróico e absurdo de seu protagonista.

Esse documentário apresenta entrevistas de vários membros do BOPE (Batalhão de Operações Especiais da Polícia), dos reféns, dos amigos do marginal, uma assistente social e um sociólogo que analisam o caso de Sandro como um fenômeno social. No entanto o diretor deixa na invisibilidade o personagem principal, sem permitir que Sandro expresse sua fúria incandescente contra a sociedade excludente que o

transformou em marginal. “O menino troca sua vida, sua alma por esse momento efêmero, fugas, de glória. A pequena glória de ser reconhecido de ter algum valor de prezar a sua auto-estima”; comenta o sociólogo.



Figura 14: *Ônibus 174* (2002)

A total ausência do medo da morte que caracteriza o comportamento de Sandro opõe-se ao medo dos policiais, que não sabem como agir frente a um alucinado que, dentro do ônibus 174, transforma-se em animal selvagem e imprevisível. “O marginal, ao verificar a chegada da Polícia, não tenta fugir”, comentou um policial. Frente a Sandro o esquadrão de elite do BOPE parece um grupo caricato de homens covardes e torpes, que, dominados pelo medo, cometem todo tipo de erro. Esses policiais, que, segundo a revista *Veja*, na reportagem *Máquina letal contra o crime*, “são capazes de acertar uma moeda de 5 centavos a uma distância de 100 metros” (2007, p. 89), não conseguem atirar em Sandro a centímetros de distância, ocasionando a morte de uma refém. Tais defensores da ordem estabelecida (exaltados por Padilha em *Tropa de Elite*, 2007) poderiam, a partir da terminologia de Nietzsche, representar o poder dos fracos. O filme termina com o covarde assassinato de Sandro abafado por vários policiais. “A

multidão veio linchar o Sandro. Eles queriam vingança, eles queriam levar um pedacinho do Sandro”, comenta um entrevistado.

Sandro Nascimento, herói trágico por excelência, depois de presenciar o assassinato da mãe, fugiu de casa para virar um menino de rua e foi um sobrevivente da chacina da Candelária, na qual a polícia assassinou vários meninos quando dormiam na calçada; depois, na adolescência, passou por internatos e prisões subumanas que acabaram com todas suas possibilidades de reintegrar-se à sociedade. Como um animal selvagem, Sandro preferia dormir no chão a deitar em uma cama. Devido às suas peripécias, tinha experimentado a liberdade de viver fora da lei; parecia-lhe que, com isso, nunca mais poderia ser parte da sociedade, não tendo a menor chance ser bem sucedido na vida, não lhe restando outra escolha senão confrontar, como animal selvagem, o mundo dos humanos e sua civilização; como Treadwell, Sandro buscava o absurdo: fugir, dentro do ônibus 174, para o além: “Ele queria sair com o ônibus daquele local”, disse uma refém.

Esses personagens ímpares não têm espaço na sociedade, são seres destinados à destruição, que aparecem ante nossos olhos como forças telúricas incontroláveis; vistos como loucos, esses seres marginais, rejeitados pela coletividade, encontram seu destino no prazer da destruição de si e dos outros. Como os “bons delinquentes” descritos por Nietzsche em *O crepúsculo dos ídolos*, Timothy Treadwell e Sandro Nascimento descobrem na insurgência prodigiosa e absurda o sentido de sua existência e cabem perfeitamente na definição de “criminosos”:

[o] tipo criminoso é o tipo do homem forte situado em condições desfavoráveis, um homem forte que se transforma em doente. O que falta é a selva virgem, uma natureza e uma forma de existir mais livre e perigosa, situações nas quais o instinto do homem forte possa ser uma arma de ataque e de defesa (CABRERA, 2006, p. 311).

Contrariamente ao pessimismo do cinema neo-expressionista de Fassbinder, no qual os personagens não encontram escapatória em uma sociedade mesquinha e carente de valores humanos, os personagens de Herzog encontram na luta fenomenal e na sua própria destruição a única saída para suas vidas. Essa característica diferencia o cinema deste realizador da filmografia de seus contemporâneos Fassbinder e Wim Wenders e até mesmo dos realizadores do cinema expressionista alemão, como Murnau e Fritz Lang, cujos filmes estão carregados de desilusão. Os heróis herzogianos encontraram nas bordas do abismo e na batalha autodestrutiva um meio de escapar do mundo opressor e da angústia da existência, dominados por uma realidade agressiva que não lhes permite reagir. Não é sem motivo que utilizamos Friedrich Nietzsche para compreender Herzog; para a pesquisadora Lúcia Nagib, o cineasta segue o caminho do filósofo trágico:

Nietzsche, de quem Herzog com seu pessimismo e revolta freqüentemente se aproxima, afirma em seu ensaio O caso Wagner: “Tanto quanto Wagner sou filho deste tempo (da modernidade), quer dizer, sou um décadent; só que compreendi isso, me defendi contra isso”.

Do mesmo modo (e com um espírito inteiramente moderno), Herzog coloca a importância da briga contra a decadência à frente da vitória. A luta é autodestrutiva, mas constitui a única possibilidade de vida – e “vida é vontade de poder”, ainda segundo Nietzsche (apud NAGIB, 1991, p. 156).

Tanto nas ficções como nos documentários, Herzog apresenta personagens singulares que se enfrentam em uma feroz e desigual batalha contra inimigos invencíveis, estando seu duelo, desde o princípio, destinado ao fracasso e à total destruição: Timothy Treadwell, acreditando ser um urso pardo, desafia o mundo dos humanos e sua civilização; Lope de Aguirre, perdido na selva amazônica, no ano de 1560, declara-se em guerra contra o império espanhol. Este herói maldito, cuja luta

insana levá-lo-á à própria destruição, será lembrado pela história apenas como um louco sedento de sangue. Segundo Moreno Echevarria:

Ha habido otros monstruos tan sanguinarios como Aguirre, que aparecen como grandes figuras de la Historia. Pero Aguirre fue un fracasado. Tal vez si hubiese triunfado, el juicio de la posteridad no hubiese sido tan inexorable y no hubiese pasado a la Historia solamente como un personaje de leyenda, ahito de sangre. (1976, p. 254)

Arquétipo dos personagens herzogianos, que se localizam além do bem e do mal, Lope de Aguirre encarnava o guerreiro bárbaro que, perdido no meio da selva amazônica, dominado pela sua loucura, declara a guerra ao imperador Felipe II, dando, desta maneira, o primeiro grito de independência do continente americano. Cercado pelo exército real, Don Lope encarou a morte sem pedir confissão: “[c]ayó muerto – dice una de las relaciones – sin encomendarse a Dios, sino como hombre mal cristiano (...) porque le pareció a él que en aquello consistía su bienaventuranza” (MORENO ECHEVARRÍA, 1976, p. 248).

Nisto, Lope de Aguirre se distingue dos principais conquistadores, Hernán Cortés e Francisco Pizarro, que dominaram os impérios Asteca e Inca; Aguirre carecia de todo sentido religioso e não estava subjugado à coroa espanhola. Os fatos de os conquistadores não quererem se desligar da Espanha e estarem dominados pela Igreja levava ao todo intento de rebelião. Foi o que aconteceu com Gonzalo Pizarro (irmão de Francisco) e o gigante Carvajal que, depois de, em 1538, terem derrotado o vice-rei Blasco Nuñez de Vela, na maior rebelião que se produziu nas terras do Peru, foram vencidos pelas bulas papais⁷ distribuídas pelo clérigo don Pedro de Lagasca, nas quais se concede o perdão aos rebeldes que passaram para o lado da Coroa espanhola. Por temor a Deus e ao Rei os rebeldes abandonaram as tropas de Pizarro desertando para o lado do monarca. O pequeno grupo que ficou com Pizarro estava disposto a resistir, porém seu caudilho Gonzalo Pizarro, conhecido como o melhor lanceiro de América do

⁷ Células de perdão.

Sul (o homem que tinha vencido o exército real e decapitado um vice-rei), preferiu morrer como um cavaleiro cristão em lugar de lutar até a morte como um bárbaro guerreiro:

Gonzalo se aprestó a morir como un caballero cristiano. Se puso su mejor ropa, dirigió unas palabras a los que presenciaban la ejecución, oró unos momentos de rodillas ante un crucifijo ¡, no consintió que le vendaran los ojos y con serena resignación dobló la cabeza y ofreció su cuello al verdugo. (MORENO ECHEVARRÍA, 1976, p. 30).

Pizarro perdeu sua cabeça por sua aversão a se desligar da Espanha e negar a obediência a seu rei, pois isto implicava ser excomungado pela Igreja católica. Moreno Echevarría, outra vez, analisa com segurança a situação:

Gonzalo Pizarro y Carvajal fueron vencidos por un cura por don Pedro de Lagasca, para vencerlos, le bastaron las células de perdón, unos papeles sellados en los que se hacía constar que todo el que se pasara al ejército del rey llevando una de dichas bulas, se le perdonaría el delito de rebelión y todos los demás delitos que hubiesen cometido. Los soldados e capitanes de Pizarro se pasaran a bandadas (...). (1976, p. 235)

Eldorado

Os índios inventaram a lenda do Eldorado, que se encontrava na inexplorada selva amazônica. Era uma cidade de ouro, na qual o rei banhava-se no pó do precioso metal. Essa lenda despertou a cobiça dos conquistadores. No século XVI, houve duas expedições que saíram do Peru à procura deste lugar fantástico. A primeira foi comandada por Gonzalo Pizarro. Nela, Francisco de Orellana descobriria o rio Amazonas. A segunda foi comandada por Ursúa. Nesta, Lope de Aguirre fez sua aparição na história. O herói maldito Don Lope de Aguirre assassina seus superiores e toma o mando da expedição. Com o objetivo de se separar da coroa espanhola e declarar a guerra a Felipe II, soberano do império espanhol, Aguirre designa rei a um pusilânime expedicionário, Fernando de Guzmán de forma que “[o]s buscadores do El Dorado, perdidos no meio da selva, têm agora seu próprio monarca. Nada os une a Espanha, a

não ser o rancor. Negaram vassalagem ao rei do outro lado do mar.” (GALEANO, 1983, p. 166)



Figura 15: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

A luta de Aguirre estava, desde o princípio, fadada ao malogro. Era impossível a um pequeno grupo de homens derrotarem ao maior império da época. A insurreição de Aguirre foi o primeiro grito de independência do continente americano, o que naquele momento significava apenas um sonho impossível, dada a precariedade das condições:

O chefe-de-campo é Lope de Aguirre, manco, caolho, quase anão, pele queimada, que pelas noites conspira e durante o dia dirige a construção de bergantins. Navegarão o Amazonas, sairão ao oceano, ocuparão a ilha Margarita, invadirão a Venezuela e o Panamá. (GALEANO, 1983, p. 166)

Aguirre acreditava que um punhado de homens poderia mudar o curso da história. Naqueles tempos, não era difícil pensar que aquilo aconteceria, já que Cortés tinha dominado o Império Asteca e Francisco Pizarro o Império Inca. Este último, aliás, tinha passado de criador de porcos na Espanha ao homem mais rico e poderoso da América espanhola.

No entanto, o tempo dos conquistadores tinha passado. Pizarro e Carvajal (conhecido como “o demônio dos Andes”) tentaram apoderar-se do Vice-reinado de

Lima, mas foram decapitados por ordem dos representantes da Coroa espanhola. O último resquício dos homens fortes que dominaram este continente era personificado por um grupo perdido na selva amazônica à procura de uma quimera sob o mando do maior traidor, o louco Don Lope de Aguirre, chamado de “a ira de Deus”. Esta expedição saiu do Amazonas em direção ao oceano Atlântico; tomou a ilha Margarita e entrou no continente americano (no território que agora pertence à Venezuela). Ante a iminente derrota em um enfrentamento direto contra a Coroa espanhola, os expedicionários chamados de “los Marañones” sob o comando de Aguirre, fugiram ou passaram para o bando inimigo, deixando que Aguirre enfrentasse sozinho o exército espanhol.

