

2. Reflexões sobre arte e realidade

“É melhor preferir o impossível que é verossímil
ao possível que é inacreditável.”
(Aristóteles)

A relação entre arte e realidade, na vida de Werner Herzog, é bastante imbricada. Sua postura diante da arte é a de quem lida com o trabalho, de forma que ele declara não haver distância entre a criação artística e os afazeres cotidianos. Ele encara com tal seriedade sua atividade, que chega a assumir desafios em prol da defesa de sua “causa”. Como mencionado anteriormente, ele chegou até mesmo a comer o próprio sapato como pagamento de uma aposta. O motivo era o incentivo ao cinema independente. Herzog, inspirado em Charlie Chaplin, tenta convencer o amigo Errol Morris a realizar um filme fazendo-lhe uma proposta provocadora: caso Morris, a despeito das dificuldades financeiras para a realização do filme, levasse adiante seu projeto, então Herzog comeria seu próprio sapato – tal qual a clássica cena de *Em Busca do Ouro* (1925), na qual Chaplin cozinha e serve uma de suas botinas como se fosse um banquete em comemoração ao Dia de Ação de Graças⁹.

Anos depois da promessa, Herzog recebe um telefonema avisando que Morris finalmente havia conseguido realizar o filme, *Gates of Heaven* (1978), e que este seria lançado em poucos dias. O telefonema tinha o intuito apenas de convidá-lo para a estreia do filme, mas Herzog fez questão de cumprir o trato. E, assim, o lançamento do filme de Morris se transformou em um grande acontecimento, episódio registrado por Les Blank no curta *Werner Herzog Eats His Shoes* (1980).

Se o famoso personagem ícone do cinema mudo come o próprio sapato por necessidade – transpondo para a arte a realidade da miséria –, Herzog o faz por opção e por devoção ao cinema – transpondo para a realidade sua militância artística. Ele não só incentiva o amigo a realizar uma produção independente, como ainda aproveita a ocasião do lançamento do filme para discursar, chamando a atenção do público presente para a dificuldade de se fazer cinema longe das

⁹ O Dia de Ação de Graças (*Thanksgiving Day*) é um dos principais feriados norte-americanos, comemorado na quarta quinta-feira do mês de novembro.

grandes indústrias. Além disso, ao lavar um gesto de impostura, tão inusitado, com forte repercussão nos meios cinematográficos, ele altera a mesmice das coisas, rompe com o previsível do cotidiano, traz para a vida o frisson da arte.



Figura 1 – Werner Herzog cozinhando o próprio sapato

Uma das discussões mais antigas – e também profícuas – a respeito da arte, independentemente de qual seja sua forma de expressão, é a sua função no mundo, sua relação com a “vida real”. À arte bastaria apenas pautar-se em fundamentos estéticos? Ou não seria de grande valia preocupar-se com a estética, em detrimento do conteúdo, de valores morais ou preocupações éticas na sua feitura?

Charles Baudelaire, por exemplo, foi um dos que viveram intensamente este conflito, seja como poeta, seja como crítico. E o conflito se torna evidente ao compararmos declarações suas feitas em diferentes épocas. Segundo Michael Hamburger, Baudelaire escreveu, em 1852, que “não está distante a época em que se compreenderá que toda literatura que se recuse a caminhar fraternalmente entre a ciência e a filosofia é uma literatura homicida e suicida.” (Baudelaire apud Hamburger, 2007: 15), evidenciando sua preferência pela arte preñe de conteúdo, sendo utilizada como ferramenta de discussão moral, filosófica, política. Por outro lado, Baudelaire afirmou, em 1859, que “a poesia não pode, sob pena de morrer ou decair, integrar-se à ciência nem à moral; a poesia não tem a Verdade por objeto, seu fim é ela mesma” (Ibidem). E aqui percebemos

claramente Baudelaire aderindo à posição contrária, ou seja, à valorização da “arte pela arte”, segundo a qual a arte não tem por função envolver-se com os problemas do mundo, sua existência se justifica por questões estéticas.

