

1. Introdução

O tema deste trabalho surgiu através de caminhos sinuosos. Primeiro, em função de meu interesse pela figura do *flâneur* – ícone da Modernidade – e sua relação com o nascimento do cinema. O homem que saía às ruas, agora mais amplas e cheias de novidades, em uma cidade que se reestruturava em meio aos novos preceitos que advinham com o período Moderno, é também o homem que convive com a invenção do cinema. Sua forma de enxergar o mundo à sua volta se relaciona diretamente com a concepção de *visão subjetiva*, essencial tanto ao nascimento do cinema, quanto à concepção de espectador assumida neste texto.

A curiosidade que instigava o *flâneur* a sair de sua casa e ir para as ruas em busca de experiências – visuais, acima de tudo – é a mesma da de outro personagem, este bem mais antigo: o viajante. Desde o período das grandes navegações vemos o homem que parte em busca de novas terras, em direção ao desconhecido. Seja em busca de novas experiências, de riquezas materiais ou por questões religiosas, temos sempre o homem se lançando no mundo em nome de alguma ambição.

Ambos, *flâneur* e viajante, são homens cuja maneira de viver é imbricada ao espaço em que vivem – seja uma cidade, para um, ou o “mundo afora”, para outro. São figuras que dependem do contato com o mundo exterior para se constituir. A relação entre homem e o espaço, nesses casos, é vital e determinante: a subjetividade do primeiro é afetada pela suposta objetividade do segundo. Além disso, em função da maneira como se colocam em relação ao espaço, o *flâneur* e o viajante atribuem uma dimensão subjetiva a ele, no sentido de organizar uma geografia pessoal sobre o espaço real. E, assim, dá-se abertura para “a manifestação poética do sentimento da grande cidade [...], do indivíduo na multidão, da subjetividade anônima mergulhada no mar dos outros, do enigma que é a subjetividade do outro na multidão” (Bernardet, 2000: 25).

Por falar em aspectos subjetivos, outro fator que contribuiu para a escolha do tema aqui proposto foi a vontade de produzir algo que, para se constituir, de alguma forma atravessasse minha própria subjetividade. A inevitabilidade de falar de si ao falar do outro foi trazida à tona e explicitada. É uma forma de trazer a

discussão mais para perto do universo de quem fala. E por isso a opção de trabalhar, neste texto, com filmes que se passam na Amazônia.

Surgem, então, os dois memoráveis filmes do diretor alemão Werner Herzog feitos na Amazônia: *Aguirre – A Cólera dos Deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982). Ambos belos e intensos, com diversas semelhanças, complementaridades e também diferenças entre si. Com eles vieram as peculiaridades do cineasta alemão, seus temas recorrentes, sua maneira de filmar, e tantas outras questões éticas e estéticas que o circundam e que, mais que isso, são umbilicalmente ligadas à arte como um todo. Vieram também algumas representações da selva em romances ambientados na Amazônia, com suas descrições ricas em detalhes, imersivas e angustiantes. Vieram as relações entre o homem e o espaço, e as transformações de um e de outro oriundas do contato entre ambos. Vieram as fronteiras, os deslocamentos, as viagens e os viajantes. Vieram as questões relacionadas ao contato entre civilizações e entre culturas, os choques e as tensões daí resultantes. Vieram, enfim, as múltiplas e variadas reflexões que pretendo desenvolver no texto que segue.

É importante ter em mente que este é um trabalho gerado a partir de filmes e conscientemente restrito aos limites que a análise fílmica de certa maneira nos impõe – ainda que os temas por eles suscitados merecessem, em si, estudos mais detidos e aprofundados (seriam tarefas para trabalhos futuros, quem sabe?). E não há aqui a pretensão, naturalmente, de abarcar todas as possibilidades interpretativas contidas nas obras.

Uma das maiores dificuldades enfrentadas durante a feitura deste trabalho, inclusive, tem relação com essas restrições que encontramos quando escrevemos sobre filmes. Como a proposta de tema surgiu mais em função dos filmes, que propriamente de questões teóricas preestabelecidas (um problema teórico), optei por olhar para os filmes de forma mais solta, mais livre, esperando que deles brotassem as discussões aqui desenvolvidas, ao invés de usá-los como instrumentos para falar de algo previamente determinado (os filmes ilustrando as questões discutidas).

Assim surgiram as discussões relacionadas ao fazer cinematográfico de Herzog, sua postura diante da realidade ao transformá-la em algo diferente em

seus filmes. Um artista que busca, através dos artifícios da linguagem cinematográfica, construir imagens carregadas de uma realidade ainda mais real que o real: imagens absolutas que revelam verdades intensificadas. Ambição essa que perpassa toda a sua obra e que, nos dois filmes que constituem o recorte deste trabalho, aparece de forma viva.