Abandonado pelos seus, que preferiam o perdão ou as mercês reais, Lope de Aguirre crava punhaladas em sua filha Elvira. Para que não venha a ser colchão de velhacos, e enfrenta seus verdugos. Corrige-lhes a pontaria, assim não, assim não, mau tiro, e cai sem encomendar-se a Deus. (GALEANO, 1983, p. 169)

Felipe II proibiu que o nome do grande traidor fosse mencionado, para que fosse para sempre esquecido. E, no entanto, seu nome virou lenda:

Murió Aguirre el 27 de octubre de 1561. Su cuerpo fue hecho pedazos y lo pusieron en postes por los caminos alrededor de Barquisimento. La mano derecha fue llevada a Mérida y la izquierda a Nueva Valencia “como si fueran las reliquias de algún santo”, dice una de las relaciones. La cabeza la llevaron a el Tocuyo, y, metida en una jaula de hierro, fue puesta en medio de la plaza, en el rollo de la Justicia. Así acabó el Fuerte Caudillo de los Marañones: “hecho cuartos”. (MORENO ECHEVARRÍA, 1976, p. 249)



Figura 16: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Assim como a História, que lhe fez justiça, também Herzog redimiou do esquecimento o grande traidor em seu *Aguirre, a cólera de Deus*, protagonizado por Klaus Kinski. Este ator extraordinário dá vida a um Aguirre megalômano que procura mudar o curso da História e cuja guerra desde o princípio está condenada a se ver frustrada. Os conquistadores e os índios descem pela cordilheira dos Andes até chegar ao rio Urubamba (um afluente do Amazonas). Nesse exato lugar, Gonzalo Pizarro entregou o mando a Ursúa e Aguirre.



Figura 17: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Ao som de uma música hipnótica, a câmara enquadra as impetuosas águas do rio Urubamba, que é o caminho que Aguirre e sua expedição seguiram até serem devorados pela selva amazônica. Sobre três jangadas, a expedição navega nas corredeiras do rio; uma jangada fica presa em um redemoinho. Os expedicionários acampam na selva e Ursúa envia alguns homens para salvar o grupo que ficou preso na jangada. Contudo, os expedicionários descobrem que o grupo foi assassinado pelos índios selvagens. Esta é a primeira advertência da selva para que não continuem por aquele caminho. Ursúa decide voltar para Pizarro. No entanto, Lope de Aguirre o trai e assume o comando da expedição, decidindo continuá-la na busca pelo Eldorado. Ele proclama o primeiro grito de independência do continente americano. Mas sua rebelião contra o rei Felipe II é um grande equívoco: seus homens são dizimados pelo rio e, no final, Aguirre, único sobrevivente da expedição, grita para a selva: “[e]u sou a cólera de Deus, quem está comigo?”. A câmara gira em torno de Aguirre, que se vê cercado de cadáveres, em uma jangada perdida na selva amazônica, cego pela loucura e preso ao seu próprio trágico final.

O fantasma de Lope de Aguirre encarnou no megalômano ator Klaus Kinski, que teve de aceitar, a contragosto, as ordens de outro insano: o diretor Herzog, que insistiu em rodar seu filme em plena selva amazônica. “Juntos éramos como duas massas críticas que fazem uma perigosa combinação quando entram em contato”, declarou o cineasta em *Mein liebster Feind* (1999). Neste documentário, Herzog compara as turbulentas águas do rio Urubamba à sua difícil relação com o colérico Kinski, a quem ele obrigou a realizar a última cena do filme com uma arma apontada para a cabeça dele: “Kinski, como uma besta domesticada, imprimiu no filme toda sua verdadeira loucura, energia e covardia, além dos seus instintos”, concluiu o cineasta.

Kinski interpreta um Aguirre possuído pelo delírio báquico; transcendendo seu final trágico, é como um deus grego elevado à dimensão do mito. Possuído pela loucura sagrada, ele enxerga uma outra realidade além da realidade:

Cuando lleguemos al mar, construiremos un gran barco, iremos al norte y arrancaremos Trinidad de la Corona española. Desde allí seguiremos navegando y le quitaremos México a Cortéz. Que traición más grande. Entonces toda la Nueva España estará en nuestras manos y pondremos en escena la historia como una pieza de teatro (HERZOG, 1972).

Aguirre pretendia casar-se com a própria filha para gerar uma dinastia de “sangue puro”: “Yo, la cólera de Dios, me casaré con mi propia hija y con ella fundaré la dinastía más pura que haya existido en la tierra. Juntos reinaremos sobre este continente, resistiremos. Yo soy la cólera de Dios ¿Quién está conmigo?” Em seu messianismo, Aguirre percebe a si mesmo como um deus ou uma emanção de Deus. É possuído por um espírito dionisíaco, tal como o define Junito de Souza Brandão: “Dioniso devia provocar resistência e perseguição, pois a experiência religiosa, que suscitava, punha em risco todo um estilo de vida e um universo de valores.” (BRANDÃO, 1988, p. 125). No final do filme, a câmara gira em torno de Aguirre, que parece uma fera aprisionada, enfrentando seu final cíclico: o deus do êxtase e do

entusiasmo (Dioniso) é também uma divindade ctônia, que morre, renasce, frutifica, torna a morrer e retorna ciclicamente (BRANDÃO, p. 124). Os heróis herzogianos, como Dioniso, têm uma trajetória cíclica, na qual a morte simplesmente significa o eterno retorno à vida. Comprovando o vínculo entre os dois, servimo-nos, ainda uma vez, de Nietzsche, que afirmou: “[n]ós inventamos a idéia de ‘fim’; na realidade não existe ‘fim’.” (2006a, p. 50)



Figura 18: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Herzog transforma em heróis trágicos personagens marginais, que possivelmente seriam ridicularizados e punidos no cinema comercial. O diretor alemão consegue que o espectador se identifique de alguma maneira com o conflito desses personagens, os quais escolheram a luta destruidora como única opção de vida. As peripécias dos heróis herzogianos os levam a enfrentar a morte com coragem e loucura sem despertar no espectador sentimentos de temor e compaixão, a característica principal da tragédia segundo Aristóteles na *Arte Poética*⁸.

⁸ “A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 51).

Ao contrário dos filmes que seguem as normas aristotélicas, cujo objetivo é levar o espectador à catarse (purificação pelo terror e pela piedade), os filmes de Herzog levam o espectador a um estado de êxtase no qual descobre na luta incomparável e no prazer da destruição a única possibilidade de vida. Podemos visualizar sua filosofia no trecho em que Nietzsche definiu a psicologia do poeta trágico:

Não para libertar-se do terror e da compaixão, não para purificar-se de um afeto perigoso por meio de uma veemente descarga – neste ponto Aristóteles está errado – mas para além do terror e da compaixão, sermos nós mesmos a eterna alegria do devir; essa alegria que encerra em si o prazer da destruição. (NIETZSCHE, 2006b, p. 68)

5. NARRATIVA

Seguindo um roteiro que tinha escrito em apenas dois dias, Herzog adentrou na floresta amazônica para filmar *Aguirre, a cólera de Deus*. A história começa quando Gonzalo Pizarro deixa no comando da expedição Pedro de Ursúa, que decide continuar pelo rio na busca do Eldorado. Nas filmagens, entretanto, no momento da travessia, o volume de água do rio cresceu significativamente, fazendo desaparecer as jangadas dos expedicionários. Herzog aproveita essa circunstância para dar um viés dramático ao percurso da expedição, criando um conflito entre Ursúa e Aguirre, já que o primeiro quer voltar para Pizarro pela selva e o segundo quer construir novas jangadas para prosseguir a expedição indo através do rio. Em entrevista a Norman Hill, incluída nos extras do DVD *Aguirre, a cólera de Deus*, Herzog comenta: “De repente, enquanto filmávamos esta cena (...) o rio subiu 6 metros e toda a locação sumiu. Tudo inundou, as jangadas sumiram. Então incorporei este evento na história do filme.”.



Figura 19: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Dessa maneira, o diretor alemão incorporou, neste filme, as peripécias que aconteceram, durante a filmagem, na selva amazônica. Essa natureza filmada por Herzog adquire características humanas transformando-se em um colosso invencível, sublime e grotesco contra o qual os personagens herzogianos enfrentam-se em feroz e desigual batalha. Esta ação de magnitude inconcebível cria reveses dramáticos com os quais Herzog costura a narrativa dos seus filmes.

No épico *Aguirre, a cólera de Deus*, Herzog consegue juntar os fatos mais importantes do processo de conquista da América espanhola, como a primeira expedição ao Eldorado comandada por Gonzalo Pizarro (na qual participa como cronista Fray Gaspar de Carvajal); a segunda expedição comandada por Ursúa (na qual Aguirre faz sua aparição na História); as guerras civis no Peru protagonizadas por Gonzalo Pizarro e Francisco Carvajal, “o demônio dos Andes⁹”, e a captura de Atahualpa, o último imperador inca. Esse filme é um compêndio de crônicas da conquista, que tem como fio dramático primeiro a rebelião de Don Lope de Aguirre contra o rei Felipe II na expedição ao Eldorado.

Em uma cena do filme, um casal de índios – confundindo os europeus com os deuses das profecias – visita a expedição espanhola para lhes dizer o seguinte: “Seus antepassados disseram que, um dia, os filhos do sol viriam de muito longe e por muitos perigos, até aqui. Os estranhos viriam com barulho de nuvens de água que fazem com canos. Há muito tempo esperam os filhos do sol, pois, aqui, Deus não teria terminado a Criação”. Um amuleto de ouro do índio desperta a cobiça dos espanhóis. “Vejam! Ouro! Onde pegou isso? Ouro!”, exclama um espanhol. Fray Gázar de Carvajal pergunta: “Esse selvagem conhece o Salvador Jesus Cristo, nossa missão e a palavra de Deus?” e

⁹ “Carvajal: mais de trinta anos de guerras na Europa, dez na América. Bateu-se em Ravena e em Paiva. Esteve no saqueio de Roma. Lutou ao lado de Cortez no México e no Peru junto a Francisco Pizarro. Seis vezes atravessou a cordilheira. – O demônio dos Andes!”. (GALEANO, 1983. p. 140).

mostra a Bíblia para o índio, declarando: “Isto é uma Bíblia. Contém a palavra de Deus que pregamos para levar luz à sua escuridão.” Fray Gázar interroga o tradutor: “Ele entendeu que ela contém a palavra de Deus?” Carvajal passa a Bíblia para o índio, ordenando: “Tome, filho”. O índio pega o livro e o coloca junto ao ouvido; contudo, ao não escutar nada, joga a Bíblia no chão. Vendo isso, Carvajal, furioso, grita: “Blasfêmia! Matem-no!”

Herzog, nessa cena, cita as crônicas da captura do imperador inca Atahualpa em Cajamarca. Atahualpa, acompanhado de um séqüito de mais de 300 homens, caiu em uma emboscada preparada pelos espanhóis: o sacerdote Fray Vicente de Valverde deu uma Bíblia para o imperador inca falando para ele que ali estava a palavra de Deus. Atahualpa acercou a Bíblia ao ouvido e, não tendo ouvido sequer uma palavra, jogou a Bíblia no chão. Aproveitando o ensejo, Francisco Pizarro, nesse momento, ataca de surpresa o exército do imperador que, perplexo pelas armas de fogo e pelos cavalos, tecnologias bélicas que eles nunca haviam visto, foge, deixando seu imperador à mercê dos invasores. O acontecimento é citado por Eduardo Galeano:

O sacerdote Vicente de Valverde emerge das sombras e sai ao encontro de Atahualpa. Com uma das mãos ergue a Bíblia e com a outra um crucifixo, como conjurando uma tormenta em alto-mar, e grita que aqui está Deus, o verdadeiro e que todo o resto é burla. O intérprete traduz e Atahualpa, no alto da multidão, pergunta:

– Quem te disse isso?

– Está dito na Bíblia, o livro sagrado.