Apesar de as datas mencionadas apontarem para a precipitada conclusão de que Baudelaire teria inicialmente seguido uma linha e, com o passar do tempo, mudado de ideia, o que fica claro ao longo da argumentação de Hamburger é que a variação de opinião não foi um acontecimento isolado, mas era uma constante na vida e no trabalho de Baudelaire. Como dito anteriormente, o poeta carregou consigo, entranhadas à sua vida e obra de forma decisiva, as tensões oriundas da relação entre estética e ética na arte. Nas palavras de Hamburger: “Baudelaire não seria o grande poeta e crítico que é se não tivesse se esforçado para reconciliar esses pontos de vista conflitantes sobre a poesia” (Hamburger, 2007: 16). E diz mais: “A verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições.” (Hamburger, 2007: 13). Ademais, Baudelaire era a representação do típico homem moderno, que carrega em si as características advindas com as rupturas do período Moderno – como a fragmentação, a tensão paradoxal entre o eterno e o fugaz, entre o constante e o transitório, entre o tradicional e o original. Nas palavras do próprio Baudelaire (1996: 26), “a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”

Baudelaire certamente não foi o único a se questionar a respeito das relações entre ética e estética na arte. Ainda hoje, ao se discutir sobre as direções do cinema, da relação entre forma e conteúdo – e principalmente no que tange às fronteiras entre o ficcional e o documental – tensões semelhantes reaparecem com grande força. Seria válido todo tipo de manipulação ou artifício, durante a realização de um filme, para se atingir determinado efeito na tela? Há um limite entre o que se pode ou deve fazer, ou até onde se pode ir “em busca do quadro perfeito”, como diz João Moreira Salles na narração de *Santiago* (2007)?

Há opiniões muito diversas a esse respeito, tanto da parte de realizadores quanto de espectadores. Particularmente em relação à produção de documentários, essa questão se torna ainda mais delicada, já que o gênero pressupõe, ainda que talvez de forma tácita ou subentendida, uma relação de maior confiança ou

credibilidade nas imagens apresentadas na tela como sendo condizentes com a realidade. Ainda que a teoria do cinema, de maneira geral, já há bastante tempo reconheça o traço ficcional e construído do filme documentário, não se pode negar que haja uma expectativa diferente da parte do espectador comum em relação aos documentários. Como escreveu Bill Nichols, os documentários “estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público” (Nichols, 2005: 17).

Werner Herzog, por exemplo, é um cineasta que certamente se enquadra dentre aqueles que priorizam o filme e o efeito almejado de arrebatador com a imagem, dispendo-se a romper qualquer barreira e vivenciar qualquer experiência em busca disso. Ele mesmo afirma: “não faço uma distinção tão clara entre documentários e ficção. [...] As marcas do documentário estão em quase todos os filmes de ficção e vice-versa.” (Herzog apud Paganelli, 2009: 65). Como já mencionado, para ele, documentário e ficção são ambos cinema e, não havendo diferença entre eles, pode-se lançar mão dos mesmos tipos de artifícios na feitura dos dois.

Defendido por uns, condenado por outros, Herzog é uma figura polêmica. Sobre ele também poderia ser dito algo semelhante ao que foi escrito por Hamburguer sobre Baudelaire: “Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão, satanista e materialista, artista consumado e mau escritor, moralista rigoroso e homem incapaz de sinceridade.” (Hamburguer, 2007: 13).

Um exemplo de utilização de artifícios que talvez seja considerado por alguns como extremo é o da citação de abertura de *Lições da Escuridão* (1992). Herzog utiliza uma cartela de texto contendo uma epígrafe assinada por Blaise Pascal: “A queda dos universos siderais ocorrerá – como a Criação – com imponente beleza.”. Essa frase, no entanto, nunca foi dita ou escrita pelo filósofo francês, mas pelo próprio Herzog. E apenas quem tiver tido acesso a algum escrito sobre o filme, ou a alguma entrevista do diretor descobre o artifício. “A citação de Blaise Pascal posta como premissa em *Lektionen im Finsternis* não é de Pascal, é minha. Mas gostaria de acrescentar que, seguramente, o próprio Pascal não se teria exprimido melhor.” – afirma ele em um texto seu intitulado “Do absoluto, do

sublime e da verdade extática” (apud Paganelli, 2009: 209). Herzog não apenas lança mão do artifício, como o assume muito abertamente, sem constrangimento e ainda argumentando em seu favor.

