

3. Cineasta e espectador: viajantes visuais

*“Ver bem não é ver tudo: é ver
o que os outros não veem.”*
(José Américo de Almeida, em *A Bagaceira*)

Werner Herzog é declaradamente afeito a viagens, tanto as geográficas, quanto as psicológicas ou culturais. Entrar em contato com o novo, com o diferente lhe atraía desde muito cedo. E isso pode ser percebido através dos temas recorrentes em seus filmes. Um cinema que se faz pela existência do outro, da diferença e da possibilidade de contato entre os diferentes. Este, inclusive, é um traço que confere certo teor antropológico ou etnográfico aos filmes do diretor que, como dito anteriormente, já viajou por diversos lugares para filmar.

Herzog costuma ambientar suas histórias em países longínquos. Talvez isso se justifique com o argumento de Friedrich Schlegel. Segundo o autor,

Trata-se de um impulso inerente do alemão a paixão pelo estrangeiro; principalmente o atraem as belezas dos países do sul com seu encanto irresistível. Orgulhoso de sua grandeza e de sua força nórdica, anseia contudo pelo brilho daquelas paragens, como se fosse sua antiga pátria. Esta inclinação é tão velha quanto a história (Schlegel apud Nagib, 1991: 148).

Assim, a busca de Herzog por paisagens de países distantes e muito diferentes do seu estaria ligada a uma característica do povo alemão como um todo, seria uma espécie de encarnação do “espírito alemão”.

Ou ainda, Herzog talvez busque lugares distantes como forma de chegar até si mesmo – tal qual o viajante Marco Polo, de Ítalo Calvino n’*As Cidades Invisíveis*, que através das inúmeras cidades imaginárias por onde passa redescobre sua cidade de origem. O personagem Marco Polo – o viajante encarregado de visitar todas as cidades do reino de Kublai Khan e, na volta, narrar ao seu rei o que viu – enxerga sempre nas cidades que visita alguma semelhança com aquela que está em sua mente, sua cidade de origem. É como se cada viagem a uma cidade diferente fosse uma nova lente para ver de outra maneira sua cidade natal.

Outro autor que aborda este tema é Konstaninos Kaváfis, cujo poema *Cidade* sugere que a tentativa de fuga para novas terras é inócua, pois aquela de origem sempre acompanha o viajante que parte.

Dizes: “Vou para outra terra, vou para outro mar.
 Encontrarei uma cidade melhor do que esta.
 Todo o meu esforço é uma condenação escrita,
 E meu coração, como o de um morto, está enterrado.
 Até quando minha alma vai permanecer neste marasmo?
 Para onde olho, qualquer lugar que meu olhar alcança,
 Só vejo minha vida em negras ruínas
 Onde passei tantos anos, e os destruí e desperdicei”.

Não encontrarás novas terras, nem outros mares.
 A cidade irá contigo. Andarás sem rumo
 Pelas mesmas ruas. Vais envelhecer no mesmo bairro,
 Teu cabelo vai embranquecer nas mesmas casas.
 Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar,
 Não há barco nem caminho para ti.
 Como dissipaste tua vida aqui
 Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira.¹⁴

Neste poema de Kaváfis, ainda, há uma conotação negativa que envolve a fuga: um homem que está insatisfeito com sua terra parte em busca de um novo lar onde possa encontrar a sorte. É algo que não encontramos no caso do personagem de Ítalo Calvino, mas que talvez pudesse ser relacionado com a situação de Herzog – se lembrarmos que o diretor cresceu no período pós-guerra na Alemanha, vivenciando a tensão entre a destruição e a reconstrução, poderíamos imaginar que a busca por novas paisagens, muito diferentes daquela do seu país de origem, fosse uma espécie de evasão.

Nascido em meio à Segunda Grande Guerra, Herzog guarda desde muito pequeno as recordações da guerra na Alemanha. A vida de sua família foi fortemente afetada, pois a cidade onde viviam foi destruída e por isso tiveram que

¹⁴ O poema está publicado como epígrafe do livro *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum (São Paulo, Companhia das Letras, 2008).

se mudar. As memórias desse período marcaram sua infância – como ele evidencia, por exemplo, em uma passagem do livro *Caminhando no Gelo*: “Ao longe, tiros de canhão e de aviões-caça: era assim que minha mãe descrevia o começo da guerra” (Herzog, 1982: 27).