Deixo ainda um comentário a respeito da ironia de ter elegido Herzog e alguns de seus filmes para este estudo, já que o cineasta se declara veementemente contra a crítica acadêmica, segundo consta em entrevista sua concedida a Lúcia Nagib em 1986: “enquanto a crítica for acadêmica, serei sempre contra, mesmo se me for favorável” (Herzog apud Nagib, 1991: 250). Para ele, a análise acadêmica é um “tipo de vivisseção, de assassinato de algo que, na verdade, é vivo e muito belo, que essencialmente existe e vive” (Ibidem). Assumo então, de antemão, um duplo desafio: o de tentar refletir sobre os filmes de Herzog sem assassiná-los, e o de tentar convencer o leitor a discordar desta opinião do diretor.

1.1. Dois encontros com a Amazônia

Por duas vezes, Werner Herzog escolheu a Amazônia como cenário para filmes seus. O primeiro deles, *Aguirre – A Cólera dos Deuses*, foi filmado em fins da década de 1960 e lançado mundialmente em 1972. Dez anos depois, o diretor retorna à região para uma nova produção: *Fitzcarraldo*, lançado em 1982, tendo este filme demorado quatro anos para ser realizado¹.

Aguirre se passa na Amazônia peruana, em meados do século XVI, e conta a história de um grupo de exploradores espanhóis que saem em busca de terras, riquezas e almas para converter ao cristianismo. Eles se pautam pela lenda do Eldorado, segundo a qual haveria um lugar de insuperáveis riquezas escondido entre os pântanos amazônicos. São homens que deixam suas casas, suas famílias, sua terra natal em busca de poder e riqueza, em nome da ambição. Ao chegar à Amazônia, encontram um lugar onde “só há árvores e água”, como diz o protagonista ao final do filme. Esses homens enfrentam dificuldades as mais

¹ Herzog retorna à Amazônia para um terceiro filme, mas este em função dos dois anteriores: trata-se de *Meu Melhor Inimigo* (1999), filme sobre a conflituosa relação entre Herzog e o ator Klaus Kinski. Herzog revisita as locações de *Aguirre* e *Fitzcarraldo* para contar sobre as filmagens com Kinski.

diversas para atravessar a mata fechada – não sem a ajuda de autóctones por eles escravizados.

Ao perceber a impossibilidade de seguir com a expedição por terra devido às dificuldades de se atravessar a selva, o comandante Gonzalo Pizarro (Alejandro Repulles) decide criar um subgrupo com 40 de seus melhores homens. Esta partição deveria sair sobre jangadas pelo rio, enquanto o restante do grupo aguardaria em terra. A nova missão tinha como comandante Don Pedro de Ursua (Ruy Guerra), um nobre e obediente oficial espanhol, de rígidos valores morais, e, como comandante substituto, Don Lope de Aguirre (Klaus Kinski), homem bravo e audacioso a quem nenhum empecilho parecia abalar.

Em poucos dias de saída a subexpedição, os conflitos de poder entre o comandante e seu substituto começam a aparecer. Logo fica flagrante a intenção subversiva de Don Lope de Aguirre, que se rebela contra as ordens de seu superior, passando a liderar uma espécie de motim. Seus argumentos para atrair seguidores entre os oficiais eram baseados na promessa de poder e riqueza, caso encontrassem o Eldorado. Seu discurso imponente incitava a valentia e a ambição dos demais, rebaixando aqueles que temessem as intempéries naturais que estavam enfrentando em meio à selva – “A sorte sorri para o bravo e cospe no covarde!”, diz ele a certa altura do filme. Aguirre conseguia se impor entre os demais, valendo-se principalmente do uso da violência (ameaçava-os fisicamente), mas também do receio que sentiam aqueles homens de serem taxados de covardes caso recuassem à batalha contra a natureza.