E talvez essa possibilidade de misturar elementos fabricados a outros supostamente reais seja mesmo uma maneira de Herzog adicionar camadas de ambiguidade em seus filmes. Ele deixa ao encargo do espectador a tarefa de discernir, ou ainda a opção de justamente permanecer na indistinção entre as coisas.

Muitos outros diretores, por outro lado, acreditam que haja, sim, uma diferenciação entre os gêneros ficcional e documental (ainda que a fronteira que os separa seja de difícil localização). Para João Moreira Salles, por exemplo, em se tratando de documentários, a ideia de que a obra de arte é soberana e mais importante até mesmo que a vida das pessoas que estão no filme é “uma receita de desastre”¹⁰. Eduardo Escorel, por sua vez, acredita que é essencial que se possa identificar, apenas através dos elementos contidos na tela, se se trata de um filme documental ou ficcional. O espectador deve ser capaz de reconhecer o que está vendo, e isso é fundamental para o tipo de entendimento e julgamento que fará do filme.¹¹

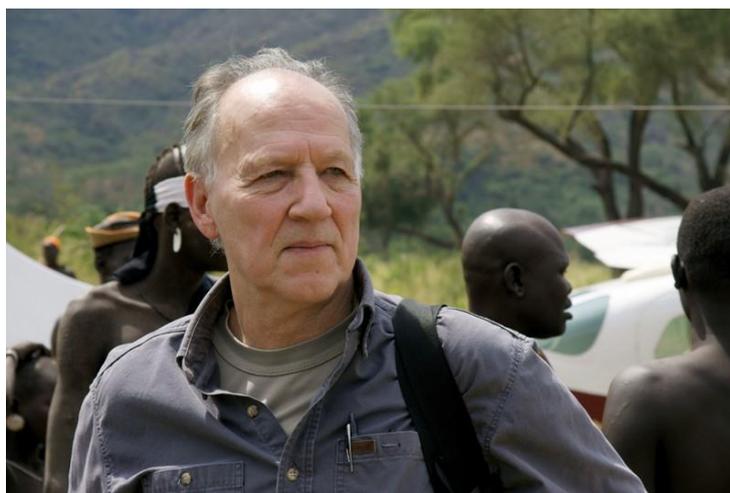


Figura 2 – Herzog em *set* de filmagem na África

¹⁰ Dito por João Moreira Salles em curso ministrado na Casa do Saber, no Rio de Janeiro, em novembro de 2009.

¹¹ Dito por Eduardo Escorel em curso ministrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em outubro de 2009.

Este conflito a respeito da validade ou não de se lançar mão de artifícios para representar a realidade na arte talvez tenha relação com outra questão, também muito antiga e complexa: nossa “vontade de verdade”, como denominou Michel Foucault. A sociedade ocidental costuma atribuir grande importância à veracidade enquanto instrumento de agregação de valor. Quem conhece e/ou fala a verdade é digno de respeito, merece credibilidade. Essa valorização do real, da busca do verdadeiro é um dos tópicos mais discutidos por Foucault, no ensaio *A Ordem do Discurso*. O filósofo, ao conduzir seu raciocínio a uma dura crítica ao discurso dito verdadeiro, remonta à origem da separação entre o verdadeiro e o falso – uma invenção historicamente constituída. E essa vontade de verdade que sofreu sucessivos deslocamentos ao longo da história da sociedade ocidental, tendo estado presente na filosofia grega na idade antiga, na teologia na idade média, até chegar à ciência na idade moderna, tende a se expandir para outras áreas do conhecimento. Foucault escreve:

creio que essa vontade de verdade [...] tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro (Foucault, 2007: 18).

Assim, pode-se apontar a presença da vontade de verdade de que fala Foucault nos fundamentos das práticas econômicas, nos suportes do sistema penal e, até mesmo, em searas artísticas, como na literatura e no cinema. A valorização do gênero documental como merecedor de maior credibilidade do que o gênero ficcional, por exemplo, talvez seja um desses indícios da presença da vontade de verdade de que fala Foucault. Não que os filmes do gênero documentário sejam preferidos em relação à ficção (as estatísticas de filmes produzidos e de bilheterias nos mostram justamente o contrário), mas sem dúvida pode-se falar sobre uma relação de maior disponibilidade, da parte do espectador, para acreditar nas imagens de um documentário – como dito há pouco.