A imagem de uma Alemanha devastada pela guerra, a miséria e a destruição do país marcaram o crescimento de Herzog. Curiosamente, essas lembranças não lhe causam o desgosto que é comum a quem as tem. Para ele, a falta de recursos materiais lhe proporcionou uma infância muito mais inventiva, já que tinha que imaginar seus próprios brinquedos – e mesmo as ruínas e os resquícios de armas encontrados nos arredores de onde morava eram motivo de diversão:

Pode soar estranho para as pessoas hoje, mas coisas como a descoberta do esconderijo de armas fizeram a minha infância maravilhosa. Todos pensam que crescer nas ruínas das cidades foi uma experiência terrível, e para os pais que perderam absolutamente tudo não tenho dúvidas de que foi. Mas para as crianças era realmente um tempo maravilhoso (Herzog apud Cronin, 2002: 5).¹⁵

Levando esta peculiar opinião de Herzog em conta, a tese de que o diretor buscava lugares longínquos para fazer seus filmes como tentativa de escapar de sua terra natal se tornaria falha. A outra ideia exposta anteriormente, no entanto, permanece sendo pertinente: a de que a busca de Herzog por novas paisagens possibilitaria a ele novas formas de olhar e mesmo de redescobrir sua terra natal. Quem parece endossar esta tese é Lúcia Nagib (1991: 134), que afirma que “é por esses longos e tortuosos caminhos que Herzog consegue atingir sua terra natal, a Alemanha”.

¹⁵ Livre tradução do original: “It might sound bizarre to people today, but things like our discovery of the arms cache made for a wonderful childhood. Everyone thinks that growing up in the ruins of the cities was a terrible experience, and for the parents who lost absolutely everything I have no doubt that it was. But for the children it truly was the most marvelous of times”.

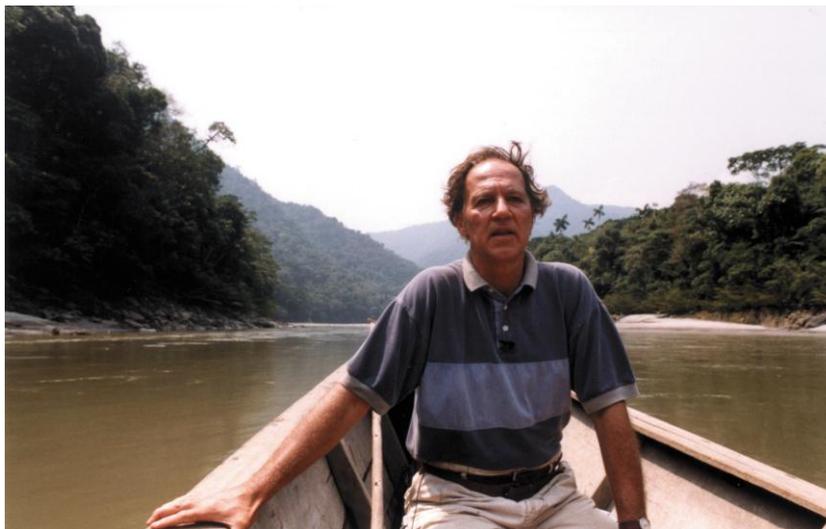


Figura 3 – Herzog durante as filmagens de *Meu Melhor Inimigo*

Além disso, há outro aspecto que corrobora o argumento de que Herzog, ao invés de negar suas origens, aproxima-se ainda mais delas ao filmar em lugares distantes: seus filmes são marcadamente alemães. Ainda que Herzog esteja registrando outras paisagens, sua postura germânica se manifesta através de pequenos detalhes. E ele mesmo reconhece este traço em seus filmes: “Não importa onde os filmes foram fisicamente filmados. Geograficamente, viajei muito, mas sinto que todos os meus filmes são não apenas alemães, mas explicitamente bávaros.” (Herzog apud Cronin, 2002: 23).¹⁶

3.1. Um diretor-*flâneur*

Essa característica de Herzog mencionada há pouco, inclusive, é algo que o aproxima do *flâneur*, figura mencionada logo de início neste texto. Assim como o *flâneur*, Herzog precisa do contato com o mundo exterior, com a paisagem para construir seus filmes. Enquanto o *flâneur* do século XIX vagueia pelas ruas da nova metrópole, Herzog viaja pelo mundo em busca de algo que desperte sua atenção, reconhece o “enigma que é a subjetividade dos outros”, retomando as palavras de Bernardet já aspeadas aqui.

¹⁶ Livre tradução do original: “It does not matter where the films were physically filmed. Geographically, I have travelled widely, but I do feel that all my films are not only very German, they are explicitly Bavarian.”

Considerado uma chave de leitura da Modernidade, o *flâneur* é o tipo que vaga pelas ruas da cidade. Um andarilho, um errante, um nômade que se mistura às multidões, penetrando – e deixando-se penetrar – por uma vida urbana que passava por radicais modernizações e transformações econômicas e sócio-culturais, na turbulência da segunda metade do século XIX. Segundo Baudelaire (no texto em que traça o perfil desta nova figura, *O pintor da vida moderna*), o *flâneur* “se alimenta” das novas experiências que a vivência urbana passava a trazer, estabelecendo um tipo bem específico de relação com a cidade. “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (Benjamin, 1994: 35). Tal imersão do *flâneur* na cidade e nas multidões, porém, não o faz perder sua individualidade e sua consciência. Visando preservar sua individualidade, o *flâneur* necessita de momentos de certo isolamento. Cria-se, então, uma relação de constante negociação: o *flâneur* ora se entrega totalmente às ruas e à multidão, ora se afasta delas, levando consigo suas imagens e impressões, que serão recriadas à sua maneira particular.