– Então deixe que ela me diga.

A poucos passos, atrás de uma parede, Francisco Pizarro desembainha a espada.

Atahualpa olha a Bíblia, faz com que ela dê voltas em sua mão, sacode-a para que soe e aperta-a contra o ouvido:

– Não diz nada. Está vazia.

E a deixa cair.

(...) Pizarro grita e se lança. Ao sinal, abre-se a armadilha. Soam as trombetas, carrega a cavalaria e estalam os arcabuzes, da paliçada, sobre a multidão perplexa sem armas. (1983, pp. 116-17)

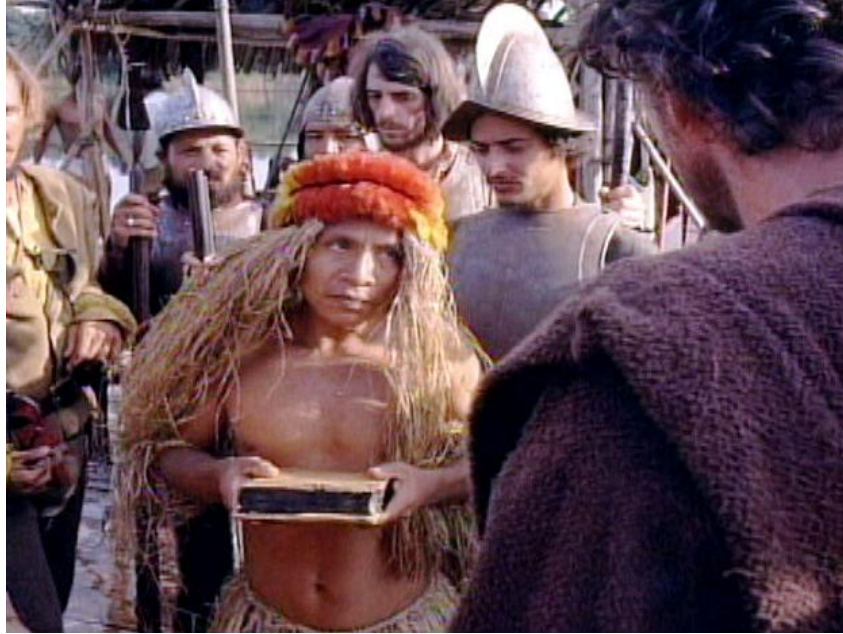


Figura 20: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Também no filme Herzog evoca sutilmente, nas falas dos personagens, a epopéia da conquista; faz, por exemplo, com que o megalômano personagem de Aguirre, interpretado por Klaus Kinski, em um de seus delírios, repita uma frase muito parecida com as palavras que foram ditas por Atahualpa, o último imperador inca, quando foi capturado por Francisco Pizarro. O diálogo consta do relato de Agustín Zárate, historiador espanhol nascido em fins do século XV, em *Cronistas Coloniales*, coletânea organizada por J. M. Cajica Jr:

AGUIRRE: “Se quero que os pássaros caiam mortos das árvores, os pássaros caem mortos das árvores.”

ATAHUALPA: “Pues si yo no quiero ni las aves volaran, ni las hojas de los árboles se menearan en mi tierra”. (CAJICA JR, 1960, p. 287)

Também Perucho (Peter Berling), esbirro de Aguirre, repete, na cena do enforcamento de Ursúa, as últimas palavras que Carvajal, “o demônio dos Andes”, teria dito quando era levado para o patíbulo: “...pequena mãe de dois em dois...o vento leva meu cabelo”. A frase de Carvajal, segundo Moreno Echevarria, seria: “Estos mis cabellicos, madre, dos a dos se los lleva el aire” (ECHEVARRIA, 1976, p.5).

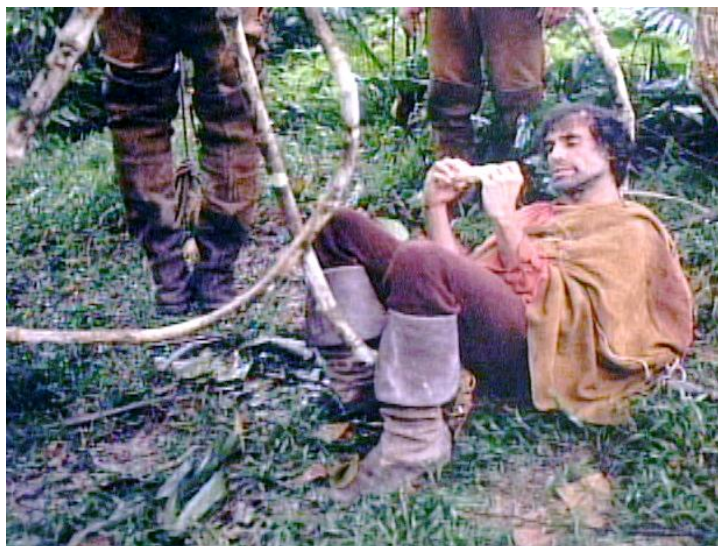


Figura 21: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Usando essas evocações sutis, Herzog resgata do esquecimento os personagens míticos da conquista de América espanhola. Em *Aguirre, a cólera de Deus*, está latente o espírito de aventura e a cobiça que motivaram esses homens a conquistar impérios apenas com a força de sua coragem.

Pelo fato de filmar em locações reais, os filmes de ficção de Herzog se realizam como se fossem documentários, já que o diretor não pode premeditar o final de suas obras; a realidade adversa na qual ele trabalha apresenta giros dramáticos inesperados, como se deu, conforme mencionamos anteriormente, no documentário *La Soufrière* (1977) no qual o vulcão homônimo, contradizendo as previsões dos cientistas, não entrou em erupção, mudando, dessa maneira, o trágico final previsto para esse filme. Nada é totalmente deliberadamente previsto nos filmes de Herzog, nos quais se juntam documentário e ficção na mesma narrativa, afirmação comprovada por declaração do próprio diretor em uma entrevista: “Fitzcarraldo é meu melhor documentário¹⁰”.

Herzog, a equipe técnica e os atores são postos frente a uma natureza adversa e imprevisível, a mesma que provoca os giros dramáticos dessas histórias, as quais não

¹⁰ Werner Herzog no Henry Rollins' Show. Disp. em <www.youtube.com/watch?v=B4i5WkkXdmc>, acesso no dia 21.11.2006.

têm um final definido com antecipação. Essa maneira de realizar ficções traz para o cinema um fluxo de realidade inalterada, cuja característica principal é sua imprevisibilidade, a mesma que às vezes nos surpreende com momentos mágicos e inimitáveis. Assim, o cineasta consegue levar ao extremo o que propõe André Bazin: “Todas as maquetes em estúdio constituem uma proeza de truques e imitações. E para quê? Para imitar o inimitável, reconstruir aquilo que por essência só ocorre uma vez: o risco, a aventura, a morte”. (BAZIN, 1991, p. 36)

Lidando diretamente com a arbitrariedade da causalidade que se apresenta de maneira consecutiva na natureza indômita, Herzog cria um cinema que se confunde com a imprevisibilidade da vida, como atesta David Mamet:

Mas escutem a diferença entre o jeito com que as pessoas falam dos filmes de Werner Herzog e o jeito com que falam de Frank Capra, por exemplo. Um deles pode ou não saber uma coisa ou outra, mas o outro sabe contar uma história, e quer contar uma história, coisa que é da natureza da arte dramática: contar uma história. (MAMET, 2002, p. 92)

Para este roteirista e diretor, que escreve e realiza filmes com roteiros detalhados nos quais tudo está definido com antecipação, seguindo a estrutura dramática do cinema clássico, os filmes de Herzog devem resultar inacabados, já que apresentam muitos vazios na história. Porém Herzog não pode criar uma narrativa com cenas encadeadas seguindo uma lei de causas e efeitos, como faz o cinema americano (cujos filmes são realizados quase sempre em estúdios), já que este diretor trabalha na natureza indômita, a mesma que cria sua própria dramaturgia.

Os protagonistas dos principais filmes de Herzog, como Klaus Kinski e o não-ator Bruno S. são a essência desses filmes, já que se identificam plenamente com seus personagens: o infantil Bruno S., que tinha passado sua vida em internatos, encarna os infantis *Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) e *Stroszek* (*Stroszek*, 1977); o histérico Klaus Kinski encarna os megalômanos Aguirre e Fitzcarraldo. Esses

protagonistas imutáveis, cuja singularidade os marginaliza da sociedade, constituem outra característica fundamental da obra deste realizador.



Figura 22: Kaspar Hauser (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)

As ficções de Herzog, que se acercam da narrativa convencional têm terminado em grandes insucessos, como os filmes *No coração da montanha* (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991) e *Invencível* (*Invincible*, 2000), realizações menores nas quais se percebem as limitações deste diretor em contar uma história usando a linguagem cinematográfica clássica. No filme *No coração da montanha*, por exemplo, no qual Herzog, usando, pela primeira vez, planos paralelos (ações simultâneas que ocorrem paralelamente em uma história), não consegue estabelecer um conflito interessante entre o protagonista Roccia Innerkofler (Vittorio Mezzogiorno) e o antagonista Martin Sedlmayr (Stefan Glowats), que competem para ser o primeiro homem em conquistar o cume da montanha Cerro Torre. Esse recurso narrativo do cinema convencional resulta estranho na obra de Herzog, cuja proposta artística rejeita tenazmente a divisão de cenas na montagem (montagem paralela) para criar dois fios narrativos (trama e subtrama), um do protagonista e outro do antagonista. Além disso, Herzog usa exageradamente o

recurso do flashback para criar o conflito interno do antagonista Martin Sedlmayr, que se recorda, várias vezes, de não ter socorrido Hans Adler, seu companheiro de escalada, nos glaciais de Cerro Torre, deixando-o morrer. O uso inadequado desses recursos narrativos do cinema convencional faz que esse filme (ainda que possua imagens impressionantes da ascensão de Cerro Torre) seja irrelevante na obra deste realizador.

Outro fiasco na obra de Herzog é o filme *Invencível*, o qual, como em *No coração da montanha*, exigia o uso dos recursos narrativos da linguagem clássica para contar a história do judeu Ziche (o halterofilista Jouko Ahola), apresentado para o público nazista pelo mago Hanussem (Tim Roth) como o homem mais forte do mundo, a encarnação do deus nórdico Siegfried. Numa apresentação de força sobre-humana, Ziche decide revelar sua origem ao público nazista e alertar o povo judeu da catástrofe que se avizinha. Mas ninguém dá importância às visões do protagonista, que morre prematuramente. Embora disponha de um bom argumento, Herzog não conseguiu realizar um filme que se encaixasse nas normas narrativas do cinema clássico.

De modo geral, a narração clássica revela sua discrição colocando-se como uma inteligência editorial que seleciona alguns fragmentos temporais para um tratamento em grande escala (as cenas), promove o enxugamento de outros e apresenta os demais de um modo enormemente comprimido (as seqüências em montagem), eliminando somente os eventos sem consequência. Quando a duração da fábula é expandida, isso é feito por meio da montagem paralela. (BORDWELL, 2005, p. 287).