Deixemos de lado, por ora, a separação entre gêneros cinematográficos e nos voltemos à arte como um todo. A arte, então, ainda que não deva necessariamente prestar contas com a realidade, talvez seja mais um instrumento

através do qual persistimos na busca pela verdade. Uma busca que, segundo Werner Herzog, mesmo sendo infecunda, é necessária:

Não podemos realmente perguntar o que é a verdade. O melhor que podemos fazer é aproximarmo-nos. Nem mesmo um matemático conseguiria responder a essa questão nem um filósofo. Mas a demanda de uma resposta, a tentativa de alcançar alguma coisa, é o que dá um certo significado à nossa existência. A verdade não pode nunca ser capturada, não pode ser completamente descrita, e contudo devemos tentar fazê-lo. Mas há algo dentro do coração humano, dentro da alma humana, que anseia por este conhecimento que procura perceber o mundo tal como é, mesmo que tantas questões permaneçam por responder (Herzog apud Paganelli, 2009: 54).

O que Herzog diz, afinal, é que há a necessidade da busca como condição para que a existência humana faça sentido. O ser humano precisa estar sempre em busca de algo, à procura de alguma coisa – saiba ele qual é ou não. Caso o objetivo almejado seja alcançado, caso a meta seja atingida, então a busca deixa de existir, a existência humana deixa de fazer sentido. Assim, podemos entender que a busca por verdades no mundo (ou a vontade de verdade) seria, então, mais uma das inúmeras buscas incessantes inerentes à condição humana, mais um dos movimentos contínuos e repetitivos que, como sugere o mito de Sísifo, fazem parte da condição humana.

2.1.

Um filme não existe em si mesmo

“A arte imita a vida ou a vida imita a arte?”. A popular pergunta, mesmo que suscite respostas divergentes ou até mesmo permaneça insolúvel, nos é útil aqui porque chama a atenção para a imbricada relação entre vida e arte, que, de tão parecidas, chegam a despertar este tipo de dúvida. Quanto de uma há na outra, ou ainda, o que diferencia uma da outra são questões a que dificilmente se poderia responder conclusivamente. A argumentação aqui proposta talvez nos direcione para a compreensão de que o diferencial da arte, em relação à vida, seja justamente sua artificialidade. Em outras palavras, o artifício é o elemento fundamental que diferencia a arte da realidade. Não há arte sem artifício.

Como escreveu Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”. O fingir, mais que uma escolha, é uma necessidade para o artista. A artificialidade da arte é sua

condição de existência. Se não há criação, forjamento, fingimento, então não há arte. Ainda que aquilo que se esteja fingindo seja verdadeiro – retomando Pessoa, o poeta finge “a dor que deveras sente” – ainda assim há de existir o artifício que diferencia a arte da realidade exterior. E, levando a cabo a concepção de Pessoa exposta ao final do famoso poema, podemos entender ainda que o artifício, além de diferenciar a arte da realidade (a dor fingida da dor sentida), este mesmo artifício também pode transformar a arte em algo independente da realidade: o poeta pode até mesmo passar a sentir as dores que antes apenas fingia.

E os que lêem o que escreve,
 Na dor lida sentem bem,
 Não as duas que ele teve,
 Mas só a que eles não têm.
 (Pessoa: 2003, 164)

As dores fingidas, ao serem transformadas em arte, passam a existir por si sós. Assim, podem ser transferidas, deslocadas, reapropriadas livremente não só pelos leitores como também pelo próprio autor delas – já que, depois de terminada a criação, o criador passa a ser também mais um de seus leitores.

Toda manifestação artística, então, requer a utilização de artifícios que possibilitem a construção de significado. Um filme é um discurso sendo elaborado por um autor com o intuito de ser visto por alguém. Nessa construção, por maior que seja a preocupação do autor de desviar-se da artificialidade e da manipulação, é inevitável que haja no filme marcas da interpretação, seleção, edição de quem o concebeu e realizou. A realidade contida na imagem nunca poderá ser inteiramente fiel à realidade fora dela. São, na verdade, realidades distintas. Sendo assim, havendo ou não a intenção de criar um artifício, o fato é que todo filme contém em si algo que o distancia irremediavelmente da realidade exterior.