Assim, sob a imposição de Aguirre, o grupo rompe com a corte espanhola – apesar de que talvez já tivesse sido abandonado por ela naquele “fim de mundo”, como certa vez é definida a selva amazônica no filme –, instaura o Império de Eldorado (antes mesmo da descoberta de tal lugar) e segue a jornada em busca da terra dourada. No entanto, nem o assassinato do antigo comandante Pedro de Ursua, tampouco a crença dos expedicionários de que agora pertenciam a um novo império puderam facilitar a empreitada dos viajantes. Nada parecia ser mais forte que os desmandos da natureza contra a aventura dos desbravadores. Mesmo que a coragem e a ambição dos homens se pretendessem rígidas e inabaláveis, ainda assim seriam pequenas e frágeis diante da imensidão da selva amazônica. A viagem de jangada dos civilizadores seguiu o curso do rio,

mantendo seus passageiros reféns do isolamento, da falta de comida, das correntezas, das tempestades e, principalmente, dos selvagens nativos, cujos ataques eram sempre sorrateiros, mas implacáveis.

Já a história de *Fitzcarraldo* se passa muitos anos depois da de *Aguirre*, em fins do século XIX, durante o auge do ciclo da borracha na Amazônia. O protagonista, Brian Sweeney Fitzgerald (novamente, Klaus Kinski), de origem irlandesa, é apaixonado por ópera e grande fã de Enrico Caruso². Seu sonho é levar as grandes óperas europeias até o coração da floresta amazônica. Fitzcarraldo – apelido adotado em função da dificuldade dos nativos em pronunciar seu verdadeiro nome – vive em Iquitos, cidade peruana a cerca de dois mil quilômetros de Manaus, capital do estado brasileiro do Amazonas. Ele não mede esforços para descobrir uma maneira de enriquecer e, assim, realizar o projeto de construir um grande teatro em Iquitos, aos moldes do Teatro Amazonas, em Manaus, uma casa digna de receber os grandes nomes da ópera mundial.

Apesar de sua enorme obstinação, Fitzcarraldo encontra dificuldade para levar seus empreendimentos adiante. A ideia de uma Ferrovia Transandina fracassou e as obras foram abandonadas pela metade; a máquina de fazer gelo, por ele inventada, não consegue convencer os grandes barões da borracha a investirem na sua patente. Fitzcarraldo, graças aos seus gostos extravagantes, à sua megalomania e às suas invenções mirabolantes, é hostilizado pelos grandes empresários e tido por todos como “o conquistador do inútil”.

Apenas as crianças e os animais dão ouvidos a Fitzcarraldo. Elas se encantam com a música de seu gramofone, com as pedrinhas de gelo de sua “fábrica” e com seu jeito atrapalhado de se vestir e falar – elas estão sempre em volta dele e figuram como o coro do destino trágico que lhe espera. Outra pessoa que dá apoio incondicional a Fitzcarraldo é sua amante, Molly (Claudia Cardinale). Ela não apenas acredita na viabilidade de seus projetos, como os patrocina com seu próprio dinheiro. Aos olhos de Molly, as ambições de Fitzcarraldo são nobres e encantadoras. Nas palavras da personagem, “somente quem sonha alto pode mover montanhas”.

² Enrico Caruso (1873 – 1921), tenor italiano mundialmente famoso, considerado por alguns o melhor cantor de ópera de todos os tempos.

E esta frase dita por Molly, não por acaso, é transformada em realidade no filme. Fitzcarraldo decide investir na extração de borracha como forma de enriquecer – e aqui se inicia sua grande saga. Como a essa altura toda a região já está sob o domínio dos grandes barões da borracha, resta a Fitzcarraldo um pedaço de terra de difícil acesso. Para chegar até ele, seria preciso atravessar um rio com um trecho acidentado, feito que até então nenhum barco a vapor havia conseguido realizar. Mas nem mesmo o chamado “Pongo das Mortes” (o acidente geográfico do rio que inviabilizava sua navegação) desanimou Fitzcarraldo. Ele então planeja uma maneira alternativa de chegar ao pedaço de terra de onde sairia seu “ouro branco”, o látex. De posse de alguns mapas da floresta, Fitzcarraldo tem a ideia de navegar por um rio paralelo àquele em que há o Pongo das Mortes, até uma altura em que os dois rios ficam bem próximos, a ponto de quase se tocarem. Chegando aí, Fitzcarraldo usaria os trilhos da abandonada Ferrovia Transandina como base de uma engrenagem para transportar o barco sobre a terra, passando de um rio ao outro. Se conseguisse a façanha, teria acesso ao seringal ainda inexplorado sem precisar passar pelo intransponível Pongo das Mortes.

Fitzcarraldo consegue realizar o feito, com a ajuda dos indígenas da região que estranhamente se dispõem a trabalhar para ele sem receber nada em troca. E vemos na tela todo o desenrolar da ação. Werner Herzog realiza de fato, portanto, o plano grandioso de seu personagem: autor e personagem se confundem quando vemos na tela um aventureiro estrangeiro mobilizando centenas de índios para arrastar um barco a vapor sobre uma encosta em plena selva amazônica. São imagens arrebatadoras que misturam esforços verdadeiros com camadas de estranhamento; imagens que criam uma realidade fantasmagórica que ao mesmo tempo impressiona e convence.