O fato de Herzog não trabalhar com roteiros detalhados nos quais se pode eliminar cenas irrelevantes evidencia-se neste filme, que não consegue formar uma unidade dramática na qual o encadeamento das cenas tenha a verossimilhança necessária para que as peripécias do protagonista suscitem no espectador temor e compaixão provocando uma catarse. Se o modelo escolhido é uma peça trágica, as

cenas desse filme de ficção deveriam estar perfeitamente unidas para conseguir que o espectador se identifique com história e seus personagens, afinal

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela idéia de todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela intenção dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga de emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia. (ROSENFELD, 1994, p.33)

Em *Invencível*, tanto quanto em *No coração da montanha*, existe um conflito entre o protagonista e o antagonista (Zishe e Hanussem), que desenvolve a trama principal, embora o protagonista interpretado pelo inexpressivo Jouko Ahola não consegue se identificar com o público, ao contrário do ator norte-americano Tim Roth, que praticamente salva *Invencível* da derrocada total. Além disso, o filme apresenta vários vazios narrativos, como, por exemplo, não explicar o motivo pelo qual Hanussem mantém Ziche no teatro depois de ele ter assumido sua origem judaica ante o público nazista. Acostumado a trabalhar apenas com um protagonista cujo oponente é uma poderosa força da natureza, Herzog tem dificuldades para criar um conflito convincente entre dois personagens principais; além disso, sua falta de domínio dos recursos narrativos do cinema clássico se confirma na maneira de contar essa história, cujo argumento poderia ter sido muito mais bem explorado. Este diretor, que crê que o cinema é uma arte de analfabetos e não acredita nas escolas de cinema, mostra nestes filmes, suas limitações narrativas na realização de filmes padrão, pela falta de conhecimento da linguagem cinematográfica clássica ensinada nesses estabelecimentos.

Ao contrário de Herzog, cineastas como David Lynch, por exemplo, podem trabalhar dignamente usando diferentes gêneros narrativos e mantendo sua proposta artística, como no filme *O Homem Elefante* (*The Elephant Man*, 1980), em que Lynch emprega a narrativa do cinema clássico e em *Mulholland Drive* (2001), cuja narrativa lírica aproxima-se do surrealismo.

Em *No coração da montanha e Invencível* a escolha de atores (ou não-atores) que se identifiquem com os protagonistas dessas ficções não sustenta os filmes, já que o alpinista Roccia Innerkofler e o forçado Ziche não são dotados da singularidade do megalômano Aguirre ou do infantil Kaspar Hauser. Também a necessidade de uma narrativa perfeitamente encadeada que, seguindo uma linha dramática, leve o espectador a uma catarse não permite os momentos estilizados inexplicáveis e mágicos aos quais Herzog havia acostumado o espectador, já que essas cenas, nesse tipo de filmes, fazem que o espectador se distancie e por conseguinte não possa chegar a se identificar com os personagens, conforme Rosenfeld: “[n]o gênero dramático a ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador (...). Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior (...). (ROSENFELD, 1994, p. 30)

Os planos infinitos da natureza, os momentos estilizados, as visões dos personagens que, nos principais filmes de Herzog, levam o espectador a um estado de êxtase não funcionam em filmes cujos personagens, por suas características, não se separam completamente da sociedade. O musculoso Ziche ou o alpinista Roccia Innerkofler não encarnam a imagem do louco, requisito principal para que a narrativa de Herzog funcione. Já que a realidade vista através dos olhos de um personagem alucinado não precisa uma narrativa dramática presa a um encadeamento causal e lógico, a loucura excede os limites da razão, provocando que os vazios da narrativa herzogiana adquiram verossimilhança. Como nenhum outro realizador, Herzog encontrou uma narrativa própria na qual a loucura dos seus personagens lhe permite liberar suas histórias do encadeamento lógico rigoroso do cinema clássico, pois, segundo Bordwell,

[a] prioridade conferida à causalidade da fábula e o mundo integral da fábula comprometem a narração clássica com uma apresentação não-ambígua.

Enquanto a narração do cinema de arte pode promover um apagamento das linhas de separação entre a realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários narrativos inseridos, o filme clássico nos solicita a supor distinções bastante claras entre esses estados. (BORDWELL, 2005, p.290)

Herzog comenta com o entrevistador Norman Hill sobre a cena do filme *Aguirre, a cólera de Deus* na qual Inés de Atienza (interpretada por Helena Rojo) entra na selva:

Aqui Helena Rojo entra na selva. De repente ela usa um vestido real. Era “o vestido dourado”. Ela fica com ele. Não devemos perguntar onde o arrumou. Fazemos cinema e estilizações. Não devemos perguntar de onde surgiu o vestido. Estava lá e ela pegou. Ponto. (HILL, 2007)

A despeito de Inés de Atienza, nas cenas anteriores do filme, usar um vestido azul, nessa cena ela aparece com um vestido dourado; isso no cinema clássico seria um erro de continuidade, porém as estilizações de Herzog, provocadas sutilmente no filme *Aguirre, a cólera de Deus*, e a história, que já parece uma alucinação, conseguem que o espectador não perceba esses detalhes de continuidade, pois nesse ponto do filme ele encontra-se absorvido pela história.

Em uma das cenas dos expedicionários navegando em uma jangada pelo rio a câmera enquadra um ratinho que leva seu filhote e uma borboleta que pousa na mão de um expedicionário, planos que, para um filme padrão, não contribuem em nada com a narrativa, todavia nos filmes de Herzog ajudam a criar uma realidade estilizada que se liberta da realidade objetiva. Comenta Herzog:

Adoro esta cena. Hollywood não pode fazer isso. Vimos que havia ratinhos com filhotes a bordo. Em um segundo a câmera virou e os filmou. Não pode organizar isso. Não pode fazer isso (...) nem com milhares de dólares. Agora fica cada vez mais estranho, eu me demoro nesta cena com uma borboleta. Há algo da natureza que está dentro deles. (HILL, 2007)



Figura 23: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Depois da morte de Klaus Kinski, em 23 de novembro de 1991, Herzog, sem o suporte deste ator, que era a essência de seus filmes, passou por uma etapa sombria da sua carreira cinematográfica. Nesse período o cineasta alemão perdera as características principais de seu cinema de ficção, como filmar em locações reais utilizando como giros dramáticos as peripécias que acontecem na imprevisibilidade de uma realidade adversa e apresentar como protagonistas personagens alucinados, cuja demência permite que este realizador exceda as normas do cinema clássico. Passaram anos para que este realizador recuperasse o respeito do público e da crítica.

Atualmente, o cinema de Herzog apresenta-se revigorado com documentários, como *The White Diamond* (2004), *The Wild Blue Yonder* (2005) e *Grizzly Man* (2006), este último de grande sucesso comercial. A última ficção de Herzog, *Rescue Dawn* (2006), à qual ainda não tivemos acesso, narra as peripécias do piloto Dieter, prisioneiro dos vietcongues na guerra do Vietnã, com base numa história real apresentada no documentário de Herzog *Little Dieter needs to fly*, rodado em 1997. Esperemos que o

filme seja bem sucedido, seja no retorno às origens de seu cinema, seja no uso dos recursos narrativos do cinema clássico sem perda de estilo ou diminuição da qualidade da obra, e não mais uma tentativa mal-sucedida de misturar água e óleo.

6. EXCESSO DE REALIDADE

No princípio de *Aguirre, a cólera de Deus*, aparecem em plano geral os índios e os espanhóis descendo uma montanha, carregados de animais e equipamentos, a mais de 4000 metros de altura, à beira do abismo. Essa primeira cena do filme antecipa o futuro falido da expedição, pois coloca os seres humanos em seu verdadeiro tamanho e proporção, insignificantes em comparação com a enorme montanha, parte da paisagem da cidade inca de Machu Picchu.

Herzog poderia ter feito uma abertura em estilo cartão postal da conhecida cidade pré-colombiana, aproximando-se com um *zoom* da expedição espanhola descendo a montanha; ele não segue, porém, as estratégias consagradas de apresentação de uma história desenvolvidas por cineastas representantes do chamado “cinema narrativo clássico”, como John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Billy Wilder:

Hitchcock tem uma especial preferência por prólogos curtos. Quase sempre seus filmes definem o país, a cidade, o bairro, a rua, a casa, a janela, o cômodo e o personagem logo nos primeiros segundos. (...) É o que se poderia chamar de explicitação das regras do jogo. Trata-se desse local, desse personagem, desse conflito. Cabe ao espectador verificar se quer ou não jogar. (CAPUZZO, 2004, p. 54)

O cinema clássico caracteriza-se pela fragmentação do espaço em diferentes planos – que formam cada cena – respeitando regras de continuidade de movimento e *raccord*¹¹. De acordo com David Bordwell, essa fragmentação ocorre da seguinte maneira:

a maior parte das cenas hollywoodianas inicia-se com planos de conjunto, segmenta o espaço em planos mais próximos, ligados por *raccords* de olhar e/ou campo/contracampo, e somente retorna para planos mais afastados se o

¹¹ Conforme Bordwell (2005, p. 293), optamos pela utilização do termo francês *raccord*, presente em outros textos em português sobre o assunto, em lugar do inglês *matches* (no original), para designar especificamente normas de montagem próprias ao estabelecimento da continuidade espaço-temporal na narrativa clássica. A expressão *falso raccord* designa procedimentos estilísticos que evidenciam a quebra dessas convenções (*jump cut* no original).

movimento dos personagens ou a entrada de um novo personagem exige que se reorienta o espectador. (2005, p.294)

Em vez de explicitar as regras do jogo fragmentando o espaço de cada cena, Herzog prefere focalizar um detalhe da paisagem de Machu Picchu que, enquadrado por uma teleobjetiva, pareça um lugar perigoso e desconhecido. Por esse local desce uma fileira de homens. Entrevistos à distância, eles parecem um bando de formigas seguindo uma trilha. Herzog não enquadra os rostos dos personagens para segmentar o espaço; ao contrário, deixa a câmara fixa focalizando aquela paisagem cuja geografia dá a impressão de possuir traços humanos. “Eu queria um detalhe estático da paisagem, no qual todo o drama, a paixão e o *pathos* humano aparecessem visíveis”, comentou o diretor em *Meu inimigo íntimo* (*Mein liebster Feind*, 1999).



Figura 24: *Aguirre der Zorn Gottes* (1972)

Comunicar um estado, uma tensão interior de *pathos* por meio de sinais, incluindo o ritmo desses sinais – esse é o sentido de todo estilo, segundo o filósofo Friedrich Nietzsche (2006b, p. 60). Herzog descarta a maneira corriqueira de contar histórias usada durante décadas pelo cinema comercial. Ao invés de usar as paisagens

como panos de fundo de seus filmes, Herzog prefere apresentar um fragmento da paisagem que surpreenda o espectador, o qual ainda sem reconhecer essa imagem como parte de seu inventário cinematográfico, possa encontrar nela vários enredos que refletem dramas humanos; de fato, basta olhar por alguns instantes para descobrir a narrativa própria que essa paisagem esconde. Assim, coloca-se em prática o processo intuído por Kracauer:

Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou um redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões. Descobertos em vez de inventados (...). (apud ANDREW, c. 1989, p.127)

Herzog deixa esse enquadramento durante um longo tempo, pois para ele a natureza ou algo feroz ganha vida independente¹². As tomadas longas de Herzog resistem à decupagem do cinema clássico¹³, já que nelas há um drama interno com vida independente que não pode ser fragmentado. A obsessão de encontrar imagens claras, transparentes e puras “que reflitam nossa civilização ou que correspondam ao que temos mais íntimo”¹⁴, leva Herzog a lugares ignotos embora para ele “quase não existam mais imagens possíveis”¹⁵; em *Tokio Ga* (1985), de Wim Wenders, afirma que iria até Marte ou Saturno para achá-las: “Para mim, seria mais fácil que aqui na Terra descobrir o que constitui as imagens verdadeiras.”

Fugindo das atmosferas controladas dos estúdios, nos quais se produz o cinema comercial, Herzog busca a maneira mais difícil de produzir um filme, isto é, no seio da natureza indômita: “No estúdio eu teria gasto o orçamento em três dias. A selva tem

¹² Declaração em entrevista a Norman Hill que consta dos extras do Dvd-filme *Aguirre, a cólera de Deus*.

¹³ “Na decupagem cinematográfica habitual (seguindo um processo semelhante a relato romanesco clássico), o fato é atacado pela câmera, retalhado, analisado, reconstituído; sem dúvida ele não perde tudo de sua natureza de fato, mas esta fica revestida de abstração como a argila de um tijolo pela parede ainda ausente que multiplicará seu paralelepípedo.” (BAZIN, 1991, p. 251)

¹⁴ Entrevista de Herzog a *Tokio Ga* (1985).