Segundo Frederick Wiseman¹², há três diferentes tipos de filmes: o que está apenas na tela de projeção, o que existe apenas no público espectador e, por fim, o que se encontra em algum lugar entre a tela e o espectador. O primeiro

¹² Citado por João Moreira Salles em curso ministrado na Casa do Saber, no Rio de Janeiro, em novembro de 2009.

deles, que está contido na tela do cinema, é aquele em que tudo está explicado e delimitado na narrativa. Neste, não há espaço para as contribuições do espectador e, portanto, não há possibilidade de haver múltiplas visões e interpretações. O segundo tipo é aquele que, pelo contrário, se constrói inteiramente a partir da visão subjetiva do espectador. Assim, há quantos filmes quantos forem os espectadores que o assistirem, e as interpretações são absolutamente relativas, variáveis e imprecisas. O terceiro e último tipo, o que se encontra em algum lugar não muito bem definido no meio do caminho entre a tela e o público, é aquele que depende de ambos (tela e público) para existir, que não está contido só num ou só noutro. Nestes filmes há traços definidos pelas escolhas e determinações do artista/autor, bem como há espaços em aberto para serem preenchidos pelo espectador. E este sim, segundo Wiseman, seria o bom filme: aquele que é resultado tanto da experiência autoral do realizador, quanto da experiência vivenciada pelo público ao assisti-lo. Na ausência de qualquer um desses dois momentos, não há filme.

Tomando como ponto de partida este terceiro tipo de filmes – entendido aqui como sendo não apenas o mais rico dentre os três tipos que formam a classificação de Wiseman, mas também como o formato em que se enquadram os filmes de Herzog –, fica evidente que não depende unicamente do realizador que um filme proporcione ou não conteúdos filosóficos, morais, políticos etc. Para que isso aconteça, é necessário que haja elementos no filme que suscitem tais questões no espectador, mas, principalmente, é necessário que o espectador apreenda esse conteúdo da imagem. Assim, torna-se mérito tanto do realizador quanto do espectador que esse conteúdo moral se manifeste em uma obra cinematográfica. E quanto mais sutil for a indicação do autor para que isso ocorra, maior então terá sido a perspicácia do espectador para percebê-la.

Todo poema, toda obra de arte bem feita natural e necessariamente sugere certa moralidade. Isso é um assunto que diz respeito ao leitor. Na verdade, sinto uma aversão declarada por qualquer intenção exclusivamente moral num poema (Baudelaire apud Hamburger, 2007:18).

Nestas palavras de Baudelaire, além da confirmação da ideia apresentada acima, temos ainda a atribuição de um juízo de valor que diferencia as obras com

maior ou menor intencionalidade moral. Baudelaire explicita sua preferência pelas obras cuja moralidade seja apenas sugerida, mas não declaradamente intencional. Usando as palavras de Hamburger, ao analisar a referida passagem de Baudelaire: “A moralidade de um poema, pois, deveria estar implícita, e há uma relação entre essa moralidade implícita e o mérito artístico de um poema” (Hamburger, 2007: 18).

Essa discussão que inclui juízos de valor entre os tipos de obras de acordo com a intencionalidade moral de seus autores não é questão central aqui. O que deve ser destacado é a importância da relação entre a obra e seu leitor/espectador e a importância da participação deste no processo de construção de sentido.

O filme, então, não existiria em si mesmo, mas apenas no diálogo com seu espectador. E, independente de qual tenha sido a intenção do realizador, ou de quais artifícios tenham sido utilizados para a obtenção de determinada imagem, o que perdura após a projeção é o sentimento suscitado pelo filme no espectador, é aquilo que ele absorve e leva consigo da sala de cinema. Em última instância, o filme é a experiência que se tem ao vê-lo – talvez nada além disso.

Podemos tomar, ainda, para complementar esta ideia, o pensamento aristotélico de que as coisas são conhecidas pelos seus fins, isto é, um ato não é conhecido pelas suas intenções, e sim pelas suas consequências. No fim das contas, são os resultados alcançados, e não os propósitos, o que conta. Atitudes malsucedidas, ainda que bem intencionadas, não deixam de ter o mau resultado apenas em função de seu bom propósito motivador – e vice-versa. Trazendo a reflexão para a discussão sobre cinema, podemos considerar que o que conta afinal é o que vemos na tela, independentemente das intenções do autor no momento da concepção e da realização do filme.