1.2.

Werner Herzog, o autor

Werner Herzog, diretor de cinema alemão nascido em Munique, em cinco de setembro de 1942, em plena Segunda Guerra Mundial, passou a infância em uma aldeia em meio às montanhas bávaras, afastado de grandes avanços civilizatórios. Em entrevista a Paul Cronin, ele diz:

Minha infância foi totalmente separada do mundo exterior. Quando criança, não sabia nada sobre cinema, nem mesmo telefones existiam para mim. Um carro era algo impressionante. Sachrang era um lugar tão isolado naquele tempo – embora estivesse a apenas cerca de uma hora e meia de carro de Munique – que eu não sabia o que era uma banana até os 12 anos e aos 17 eu ainda não tinha feito minha primeira ligação telefônica (Herzog apud Cronin, 2002: 4).³

Apesar dessa e de outras declarações semelhantes, curiosamente, Herzog estreou cedo no cinema, aos 19 anos, com o curta-metragem *Herakles* (1962), financiado com recursos próprios graças ao emprego noturno em uma indústria. Já aos 21, fundou sua própria produtora cinematográfica, a Werner Herzog Filmproduktion. Seu primeiro longa-metragem, *Sinais de Vida* (1968), já foi realizado por sua empresa. Desde então, mantém uma média de mais de um filme produzido por ano, dentre longas, médias ou curtas-metragens.⁴

Afeito às viagens e a conhecer lugares diferentes, Herzog percorreu a Áustria de bicicleta e caminhou de Munique até Paris – aventura esta que rendeu um de seus livros mais famosos, *Caminhando no Gelo* (1978). Viveu parte de sua juventude nos Estados Unidos e no México, tendo estado ainda em vários outros lugares – África, Grécia, Brasil, Peru, Canadá, entre outros – em função de suas filmagens. Hoje, mora em Los Angeles, Estados Unidos.

O diretor alemão, destacado mundialmente a partir da década de 1970, tem personalidade forte. Seja através de escritos sobre o autor, de comentários de colegas de trabalho, ou mesmo através de seus filmes, não é difícil notar algumas de suas peculiaridades. É lendária, na história do cinema mundial, por exemplo, a relação de amor e ódio nutrida entre Herzog e o ator Klaus Kinski, protagonista de cinco dos longas-metragens daquele.⁵ Narrador de si mesmo, Herzog não hesita em fazer declarações polêmicas à imprensa, nem se recusa a assumir que seus primeiros filmes foram feitos com uma câmera roubada de uma escola de cinema de Munique. Sua excentricidade e espetacularização da própria identidade o levaram até mesmo a comer seu próprio sapato como pagamento de uma aposta

³ Livre tradução do original: “My childhood was totally separate from the outside world. As a child I knew nothing of cinema, and even telephones did not exist for me. A car was an absolute sensation. Sachrang was such an isolated place at that time – though it is only about an hour and a half’s drive from Munich – that I did not know what a banana was until I was twelve and I did not make my first telephone call until I was seventeen.”

⁴ Vide a lista completa com a filmografia de Werner Herzog até 2009 no apêndice II.

⁵ São eles: *Aguirre – A Cólera dos Deuses* (1972), *Nosferatu – O Fantasma da Noite* (1978), *Woyzeck* (1979), *Fitzcarraldo* (1982) e *Cobra Verde* (1987).

perdida – episódio registrado no filme *Werner Herzog Eats His Shoes* (1980)⁶, de Les Blank, que será comentado adiante. Seu autorreconhecimento pode ser percebido claramente, seja pela forma como costuma atrair para si a atenção, seja nos créditos de seus próprios filmes, nos quais é de praxe vermos estampada, mais de uma vez e com letras bem grandes, a marca “Werner Herzog”.

Herzog tem como uma de suas características a busca pela construção de uma veracidade próxima ao documental em seus filmes, sejam eles classificados como ficcionais ou documentais. Realidade e ficção, em seu trabalho, estão sempre muito bem entrelaçadas, de tal forma que não é tarefa fácil para o espectador delimitar a fronteira entre uma e outra. O diretor chega mesmo a defender que não existe diferença entre os gêneros ficcional e documental – são ambos “cinema” e, como tal, devem simplesmente causar determinado efeito ou experiência no espectador.