¹⁵ Idem.

algo de autêntico. Não se pode criar uma selva no estúdio”¹⁶, declarou a respeito da escolha de filmar *Aguirre, a cólera de Deus* na selva amazônica. Seguindo esse caminho, Herzog filma imagens e momentos extraordinários, que unicamente podem acontecer na imprevisibilidade de uma realidade adversa, na qual o ser humano encontra-se sob pressão. O próprio realizador não escapa a essa tensão: “Eu lamento que, por exemplo, às vezes eu tenha de subir oito mil metros montanha acima para obter imagens claras, puras e verdadeiras”; comenta Herzog no mesmo documentário.

Seguindo uma obsessão doentia por filmar momentos irrepetíveis e imagens inusitadas, que reflitam os mistérios da alma humana, Herzog adentra em lugares inexplorados como um arqueólogo em busca de imagens pré-históricas. Os motivos que definem sua obsessão vão além de contar visualmente uma história. Por isso é que, quando questionado pela razão que o leva a fazer cinema de maneira conturbada e tão repleta de dificuldades, o diretor teoriza que

Deve haver uma razão [...], mas acho que tem a ver com nossa natureza e com a civilização. Onde estamos? De onde viemos? [...] Qual é o sentido de nossa existência? [...] E como nos comportamos sob pressão? Aí se tem uma visão mais profunda da nossa natureza.¹⁷

Em virtude do fato de que as motivações de Herzog têm um objetivo maior que simplesmente narrar uma história utilizando os recursos narrativos do cinema, não se deve analisar seus filmes unicamente do ponto de vista formal. O cinema de Herzog é uma busca, em lugares ignotos, de imagens primitivas que reflitam dramas humanos. Essas imagens, acompanhadas de cenas estilizadas e da atuação convulsa de seus personagens – que, dominados pela loucura, enxergam outra realidade – permitem que o cinema, ultrapassando as normas da narrativa clássica, chegue a um excesso de realidade que é inclassificável; esse excesso é como a água que transborda de um copo

¹⁶ Entrevista a Norman Hill nos extras do Dvd-filme *Aguirre, a cólera de Deus*.

¹⁷ Idem.

cheio, algo a mais, algo que excede e ultrapassa uma medida ou uma regra. Para atingir esse momento de êxtase no qual se mistura a realidade com a ilusão, é necessário enfrentar riscos, desventuras e contrariedades, pelas quais se alcançam os limites do humano.

Assim é que, sobre a realização de *Aguirre, a cólera de Deus*, Herzog explicita sua concepção de cinema: “neste filme o ser humano é posto à prova. Aprende-se mais sobre nós mesmos (...) do que nos filmes feitos em carros ou restaurantes”¹⁸. Escreveu o antropólogo romeno Mircea Eliade: “[o] caminho é árduo, cheio de perigos, porque é, na verdade, um rito de passagem do profano ao sagrado, do efêmero e ilusório à realidade e à eternidade” (apud NAGIB, 1991, p. 146). Essas palavras aplicam-se bem à idéia fixa de Werner Herzog.

Perseguindo essa lógica incessantemente, Herzog fará filmes de ficção que se parecem com documentários. *Aguirre, a cólera de Deus*, foi realizado em locações reais misturando nativos do lugar – descendentes diretos dos incas – com personagens ficcionais. Este método de unir ficção e realidade foi inaugurado pelo neo-realismo italiano. Contudo, Herzog não procura contar uma história de conteúdo social como os diretores neo-realistas. *Aguirre* centra-se no delírio do conquistador Lope de Aguirre, perdido com sua expedição na selva amazônica. Aguirre apresenta-se como o único personagem principal do filme, que, por suas características ímpares, separa-se do resto da expedição. Diferentemente dos outros expedicionários, ele não procura ouro, mas o poder e a glória. São palavras de Aguirre: “Meus homens acreditam que a riqueza é o ouro (...), embora seja mais o poder e a glória. Por isso sinto desprezo por eles.”

As imagens do filme e o visceral desempenho de um Kinski possuído pelo fantasma de Lope de Aguirre apresentam uma realidade alucinada que se confunde com

¹⁸ Idem.

a ilusão. Essa é também a posição de Deleuze, que afirma, em *A imagem-tempo*, que “[e]m Herzog assistimos a um extraordinário esforço para apresentar à vista imagens propriamente tácteis que caracterizem a situação dos seres ‘sem defesa’, e se combinem com as grandes visões dos alucinados.” (DELEUZE, 1990, p.22)

Herzog apresenta em seus filmes uma natureza sublime e grotesca, que interage com os personagens e adquire características humanas. Como Murnau, incorpora a natureza à narrativa de seus filmes. A respeito de *Aguirre*, observa que “a selva tem certas qualidades humanas onde nós nos refletimos. Não é um pano de fundo como em comerciais na TV (...) onde é uma paisagem. Aqui faz parte da alma dos homens (...).”¹⁹.



Figura 25: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Da mesma maneira que os mestres expressionistas, Herzog estiliza seus personagens, vividos por atores cuja atuação antinaturalista outorga plasticidade às imagens. Seguindo as instruções de Herzog, Klaus Kinski, como Aguirre, realiza movimentos de caranguejo, comparáveis ao movimento estilizado do zumbi Cesare de

¹⁹ Ainda uma vez, trata-se de opinião expressa na mencionada entrevista a Norman Hill.

O Gabinete do Doutor Caligari. Essa estilização do movimento corporal dos atores, que Murnau também empregou em seu último filme, *Tabu* (completamente realizado em locações reais em 1931), impregna a realidade com a subjetividade do artista, sendo essa característica expressionista o que distingue sua estética da do neo-realismo italiano, cuja intenção era reproduzir a realidade na tela. Mas há um ponto de contato entre Herzog e o realismo se, de acordo com Bazin,

[p]odemos classificar, se não hierarquizar, os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que eles representam. Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. (1991, p. 244)

Herzog usa a estética neo-realista para realizar planos de documentário nos quais percebemos uma realidade inalterada contida no ângulo da objetiva da câmara; entre estes planos realistas ele intercala cenas estilizadas, herança do expressionismo alemão. Para criar uma atmosfera alucinada na própria realidade, Herzog junta cenas de documentário com cenas estilizadas, criando assim uma narrativa na qual a loucura adquire verossimilhança. A propósito de *Aguirre*, o diretor observa:

[...] parece que estivemos lá em 1561 [...] com uma câmara como testemunha, mas há momentos estilizados [...]. O público não percebe, pois é feito de forma muito sutil. É um fluxo que se alterna (...) entre um estilo quase documentário [...] e uma natureza-morta muito estilizada e congelada²⁰

Em certa cena desse filme, um índio toca uma música andina, cujo corpo sonoro se expande pela jangada que transporta os expedicionários. Depois a música pára e a câmara enquadra, durante longo tempo, o rosto inexpressivo do índio. Refletindo sobre esta cena, Herzog avalia, na mesma entrevista: “Esta é uma cena estilizada, quase congelada. Não contribui para a história do filme, mas contribui para o clima estranho que permeia. Fica cada vez mais irreal. Este é um desses momentos”.

²⁰ Entrevista a Norman Hill, que consta dos extras do Dvd-filme *Aguirre, a cólera de Deus*.



Figura 26: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

Como Josef von Sternberg e Fritz Lang, que, no começo do cinema sonoro, concederam ao som as qualidades das sombras do cinema expressionista alemão, criando os corpos sonoros dos protagonistas dos filmes *O Anjo Azul* (*Der blaue Engel*, 1930) e *M., ou O vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), Herzog dá materialidade ao barulho dos pássaros amazônicos: o som expande-se pelas cenas de Aguirre como uma sombra sinistra da selva que antecipa a morte dos expedicionários. Entretanto, ao contrário de Sternberg e Lang, que ofereceram um corpo sonoro a Marlene Dietrich e Peter Lorre, Herzog dá um corpo sonoro à selva, que desempenha a função de antagonista no filme. Esse prolongamento sonoro, ainda que não seja da voz de um protagonista, encaixa-se no conceito acúsmetro definido por Michel Chion no estudo intitulado *La voix au cinéma* “para designar aquel cuerpo que habla sin ser visto, pero que se encuentra presto a aparecer en cualquier momento sin tal vez llegar a hacerlo jamás.” (apud SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996, p. 255)

Além do barulho dos pássaros amazônicos – que transforma no corpo sonoro da selva – Herzog usa com maestria o silêncio, um recurso de difícil compreensão e

articulação no cinema. O silêncio de Aguirre é expressivo e cheio de significação: “o filme tem uma trilha com pássaros (...) e de repente, silêncio. Quando há silêncio, há índios por perto. Há morte (...)”, revelou Herzog a Norman Hill.

A trilha sonora dos filmes de Herzog contribui para criar uma atmosfera de irrealidade. A música é tão singular quanto as imagens. Para compor a trilha sonora de Aguirre, Florian Fricke, músico da banda Popol Vuh, por encomenda de Herzog, criou um órgão de couro cujo som adquire características humanas. Instrumento apropriado, pois, como Herzog declarou a Hill, “é estranho; não é um canto real nem é artificial. É algo no meio disso”. Esse som completamente familiar e estranho, junto com as imagens, cria a ilusão de um mundo primitivo no qual não existe diferença entre razão e loucura, entre realidade e ilusão. Em outra entrevista, esta para Roger Ebert, Herzog avalia que o novo instrumento “soará como um coro humano que ao mesmo tempo parecerá extremamente artificial e, ainda assim, um bocado lúgubre” (EBERT, 2004).

A síntese dos recursos narrativos de Herzog encontra-se na penúltima cena de *Aguirre*, na qual o diretor consegue uma simbiose perfeita entre realidade e ilusão. Nessa cena, os expedicionários observam uma embarcação que se encontra sobre uma árvore enquanto o escravo negro Okello observa: “Vejo um barco com velas no topo da árvore. No tombadilho, há uma canoa”. A isso, o padre Carvajal responde: “É só a sua imaginação, nenhuma maré sobe tanto... É só alucinação”. Aguirre enxerga a embarcação e afirma: “Ela existe, vamos velejar para o Atlântico”. Desta vez, contudo, Okello retifica seu pensamento: “Não é um barco. Não é uma selva”. Uma flecha fere o escravo e ele, ainda assim, declara: “Não é uma flecha. Imaginamos as flechas porque as tememos”. Uma flecha fere Carvajal no peito, porém ele insiste: “A flecha não pode ferir-me”. Está chovendo, e a despeito disso Carvajal não hesita em dizer: “Isto não é chuva”. Assim, sutilmente, por acúmulos e deslocamentos, o cinema de Herzog atinge

um excesso de realidade que se confunde com a ilusão. E esse excesso é algo que ultrapassa as normas da linguagem clássica, algo que destrói e reinventa o cinema.



Figura 27: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972)

7. CONCLUSÕES

Herzog acompanha seus personagens à procura de utopias e quimeras que existem na realidade, mas que nosso olhar formatado pela razão não consegue perceber. Seus protagonistas são marginais, solitários, únicos e visionários, cuja visão distorcida da realidade faz com que ajam de maneira aberrante e incompreensível no intuito de dominar as poderosas forças da natureza. Indo além de seus limites humanos, eles chegam a uma espécie de êxtase, que também se torna loucura, pela fruição de uma realidade que ultrapassa os limites da razão.

O cinema de Herzog é o êxtase da realidade visto através dos olhos de loucos bárbaros guerreiros, que acreditam que têm a força da montanha e do trovão e ainda não foram domados pela civilização cristã e adestrados pela razão. Inconscientes de suas limitações e dimensões humanas, sem sentimentos de culpa nem medo da morte, empreendem tarefas impossíveis que os levam inevitavelmente ao mau êxito e à destruição. Esses personagens ímpares aparecem ante nossos olhos como forças telúricas incontrolláveis; vistos como dementes, esses seres marginais, na sua resistência monstruosa, extrapolam os limites do humano.