Se considerarmos que o que efetivamente importa é o final alcançado, ou seja, as imagens na tela, e que, como apontado anteriormente, toda criação necessariamente carrega entranhado em si um quê de artificialidade, de fabricação, ainda que esses traços sejam evitados, então talvez seja um tanto ingênua – ou mesmo desnecessária – a preocupação com a manipulação e a artificialidade de determinadas imagens em um filme.

Em se tratando de cinema, portanto, de arte, talvez seja mais pertinente preocupar-se com a fruição em si, com as sensações suscitadas, com a experiência de vida provocada pelo instante fugaz em que se teve contato com aquela obra. Talvez devêssemos “questionar nossa vontade de verdade”, como defende Foucault (2007: 51), e simplesmente nos permitir a fruição de forma mais livre, sem questionar se o que estamos vendo é fidedigno ou não.

Esta postura provavelmente é a que mais se aproxima daquilo que Herzog espera dos espectadores de seus filmes e é a postura que possibilitaria mesmo que estes apreendessem mais do filme. “O que vemos, segundo Herzog, é no que devemos acreditar – este é o componente não-enganoso da narrativa”¹³ (Peucker, 1986: 223). Quanto mais liberto estiver o espectador, mais disposto estará para navegar nos rios da imaginação, para percorrer os caminhos que possam ser sugeridos pelo filme, para experimentá-lo, enfim.

2.2. Artifícios de credibilidade

Ainda que o questionamento da vontade de verdade no mundo ocidental possa ser um bom caminho para que o espectador de Herzog possa fruir mais abertamente seus filmes (e não só os dele, mas o cinema como um todo), por outro lado, essa mesma vontade de verdade não pode ser colocada totalmente de lado, já que, como dito anteriormente, o sentimento de estar em busca de algo talvez seja essencial para dar sentido à existência humana.

E, de fato, se deixarmos de lado toda e qualquer vontade de verdade, todo e qualquer suporte no real, então estaremos diante de algo tão inverossímil que perderia a possibilidade de gerar identificação por parte do espectador, perderia a possibilidade de assimilação.

Herzog, ainda que defenda a utilização de artifícios na construção de filmes, não os deixa desconectados da realidade, da verossimilhança. Muito pelo contrário: o que ele busca são recursos que atribuam ainda mais credibilidade ao seu discurso. No caso da falsa citação de Pascal em *Lições da Escuridão*, por

¹³ Livre tradução do original: “What we see, Herzog feels, is what we should believe – it is the non-deceptive component of the narrative”.

exemplo, a intenção de Herzog talvez fosse justamente tornar mais crível, mais respaldada a ideia apresentada no filme.

A utilização de cartelas de texto na abertura dos filmes é mesmo um recurso recorrente em filmes de Herzog. Ele as utiliza tanto em *Aguirre* como em *Fitzcarraldo*. “Após a conquista e saque dos incas pelos espanhóis, os índios, na miséria, criaram a lenda do Reino de Eldorado que ficaria nos pantanosos afluentes do rio Amazonas. No final de 1560, a primeira grande expedição de aventureiros, chefiada por Gonzalo Pizarro, partiu dos Andes peruanos. O único documento que restou da desaparecida expedição é o diário do frei Gaspar de Carvajal” – assim começa *Aguirre*.

É um artifício que atribui certa dimensão de veracidade, de credibilidade ao filme, que potencializa a vontade de verdade. As cartelas de texto contendo informações históricas explicitam o contexto de surgimento do enredo que vem a seguir; servem, ao mesmo tempo, para preparar o espectador para os fatos, e para validar a própria existência do filme. Além disso, vemos tal cartela ainda sem a trilha sonora, que só se inicia com a cena de abertura. A música funciona como um elemento de separação entre a informação contida na cartela e o início da história em si. Acabada a cartela (informação verídica?), então começa a música e, aí sim, começa o filme (a ficção?). Em outras palavras, lançando mão de um texto com informações supostamente históricas, que ao espectador parecem ser reais, logo de início, o diretor parece querer facilitar a crença do espectador nas imagens que apresenta. E, ainda, parece querer fincar a existência do filme na dimensão do real e do concreto – talvez para criar um contraponto com uma dimensão que poderia ser tida como oposta, a da imaginação e da loucura, que é eixo central na temática de *Aguirre*.