No caso dos dois filmes escolhidos para delimitar este estudo, ainda que ambos sejam considerados ficcionais, eles nos remetem a questões de uma zona de confluência com o universo documental. Em *Fitzcarraldo*, por exemplo, Herzog muitas vezes parece se utilizar de um olhar documental ao filmar – particularmente no trecho do filme em que o barco é transposto sobre a encosta, acontecimento que é encenado para ser filmado por uma câmera que observa, descobre e nomina, produzindo significados.

Como é dito no trailer do filme, *Fitzcarraldo* conta “a história de um sonhador possuído que sonha com Caruso e grandes óperas no coração da Floresta Amazônica, arriscando o impossível. Um filme que só poderia ter sido feito por Werner Herzog.”. E esse filme se tornou um marco não apenas na filmografia de Herzog, como também na história do cinema. Herzog, como se estivesse encarnando em si mesmo o espírito de seu personagem, leva a cabo as ideias de Fitzcarraldo para registrá-las em película. Além disso, foi uma produção cheia de percalços e imprevistos das mais diversas ordens – acidentes com aviões, troca de elenco em função de doenças, ferimentos durante as gravações, crises de raiva de Klaus Kinski, entre outras coisas.

⁶ O filme está disponível na internet, dividido em duas partes de dez minutos cada, e pode visto na página Google Vídeos.

Já em *Aguirre*, a aproximação entre os gêneros talvez surja das cenas sobre as jangadas, com atores e equipe lançados a um rio que não economiza movimentos. Se temos a impressão, ao assistir ao filme, de que os expedicionários têm medo do saculejo da embarcação, é porque Herzog os colocou naquela situação propositalmente, premeditadamente.

Herzog não hesita em lançar mão de artifícios, quaisquer que sejam, para alcançar determinado efeito por ele desejado em seus filmes. É como declarou a Peter Buchka, em entrevista contida no documentário *O Mundo Contemplativo de Herzog*⁷: “se as pessoas soubessem, quando vão ao cinema, em que condições foi filmado um filme como *Aguirre*, elas o veriam com olhos diferentes. E eu não quero isso. É preciso ver um filme como ele aparece na tela. Ninguém deve saber tudo o que foi usado para realizá-lo.”

Em função dessa postura de Herzog, encontramos em alguns de seus filmes classificados como documentários, por exemplo, cenas inteiramente forjadas, depoimentos de pessoas que falam, em primeira pessoa, textos escritos pelo diretor, e até mesmo uma epígrafe atribuída a um filósofo que nunca escreveu tal frase. Em *Sinos das Profundezas* (1993), vemos imagens impressionantes de homens rastejando sobre um lago congelado e, de acordo com o contexto do filme, somos induzidos a crer que sejam peregrinos em um ato de devoção; na verdade, Herzog conta que aqueles homens foram contratados por ele para que encenassem aquilo exatamente daquela maneira, sob sua direção. Noutro filme seu considerado documental, *Terra do Silêncio e da Escuridão* (1971), há uma personagem cega que dá um longo depoimento contando sobre a sua experiência enquanto deficiente visual. O que o espectador de Herzog não imagina, logo de início, é que a fala da personagem na verdade foi inventada por Herzog, que pediu a ela que dissesse aquilo para sua câmera. Ambas as artimanhas permanecem veladas nos filmes. São denunciadas pelo diretor em entrevistas ou textos posteriores apenas. Ou seja, são artifícios que compõem o filme e, se existem, é porque Herzog espera construir algo a partir deles.⁸

⁷ O filme pode ser encontrado como um dos extras do DVD de *Aguirre – A Cólera dos Deuses*, lançado pela Versátil Home Vídeo.

⁸ Devo o acesso a esses dois filmes aqui mencionados, bem como parte das reflexões a partir deles propostas, a aulas de Eduardo Escorel em curso ministrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em outubro de 2009.

Nessa seara polêmica, a da fronteira entre realidade e ficção, ou entre os gêneros cinematográficos, talvez Herzog entenda que seja mais profícuo para o espectador o esforço para compreender apenas que há um jogo entre realidade e ficção, e que não cabe a ele, espectador, o papel de separar um de outro. Ao espectador de Herzog talvez caiba apenas aceitar a constante travessia por essa fronteira de difícil delimitação, e saber extrair desse movimento sua fruição do filme, sua experiência pessoal através das imagens na tela.

Essa visão muito particular de Herzog a respeito do tratamento dado à arte, à realidade e à ficção talvez mereça um olhar mais detido, já que tangencia uma discussão nada recente sobre a relação entre arte e realidade.