Como o esquiador Walter Steiner, protagonista do documentário *O grande êxtase do entalhador Steiner (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1973)*, que, superando o tamanho da pista de esqui de Oberstdorf, aterrissa à distância de 179 metros, trinta a mais que seus concorrentes. Steiner chegou muito perto de um grande perigo, já que, se ele tivesse aterrissado uns poucos metros mais longe, teria caído fora da pista de esqui, o que significaria sofrer uma queda terrível, algo como despencar de 110 metros de altura. Para Herzog, naquele momento, seu documentário adquire excepcional importância. Pelo feito descomunal, Walter Steiner deveria ganhar a

competição de Obersdorf. No entanto, considerando apenas a adequação às regras da disputa, o júri desclassificou Steiner por ter ido longe demais. Esse esquiador, transcendendo a pista de Obersdorf, superou, literalmente, os limites humanos. A obsessão de Steiner, que, seguindo sua loucura, pretendia voar até um lugar no qual nunca mais pudesse ferir-se, destrói a ilusão da realidade opressora na qual o homem encontra-se limitado.

Os personagens singulares de Herzog não desistem de suas metas, por mais absurdas que sejam; como os heróis das tragédias antigas, eles precisam, consciente ou inconscientemente, transgredir a lei e ultrapassar os limites. Porém, ao contrário dos personagens da tragédia grega, que são nobres ou semideuses, as figuras de Herzog não possuem outros atributos além da visão distorcida da realidade. Não estão dotados de superpoderes, nem pertencem a estirpes ilustres; a maioria deles possui mesmo falências e deficiências físicas e mentais. Por sua singularidade, encontram-se deslocados. Entretanto, não se deixam dominar pelo medo e pela culpa; isolam-se dos outros na perseguição solitária de meta inatingível que os leva à própria destruição. Porém, seu inútil sacrifício, longe de causar terror e compaixão, reafirma o processo cíclico da vida, no qual a morte transforma os heróis herzoguanos em mitos. Da mesma forma que acontece com Dioniso, o Deus do êxtase, esses personagens morrem e renascem, tendo uma trajetória circular na qual a morte simplesmente significa o eterno retorno à vida.

Herzog, em seu cinema, não expõe seus personagens à tristeza e à desilusão de seus fracassos, como fez seu contemporâneo Rainer Werner Fassbinder. Ambos trabalham com seres marginais²¹, embora diferentes: os personagens fassbinderianos são excluídos que procuram ser aceitos em algum grupo e por esse motivo são

²¹ O termo vem do latim e destaca a condição do indivíduo em relação à margem do rio. É curioso observar que também a palavra “rival” contém a mesma idéia: o adversário é quem se encontra do outro lado do rio.

desprezados pelos próprios marginais. Já os personagens de Herzog são solitários que seguem seu caminho sem ter a menor intenção de pertencer a um conjunto ou a uma comunidade.

Herzog, na contramão dos realizadores realistas, cede ao delírio de seus personagens, que, em um estado de frenesi, enxergam uma realidade além da realidade. Os documentaristas em geral, amparados na pretensão de serem objetivos e de contar todos os lados de uma história, terminam dando mais importância aos entrevistados que aos personagens que são objetos de suas entrevistas. Herzog esforça-se em apresentar a realidade através do desvario de seus personagens, que chega ao clímax no final dos seus filmes. Estes personagens encarnam *a imagem do louco*, requisito principal para que a narrativa funcione. Já que a realidade é vista através de seus olhos alucinados, o filme não precisa de uma narrativa dramática presa a um encadeamento causal e lógico. A loucura excede os limites da razão, permitindo que os vazios da narrativa herzogiana adquiram verossimilhança.

Herzog encontrou assim uma narrativa própria, liberta do encadeamento lógico e rigoroso do cinema clássico, ambientada longe dos estúdios e das grandes urbes, na selva amazônica, em lugares ignotos, captando uma realidade intrincada e evasiva, atingida antes pela emoção que pela razão. Suas imagens aparecem ante nossos olhos como uma realidade vista pela primeira vez. Pelo fato de filmar em locações reais, seus filmes de ficção parecem documentários, tanto mais que o diretor não premedita o final de suas obras, uma vez que a realidade adversa na qual trabalha apresenta giros dramáticos inesperados. Herzog não pode criar uma narrativa com cenas encadeadas seguindo uma lei de causas e efeitos, pois trabalha na natureza indomada, que possui sua própria dramaturgia.

Os filmes de Herzog levam o espectador a um estado de êxtase a partir do qual ele descobre, no vão sacrifício de seus protagonistas, que existe algo além da realidade objetiva. Apesar da falência de seus heróis, eles encontraram, metaforicamente, na própria derrota o seu ponto de chegada. Liberando seus personagens da punição do destino, Herzog liberta a tragédia de seus limites moralizantes, no qual os heróis trágicos devem pagar pelos seus atos.

As estruturas narrativas de vários filmes do diretor alemão se resumem à procura de objetivos inatingíveis; seus heróis perseguem esses alvos mesmo que sua luta esteja de antemão perdida e que isso seja visível para todos os que o acompanham. Frequentemente o diretor finaliza suas trajetórias na hora exata em que o personagem principal confronta-se com seu limite titânico e intransponível. De um modo metafórico, esses personagens trágicos atingem uma supra-realidade, uma realidade além da realidade.

Para criar uma atmosfera alucinada na própria realidade, Herzog intercala cenas de documentário com cenas estilizadas, costurando os giros dramáticos dos seus filmes com as peripécias que acontecem na imprevisibilidade de uma realidade impetuosa, desfavorável e atribulada. E em lugar de contar todos os lados de uma história com o intuito de ser objetivo, ele impõe sua visão subjetiva através dos olhos de personagens marginais, loucos e visionários. Desta maneira, foge à tentação – comumente malograda – da imparcialidade. A natureza sublime e grotesca de seus filmes interage com os personagens e adquire características humanas. Como Murnau, Herzog incorpora a natureza à narrativa, filmando momentos raros, que ocorrem uma única vez, na imprevisibilidade de uma realidade adversa. A trilha sonora contribui para a atmosfera de irrealdade; a música é tão singular quanto as imagens.

Herzog emprega, em sua obra, uma estrutura dramática simples e ao mesmo tempo complexa, que segue a única trama, na qual não se apresentam ações paralelas nem subtramas, apresentando como únicos protagonistas seus personagens maníacos. O cineasta faz de cada filmagem uma epopéia na qual a equipe técnica e os atores são postos à prova frente à natureza desafiadora. Essa maneira de realizar ficções traz para o cinema um fluxo de realidade inalterada, cuja característica principal é sua imprevisibilidade, nos surpreendendo com momentos mágicos e inimitáveis. No seu excesso, a realidade confunde-se com a ilusão, sem possibilidade de classificação, já que é algo a mais, algo que suplanta e vai além de uma medida ou uma regra, e, por consequência, transcende o próprio cinema.

APÊNDICE A: TRABALHO PRÁTICO “A REALIDADE DA ILUSÃO”

No intuito de encontrar imagens primitivas que evoquem dramas humanos, fomos à cordilheira dos Andes, no Equador, para filmar um vulcão em processo de erupção. Perto do vulcão encontra-se um povo que mora junto à fonte de sua própria destruição, porém em vez de fugir prefere enfrentar seu destino trágico, amparado pela fé na Virgem que acreditam ser sua protetora.

O vulcão Tungurahua, um colosso de 5029 metros de altura, entrou em erupção em 1999, deixando seis mortos doze feridos e 6500 pessoas afetadas de alguma forma. Na erupção seguinte, em agosto de 2006, quatro povoados foram soterrados. Em março de 2007²², o Tungurahua iniciou outro processo eruptivo expelindo colunas de cinza de mais de cinco quilômetros de altura e blocos incandescentes, o que forçou a evacuação das populações que se situam perto do vulcão. Todavia, os quinze mil habitantes do povoado de Baños, que se encontra aos pés do vulcão, permaneceram em suas casas porque acreditam na proteção divina de *Nuestra Señora, la Virgen de Agua Santa de Baños*.

Todos os dias, o Tungurahua ameaça Baños com bramidos espantosos, colunas de cinza e blocos incandescentes, anunciando a iminente catástrofe que possivelmente se abaterá contra a aldeia. Aproxima-se a terceira erupção do Tungurahua, a qual, de acordo com os banhenses, é a mais forte. No entanto, essa gente corajosa permanece em sua terra a despeito da ameaça de uma possível erupção contando unicamente com a ajuda divina da Virgem.

²² Segundo o diário *El Comercio* (Ecuador) de 6 de março 2007, “[e]l macizo registró el domingo nuevos sismos relacionados con la movilización interna de fluidos e una explosión que fue sentida en Baños, asentada en sus faldas y cuyos 15 000 habitantes fueron evacuados a la fuerza en 1999, retornando después de varios meses a sus casas.”

Chegaremos ao povoado de Baños para filmar o milagre que se repete todos os dias: as nuvens de cinza e os rios de fogo com que o Tungurahua ameaça destruir o povoado de Baños.



Figura 28: O vulcão Tungurahua em agosto de 2006

A imagem da Virgem encontra-se na Catedral de *Nuestra Señora de Agua Santa de Baños*, um templo feito de pedras vulcânicas que guarda, nos seus murais, lacerantes testemunhos desse milagre:

Em 11 de janeiro de 1886 houve outra terrível erupção: às 10 da manhã se escureceu a atmosfera para dar lugar a uma apocalíptica cena de relâmpagos incessantes, trovões e bramidos espantosos, cujo eco repetiam os gigantescos penhascos que por sua vez eram partidos pelo meio, para dar passo a rios de fogo que arrasavam tudo.²³

²³ El 11 de enero de 1886 hubo otra terrible erupción: a las 10 de la mañana se oscureció la atmósfera para dar lugar a una apocalíptica escena de relámpagos incesantes, truenos e bramidos espantosos, cuyo eco repetían los gigantescos peñascos que a su vez eran partidos por el medio, para dar paso a ríos de fuego que arrasaban todo.

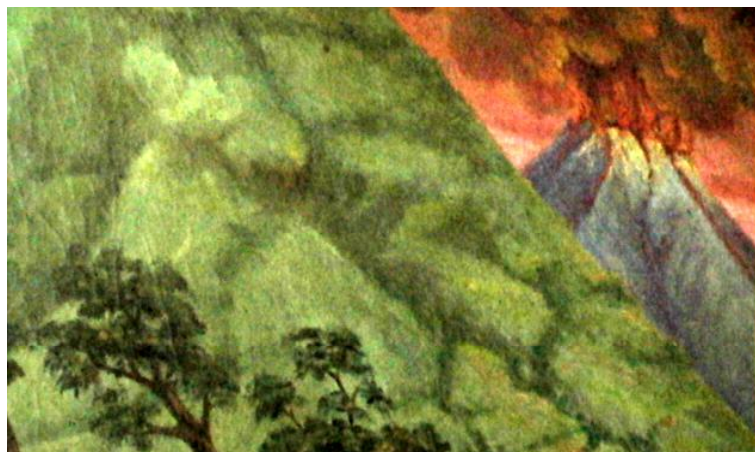


Figura 29: Catedral de Nuestra Señora de Agua Santa de Baños

Já foram registradas 81 erupções do Tungurahua, as mais documentadas dentre as ocorridas nos séculos passados são as de 1773, 1889, 1916 e 1918. A última erupção ocorreu em agosto de 2006. No entanto, em março do ano seguinte o vulcão entrou novamente em processo de erupção.