O fundamento histórico era, de fato, necessário para provar, segundo as concepções de Herzog, que um acontecimento real pode não ser menos inconcebível que o sonho, a fantasia, a ilusão (Nagib, 1991: 151).

A narrativa de *Aguirre* segue, então, com uma narração em voz *over*, e logo entendemos tratar-se dos textos escritos em primeira pessoa pelo monge Gaspar de Carvajal (Del Negro) em seu diário de viagem. Os monges eram os representantes da Igreja Católica nas expedições colonizadoras e, portanto, eram incumbidos de levar a palavra de Deus aos povos e terras conquistados. Eram

figuras imprescindíveis em toda e qualquer formação expedicionária europeia nos séculos XVI e XVII. A função nobre e a formação letrada do monge lhe atribuíam respeito e credibilidade perante os demais integrantes da expedição. Seus julgamentos eram sempre tidos como sensatos, suas palavras, abençoadas. E é com base no discurso desse personagem que a trama, segundo as cartelas iniciais de *Aguirre*, está pautada. Tem-se, portanto, logo de início, além da sugestão de credibilidade, outro elemento relevante – que talvez só seja percebido por espectadores mais atentos: o filme se pauta em um discurso absolutamente parcial, eurocêntrico, já que é contada pelas palavras de um representante não apenas da igreja católica, como também dos interesses da civilização europeia.

Em *Fitzcarraldo* temos novamente a cartela de texto que aparece na abertura do filme. São novamente pertinentes, portanto, as considerações feitas a esse respeito quando falávamos de *Aguirre* – sobre como esse recurso pode ser usado na tentativa de conquistar a credibilidade do espectador. Aqui, no entanto, o texto não é de cunho tão declaradamente histórico como no primeiro filme, em que se narra o contexto em que teriam acontecido os fatos contidos na trama. Em *Fitzcarraldo*, a cartela nos apresenta mais uma crença ou lenda, que um acontecimento. O texto diz: “Os indígenas chamam este país de Cayahuari Yacu, ‘a terra onde Deus não terminou a criação’. Eles acreditam que somente quando o homem for extinto Deus voltará para terminar seu trabalho.” E é com base nessa lenda que se desenrola a saga do personagem Fitzcarraldo. É graças à crença indígena que o protagonista consegue ludibriar os selvagens e ser respeitado por eles.

Em *Fitzcarraldo*, ainda, podemos perceber que a utilização de elementos que atribuam credibilidade vai além da utilização de uma cartela de texto: o filme chega a se aproximar da observação documental. E essa imbricação das linguagens ficcional e documental no filme talvez seja um de seus aspectos mais interessantes. Como corrobora o próprio Herzog, ao afirmar que “*Fitzcarraldo* é meu melhor documentário”, o filme, ao mesmo tempo em que narra uma história fictícia, presenteia o espectador com registros de cunho documental das aventuras vividas pelos seus realizadores na selva.

Para fazer o filme, Herzog e sua equipe de fato navegaram por regiões pouco exploradas da floresta, contrataram figurantes realmente indígenas e,

principalmente, tiveram que vivenciar fora das câmeras a empreitada com o barco sobre a encosta para registrá-la no filme.

O olhar documental de Herzog em *Fitzcarraldo* pode ser percebido, inclusive, em função do tempo que o filme se demora na transposição do barco sobre a encosta. A narrativa, que vinha se desenvolvendo em ritmo ágil, com uma sucessão de acontecimentos de ordem diversa, ao entrar na floresta, torna-se mais lenta e arrastada, as cenas são mais demoradas, os acontecimentos custam mais a passar. Dos 157 minutos de filme, passamos cerca de 45 apenas vendo o desenrolar da ação sobre a encosta. Vemos o passo a passo do processo, a primeira tentativa frustrada com a engrenagem, depois a ideia de usar a força do próprio motor do barco para puxá-lo para cima, e tudo isso intercalado com cenas do convívio entre os brancos (Fitzcarraldo e seus tripulantes) e os índios. Vemos os rituais indígenas de luto, de festa, de trabalho; vemos a aflição dos brancos para entender o que se passa na cabeça dos índios; vemos a constante suspeita de que os índios poderiam representar uma ameaça. Em outras palavras, o filme de Herzog, em última instância, documenta o processo de realização da ficção.