O Tungurahua, conhecido pela população desde tempos imemoriais como *Mãe Tungurahua*²⁴, era uma Deusa dos povos pré-colombianos, já que os índios acreditam que existe uma dualidade na natureza, pelo que chamam o sol de *Pai Sol* e a lua de *Mãe Lua*, por exemplo. Os conquistadores espanhóis, com o intuito de dominar esses povos nativos, impuseram-lhes uma imagem divina para conter a fúria da antiga deusa pagã: assim, a *Virgem de Agua Santa de Baños* enfrenta-se contra a Deusa bárbara que cospe fogo e destrói populações. Defendida pela Virgem, que afronta a Mãe Tungurahua, a população de Baños passou a acreditar que não poderia ser atingida pela fúria de uma divindade mais primitiva, manifestando, assim, simultaneamente, sua apreensão e sua confiança: “Todos os dias a *Mãe Tungurahua* faz ruído. Às vezes, com canhonaços; em outras parece que está a dormir, mas continua bramando como se estivesse chateada”.

²⁴ O povo de Baños chama o vulcão de “Mãe Tungurahua” ou “Maria Isabel”.

declarou Juan Aguilar, de 11 anos, morador de Cusúa, povoado que fica perto de Baños, em 6 de março de 2007²⁵.



Figura 30: Cusúa, povoado soterrado pelo Tungurahua em março de 2007

Os indígenas da Serra equatoriana fazem oferendas ao vulcão, porém a população mestiça prefere adorar a Virgem. Eis o motivo pelo qual Mama Rosario, uma índia, afirma que “a Mãe Tungurahua está zangada porque seus filhos se esqueceram dela”.

No museu da Catedral, encontram-se feras empalhadas: onças, serpentes e antigos deuses pagãos das religiões pré-colombianas, como o majestoso condor. Também nessa mostra grotesca pode-se ver uma *sancha* ou cabeça reduzida²⁶, com os lábios costurados para que a alma do guerreiro que habita a cabeça não possa fugir e cobrar vingança de seus inimigos. A cabeça tem mais de 70 anos e é uma relíquia do povo Shuar, o mesmo que está desaparecendo da Amazônia equatoriana por causa da exploração petrolífera.

²⁵ “Todos los días hace ruido la ‘Mama’ Tungurahua. A veces con cañonazos, otras parece que ya se duerme, pero nos sigue bramando como si estuviese enojada”. Entrevista realizada pelo autor.

²⁶ Os “Shuar”, antigos povoadores da Amazônia equatoriana, reduziam as cabeças dos seus inimigos e as guardavam como um macabro troféu de guerra. Na atualidade estes canibais vêm sendo afugentados da Amazônia equatoriana pela expansão das indústrias petrolíferas. O padre José Crespi, em 1913, fez o primeiro filme equatoriano com imagens destes nativos: *Los increíbles Shuaras del alto Amazonas*.

O único remanescente de um mundo extinto pela civilização ocidental é mesmo o Tungurahua, símbolo de uma deusa pagã que não podem empalhar e colocar no museu. Os representantes da Igreja Católica que foram enviados para o *novo mundo* usaram o politeísmo das civilizações pré-colombianas como justificativa para apoiar o processo de exploração do continente.

Así estos indios, no embargante que adoraban al sol y la luna, también adoraban en árboles, en piedras y en la mar y la tierra, y en otras cosas que la imaginación les daba. Aunque según yo me informé, en todas las mas partes destas que tenían por sagradas era visto por sus sacerdotes el demonio, con el cual comunicaban no otra cosa que perdición para sus ánimas. (LEÓN apud CAJICA JR, 1960, p. 95)

O povo de Baños, porta da Amazônia equatorial, presencia esse confronto divino entre a Deusa pagã e a Virgem cristã. O Tungurahua, a fera que cospe fogo, enfrenta-se com a Virgem de Água Santa de Baños, cujo templo encontra-se sobre uma vertente de água bendita.



Figura 31: Nossa Senhora do Rosário de Água Santa

O conflito secular entre o vulcão e a virgem está registrado nos murais da catedral de Nuestra Señora de Agua Santa de Baños. Reproduzimos abaixo o texto na íntegra:

Em abril de 1773 houve uma forte erupção do Tungurahua: bramidos aterradores soaram na montanha, grandes blocos de pedra calcinada eram jogados por todas as partes e grande quantidade de lava fervente descia pelo rio “Bascún”. Casas e sementeiras arrasavam o transbordado rio. Todos os moradores de Baños, sobressaltados de grande temor, refugiaram-se na primitiva capela da Santa Virgem, ali com preces e clamores pediam à virgem compadecer-se e livrá-los da morte. A mãe de Deus escutou as preces e ninguém morreu apesar de as águas do rio terem chegado até os mesmos umbrais da capela e de ter caído cinza e pedras calcinadas em abundância.²⁷



Figura 32: Catedral de Nuestra Señora de Agua Santa de Baños

²⁷ En abril de 1773 hubo una fuerte erupción del Tungurahua: brámidos aterradores repercutían en la montaña, grandes bloques de piedra calcinada eran lanzados por todas partes y gran cantidad de hirviente lava descendía por el río Bascún. Casas e sementeras arrasaba el desbordado río. Todos los moradores de Baños, sobrecogidos de gran temor, refugiáronse en la primitiva capilla de la Sma. Virgen; allí con ruegos y clamores pedíanle se compadeciera y de la muerte los librara. La madre de Dios oyó los ruegos y nadie pereció a pesar de haber llegado las aguas del río hasta los mismos umbrales de la capilla y haber caído ceniza y piedras calcinadas en abundancia.

APÊNDICE B: DOCUMENTÁRIO “TUNGURAHUA”

Este documentário busca, à maneira dos filmes de Werner Herzog, descobrir uma realidade que se confunde com a ilusão e, como ocorre aos seus heróis ensandecidos, encontrar no ato absurdo um sentido para a existência. Partimos da hipótese de que, aproximando-nos ao máximo da fúria do vulcão, conseguiríamos chegar ao “êxtase herzogiano”. Planejamos estar o mais perto possível do iminente perigo, parar de sentir medo, como Timothy Treadwell, que viveu junto dos ursos selvagens, ou o piloto americano Dieter (*Little Dieter needs to fly*, 1997) que, justamente quando quase não conseguia aterrissar em um porta-aviões americano, durante a guerra do Vietnã, encontrando-se sob um perigo mortal, deixou de sentir medo. Os heróis herzogianos, postando-se perto da morte, descobrem a paz, e atingem o momento mágico no qual já nada têm a perder. Nesse estado de transe, eles conseguem vivenciar o êxtase da realidade. Acreditamos que Herzog, na sua procura constante por imagens sem precedentes, atinge também o êxtase da realidade que seus personagens experimentam, como se visse o mundo pela primeira vez através de um olhar puro, livre do medo, da culpa e da razão.

Procuramos encontrar nesta travessia o sentido da vida e do cinema: chegar a algum lugar desconhecido que talvez seja o nada ou a terra do silêncio e da escuridão ou o outro mundo que existe apenas no espaço sideral ou nas profundezas do mar, como no último filme de Herzog, *The Wild Blue Yonder* (2005)²⁸. Partimos, pois, em busca de outras terras, como os sobreviventes de *Coração de cristal* (*Herz aus Glas*, 1976), descobrindo a fórmula de fazer um tipo de cinema que se perdeu com os grandes

²⁸ Documentário no qual se encontram referências de outros filmes de Herzog como as visões de *Kaspar Hauser* ou as miragens de *Fata Morgana*.

mestres e o predomínio do cinema industrial. Afinal, o objetivo maior desta dissertação é revelar nosso desejo de encontrar, no cinema, um sentido para a vida.

Por essa razão, apresentamos as imagens que obtivemos neste processo de reproduzir o impacto e os embaraços vivenciados por Werner Herzog quando este cineasta se dispôs a realizar seus filmes sem o auxílio dos estúdios e de instrumentos de controle do tempo, do clima e das condições naturais.

Em abril de 2007, partimos para a Cordilheira dos Andes, no Equador, na esperança de filmar a erupção do Tungurahua. Nossa meta não possui uma explicação lógica. É antes um impulso que nos leva até o desconhecido para encontrar imagens puras, claras e verdadeiras que reflitam dramas humanos. Saímos do aeroporto de Guarulhos em São Paulo, pela manhã, em direção ao Panamá e depois ao Equador, numa jornada que abrange mais de onze horas de viagem. Quando o avião se elevou por cima das nuvens, tivemos a primeira surpresa: ante nossos olhos apareceram extraordinárias imagens formadas pelas nuvens e pela luz matutina. Entusiasmados, filmamos esse momento extraordinário, que só poderia ocorrer uma vez na vida, já que as nuvens movem-se constantemente, criando paisagens que parecem cidades, praias nunca vistas, lugares utópicos. Nossa vontade é de quebrar a janela, pular do avião, chegar a essas paragens desconhecidas e, tentando cumprir o sonho de Walter Steiner, voar até um lugar que nunca mais possa nos ferir. Acredito que essas imagens definem nosso anseio, pois elas estão no limite que separa a realidade da ilusão. Mas podemos apenas contemplá-las, uma vez que nosso corpo não pode ultrapassar os limites físicos, simbolizados pela janela do avião.

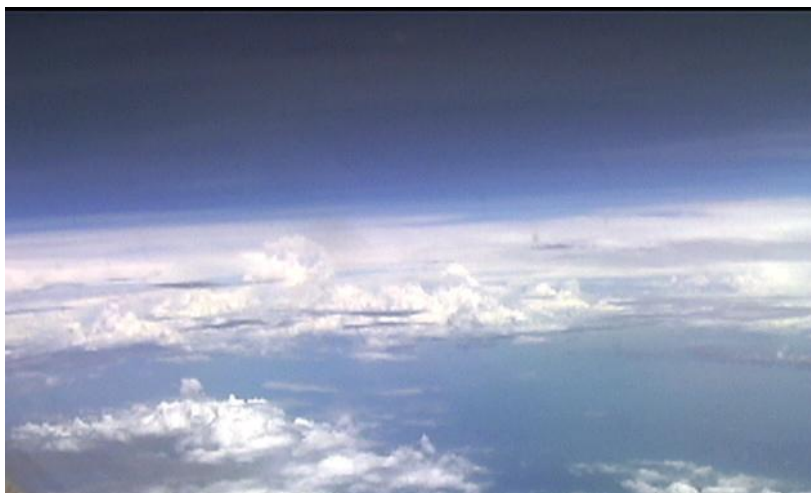


Figura 33: *Miragens* (foto tirada em abril de 2007)

Porque elas refletem dramas humanos, não é a primeira vez que reparamos nelas; para nós, as nuvens significam o lugar ao qual pretendemos chegar. Indo de cidade em cidade e de país em país descobrimos que não pertencemos a nenhum lugar, que nosso ponto de chegada está naquelas miragens inatingíveis, não na terra dos homens e de sua civilização. Esse momento de êxtase ocorre somente na travessia pelo céu até chegar a hora dilacerante em que o avião aterrissa novamente.

Chegamos ao Equador com a idéia fixa de filmar o Tungurahua, que, felizmente apenas para o nosso documentário, iniciava o terceiro processo eruptivo, soterrando vários povoados e jogando cinza e pedras incandescentes. No princípio, contatamos uma produtora para ajudar-nos neste projeto. A empresa aceitou a princípio, mas, diante de nossas extremas limitações econômicas e de um projeto sem propósito comercial, desistiu de colaborar. Partimos, mesmo assim, com os equipamentos e a câmara na mão para enfrentar nosso vulcânico adversário. Pouco antes de partir começamos a duvidar do objetivo da nossa busca e a refletir se este projeto tinha sentido ou se tornado apenas uma obsessão doentia para realizar um ato absurdo que desse sentido à nossa existência.

Chegamos à cidade de Baños pressupondo uma produção de apenas quatro dias, período no qual tínhamos que realizar as entrevistas e filmar o Tungurahua. Mas o

vulcão estava coberto pelas nuvens. Os habitantes de Baños informaram-me que não havia previsão de quando se poderia visualizá-lo, pois o vulcão tinha passado vários dias coberto pelas nuvens. Frente a essa notícia, decidimos filmar o templo da Virgem de Água Santa e gravar as entrevistas. Conseguimos material para um documentário padrão, mas isso não era suficiente: precisávamos de imagens sem precedentes, precisávamos filmar o vulcão em processo de erupção. No segundo dia partimos para Cusúa, o povoado que tinha sido soterrado; conseguimos o transporte para nos levar até lá, todavia, parte do caminho ficara obstruída, coberta de terra devido a uma avalanche que caíra poucos dias antes. Assim nos encontramos no meio do caminho por nossa conta e risco. Sem nos preocupar com o perigo, resolvemos continuar. De repente, percebemos que não havia mais ninguém por perto. Eu escutava exclusivamente o barulho do vento e os estrondos do vulcão.

O vento mexia a vegetação criando imagens com vida própria. Fascinado, gravei esse momento extraordinário no qual a natureza adquire um valor dramático, que nos anunciava que algo estava por vir. Esse era o tipo de imagem carregada de subjetividade que aparecia freqüentemente nos filmes de Murnau e de Herzog. Logo depois, um falcão passou voando à nossa frente, muito perto; lamentavelmente, passou tão rápido, que não conseguimos ligar a filmadora para gravar a imagem: o equipamento que eu carregava estava coberto por uma sacola plástica que o protegia das cinzas vulcânicas que se levantavam com o vento.

Chegamos, finalmente, ao que restou de Cusúa, e descobrimos um povo coberto por cinzas e pedras gigantes que haviam sido cuspidas pelo vulcão. Filmamos essa povoação devastada, tentando captar imagens que pudessem transmitir o drama dos habitantes do lugar, que haviam perdido suas casas em questão de segundos; também buscamos imagens que mostrassem a magnitude da força do vulcão.



Figura 34: Cusúa (foto tirada em abril de 2007)

Naquele povoado arruinado esperávamos poder filmar o Tungurahua, porém ele continuava coberto pelas nuvens. Tínhamos de voltar para Baños antes do fim do dia. Não era possível ficar muito mais tempo nas ruínas da cidade, já que, na montanha, quando escurece, a temperatura diminui muito rapidamente. Descemos, então, por uma rampa de terra e pedras que se tinha formado pela ação da avalanche. Esse era o caminho mais direto, embora mais perigoso, para se chegar a uma estrada que ficava a alguns quilômetros de distância. Um momento tenso na descida ocorreu quando ouvimos o barulho de pedras rodando e por um momento pensamos que poderia ser outra avalanche. Felizmente nada aconteceu: apenas um falso alarme.



Figura 35: Descida de Cusúa

No terceiro dia, alugamos um carro e fomos para o cume de uma montanha que ficava à frente do vulcão, na espera de conseguir filmar o colosso de mais de 5000 metros de altura. Novamente, entretanto, ele estava coberto por densa névoa: essa foi outra tentativa mal-sucedida de filmar o Tungurahua.



Figura 36: Montanha coberta de névoa

No quarto dia, em vez de pegar um transporte para subir a montanha, optamos, inspirados pelo sacrifício que Herzog impôs-se em *Caminhando sobre o gelo*, por subir todo o trajeto a pé, na esperança de que este nosso sacrifício fosse também

recompensado. Quando chegamos ao topo da montanha, inexplicavelmente, o céu ficou descoberto, permitindo-nos, enfim, que filmássemos o Tungurahua. Foi a coroação de uma jornada árdua, mas particularmente compensadora. Havíamos viajado milhares de quilômetros para gravar essa imagem única, sem ter a certeza de que conseguiríamos atingir nosso objetivo. E a despeito de todas as dificuldades, fomos finalmente recompensados por todos os nossos esforços nessa busca metafísica, já que não desejávamos fazer apenas um documentário, mas encontrar um sentido para a vida.



Figura 37: Tungurahua (foto tirada em abril de 2007)

8. REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente: O cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. O cinema clássico Hollywoodiano: Normas e princípios narrativos in RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005. 2v. (v.1)
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis, 1988.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAJICA JR., José M. *Cronistas Coloniales*. Puebla-Mexico: Biblioteca Minima Ecuatoriana S.A., 1960.
- CAPUZZO, Heitor. Alfred Hitchcock: o cinema em construção in ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DENVIR, Bernard. O fovismo e o expressionismo. Calabria-Barcelona: Editorial Labor do Brasil, S.A., 1997.
- EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- GALEANO, Eduardo H. *Memória do fogo I: nascimentos*. Tradução de Eric Nepomuceno. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GUBERN, Román. *História del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2002.
- MORENO ECHEVARRIA, José M. *Los Marañones*. Barcelona: Ediciones G.P. 1976.
- NAGIB, Lúcia. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Midia@rteUFMG, 1999.
- _____. *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão*. São Paulo: Global Ed., 1983.

- _____. *O cinema industrial americano*. São Paulo: [Bisordi], 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zarathustra*. Volume sem informação do autor da tradução. Medellín-Colômbia: Bedout S.A., 1974.
- _____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Carlos Antonio Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006a.
- _____. *Ecce Homo*. Tradução de Carlos Antonio Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006b.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Schwarcz LTDA, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC, 2005. (v.2).
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SÁNCHEZ BIOZCA, Vicente. *El Montaje Cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1996..
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2001.
- SAVERNINI, Erica. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Revistas, entrevistas, extras:

- Entrevista com Norman Hill que consta dos extras do Dvd-filme: *Aguirre, a cólera de Deus - New Line Home Vídeo*, 2007.
- Entrevista de Werner Herzog no Henry Rollins' Show. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=B4i5WkkXdmc>, acesso em 21.11.2006
- HERZOG, Werner. *Declaração de Minnesota*. Minnesota: Walker Art Center (USA), 30 abr. 1999.
- Entrevista de Werner Herzog a *Tokio Ga* (1985).
- Máquina letal contra o crime in Revista *Veja*. 17 de outubro de 2007, p. 89. Edição 2030, autor: Ronaldo Soares.

Filmografia consultada

1. Werner Herzog

- HERZOG, Werner. *Aguirre, a cólera de Deus (Aguirre, der Zorn Gottes)*. 1972, cor, legendado (Manga Films).
- _____. *Cobra Verde*. 1987, cor, legendado (Anchor Bay) Dvd.
- _____. *Coração de cristal (Herz aus Glas)*. 1976, cor, legendado (Anchor bay), Dvd.
- _____. *Fata Morgana*. 1968/1970, cor, legendado (Anchor Bay), Dvd.
- _____. *Fitzcarraldo*. 1982, cor, legendado (Manga Films), Dvd.
- _____. *Grizzly man*. 2005, cor, legendado (Lions Gate Home Entertainment), Dvd
- _____. *Invencível (Invincible)*. 2000, cor, legendado (New Line), Dvd.
- _____. *La Soufrière*. 1977, cor, áudio inglês (Werner Herzog Short Films). Dvd.
- _____. *Little Dieter needs to fly*. 1997, cor, áudio inglês (Anchor Bay), Dvd.
- _____. *Meu inimigo íntimo (Mein liebster Feind)*. 1999, cor legendado (Anchor Bay), Dvd.

_____. *No coração da montanha (Cerro Torre: Schrei aus Stein)*. 1991, cor, legendado, videocassete.

_____. *Nosferatu (Nosferatu. Phantom der Nacht)*. 1978, cor legendado (Versátil Home Video) Dvd.

_____. *O enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle)*. 1974, cor, legendado (Seleções DvD), Dvd.

_____. *O grande êxtase do entalhador Steiner (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner)*. 1973, cor, legendado (Werner Herzog Short Films), Dvd.

_____. *Onde sonham as formigas verdes (Wo die grünen Ameisen träumen)*. 1984, cor, legendado, Videocassete.

_____. *Stroszek*. 1977, cor, legendado (Anchor Bay), Dvd.

_____. *Também os anões nascem pequenos (Auch Zwerge haben klein angefangen)*, 1970, cor legendado (Anchor Bay) Dvd.

_____. *Terra do silêncio e da escuridão (Land des Schweigens und der Dunkelheit)*. 1970/1971, cor, legendado (Anchor Bay), Dvd.

_____. *The White Diamond*. 2004, cor, legendado (Wellspring Media Inc), Dvd.

_____. *The Wild Blue Yonder*. 2005, cor, legendado (Rhino), Dvd.

_____. *Woyzeck*. 1978, cor, legendado (New Line), Dvd.

2. Outros diretores

BLANK, Les. *Burden of Dreams*. 1982, cor, legendado (Criterion Collection), Dvd.

FANCK, Arnold. *Prisioneiros da montanha (Die weise Hölle von Piz Pallü)*. 1929, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Tempestade no Mont Blanc (Stürme über der Montblanc)*. 1930, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant)*. 1972, cor, legendado (Paramount Home Video), Dvd.

_____. *O direito do mais forte (Faustrecht der Freiheit)*. 1975, cor, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba).

_____. *Mamãe Küster vai ao paraíso (Mutter Küsters Fahrt zum Himmel)*. 1975, cor, legendado (Ventura Distribution), Dvd.

_____. *O assado satânico (Satansbraten)*. 1976, cor, legendado (Facets Multimedia), Dvd.

_____. *Despair – Uma viagem para a luz (Despair / Eine Reise ins Licht)*. 1977, cor, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba).

_____. *Martha (Martha)*. 1974, cor, legendado (Fassbinder Collection 2), Dvd.

FURTADO, Jorge. *Ilha das flores (Brasil)*. 1989, cor, áudio português (Curtas Gaúchos), Videocassete

KONCHALOVSKY, Andrei Mijalkov. *Siberiada (Siberiade)*. 1977/1979, cor, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Runaway train*. 1985, cor, legendado (MGM), Dvd.

_____. *Tango & Cash*. 1989, cor, legendado (Warner) Dvd.

LANG, Fritz. *Metrópolis (Metropolis)*. 1926, preto e branco, legendado (Kino Video), Dvd.

_____. *Der müde Tod*. 1921, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Dr. Mabuse (Dr. Mabuse der Spieler)*. 1922, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Os Nibelungos (Die Nibelungen)*. 1923/1924, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Der Tiger von Eschnapur*. 1959, cor, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Das indische Grabmal*. 1959, cor, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Dr. Mabuse: Os mil olhos do Dr. Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse)*. 1960, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *M, o vampiro de Düsseldorf (M)*. 1931, preto e branco, legendado (Divisa Home Video) Dvd.

_____. *O testamento do Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse)*. 1932, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

LESZYCOWSKI, Michal. *Directed by Andrei Tarkovsky*. 1988, cor, legendado (Kino Film), Dvd.

LYNCH, David. *Mulholland Drive*. 2001, cor, legendado, filme.

_____. *O Homem Elefante (The Elephant Man)*. 1980, cor, legendado, videocassete.

MURNAU, Friedrich Wilhelm. *A última gargalhada (Der letzte Mann)*. 1924, preto e branco, legendado (Criterion Collection), Dvd.

_____. *Tabu*. 1931, preto e branco, legendado (Criterion Collection), Dvd.

PABST, Georg Wilhelm. *Die Büchse der Pandora*. 1928, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

_____. *Die Liebe der Jeanne Ney*. 1927, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba), Videocassete.

PADILHA, José. *Ônibus 174*. 2002, cor, Dvd.

RIEFENSTAHL, Leni. *A luz azul (Das blaue Licht)*. 1932, preto e branco, legendado (Cópia da Videoteca EICTV Escuela Internacional de Cine y Televisión – Cuba).

_____. *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)*. 1933, preto e branco, legendado (Rhino), Dvd.

_____. *Olympia*. 1936, preto e branco, legendado (PATHFINDER HOME ENT), Dvd.

ROSSELINI, Roberto. *Roma Cidade Aberta (Roma città aperta)*. 1945, preto e branco, legendado (Suevia), filme.

SALLES, Walter. *Água Negra (Dark Water, EUA)*. 2005, cor legendado (Buena Vista) Dvd.

STERNBERG, Josef von. *O Anjo Azul (Der blaue Engel)*. 1930, preto e branco, legendado (Continental Home Video), Dvd.

WIENE, Robert. *O gabinete do Doutor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari)*. 1919, preto e branco, legendado (Kino Video), Dvd.