Esse movimento dialógico entre o indivíduo e o espaço que é característico da *flanerie* pode ser associado não apenas à postura de Herzog diante do mundo, como apresentado anteriormente, mas também com o próprio espectador de cinema contemporâneo. Mas, se a associação, no caso de Herzog, preserva a marca essencialmente espacial (a relação continua sendo entre homem e paisagem), já quando a transpomos para o espectador de cinema, ela passa a ser referente à percepção do filme (relação do espectador com as imagens do filme).

Se o filme não existe em si mesmo, sendo fruído a partir da experiência que o espectador tem ao vê-lo, então toda e qualquer compreensão que este possa ter da obra depende do acúmulo de informações, recordações, conhecimentos que o espectador carregue consigo. Em outras palavras, o espectador de cinema constrói sua interpretação de um filme através do diálogo entre as cenas deste e seu acervo intelectual pessoal. O filme, então, alimenta a vida do espectador tanto quanto a vida do espectador alimenta a percepção que este tem do filme. Da mesma maneira, o *flâneur* utiliza os estímulos visuais que recebe enquanto vagueia pela cidade aliados ao seu universo particular, em uma relação de troca e diálogo.

Ambos, *flâneur* e espectador, são observadores exilados, excluídos: o *flâneur* por ser um elemento externo à cidade, que apenas cria vínculos momentâneos com ela e precisa se isolar, a fim de melhor absorvê-la; e o espectador de cinema por não pertencer concretamente ao universo do filme em si, necessitando de elos com seu imaginário particular, a partir dos quais pode apreender o filme. Assim como o *flâneur* em relação à cidade, de forma análoga, o espectador de cinema vive uma relação de dualidade com a obra cinematográfica: ele sabe-se parte de outra realidade, sabe-se externo a ela, mas se permite identificar com ela, adentrando, sentindo, fruindo o filme. Enquanto o *flâneur*, em suas caminhadas, está em constante negociação com a cidade, ora se aproximando, ora se exilando em suas inquietações, o espectador de cinema, enquanto assiste ao filme, está em constante negociação entre o real e o imaginário, entre aquilo que ele vive por meio da tela e sua própria vida.

Não por acaso, os protagonistas tanto de *Aguirre* quanto de *Fitzcarraldo* também podem nos fazer lembrar da figura do *flâneur*. Ambos saem de seus lugares de origem em nome de alguma ambição, em busca de algo que só através do contato com o espaço exterior poderiam alcançar. Tanto Aguirre como Fitzcarraldo trazem em si semelhanças com o autor que os criou – talvez sejam como alteregos dele. Se a aproximação entre Herzog e Fitzcarraldo ficou explícita quando foi dito que autor e personagem se confundem ao vermos os planos de Fitzcarraldo sendo materializados por Herzog na feitura do filme, a semelhança entre Aguirre e o diretor talvez seja menos óbvia, mas pode ser identificada através da ambição, da obstinação desmedida na busca por seus Eldorados (para Aguirre, a terra dourada; para Herzog, o efeito que pretende causar com as imagens que constrói).

A analogia aqui estabelecida entre o *flâneur*, o diretor dos filmes e os dois protagonistas, naturalmente, é apenas uma tentativa de aproximação entre os tipos. É pertinente ter em mente também que, além das semelhanças, há algumas disparidades entre eles. Enquanto o *flâneur*, com seu deambular descompromissado, remete-nos à ideia de leveza ou suavidade, os personagens dos filmes de Herzog, bem como ele próprio, talvez nos levem a pensar mais no pesar e do drama das grandes tragédias. O *flâneur*, ao circular livremente descobrindo a nova metrópole moderna, talvez esteja distante do senso de destino

que Aguirre e Fitzcarraldo nos apresentam, ao percorrerem seus caminhos sem volta em meio à selva.

3.2.

O espectador Moderno

O período Moderno trouxe consigo grandes mudanças histórico-sociais ao mundo ocidental. Talvez seja útil trazer alguns desses pontos para esta reflexão, particularmente aqueles que culminam na formação do olhar do espectador, e as noções de tempo e de espaço daí decorrentes.

No pensamento Moderno, o rompimento com a tradição, com o “velho” era quase uma exigência. O olhar humano deveria estar sempre voltado para o futuro, para o progresso. E, nessa busca incessante pela renovação e pela inovação, aquilo que hoje é atual, amanhã já se torna obsoleto. É essa a lógica que faz com que tudo se torne efêmero, passageiro. Assim, a ânsia pelo rompimento com a tradição se torna, em si mesma, uma nova tradição: a tradição da ruptura.

A linearidade, a causalidade, a sucessividade e a teleologia – as características mais valorizadas quando da ascensão do período Moderno –, cedem lugar à simultaneidade, à fragmentação, à não-linearidade, ao momentâneo e ao efêmero. E com esta nova concepção de tempo, é o instante que ganha destaque.

Segundo Leo Charney, “o instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez” (Charney, 2004: 317). E a complexidade da noção de instante se dá justamente por ele só poder ser percebido depois de já ter deixado de existir. “A cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante” (Ibidem: 319).

A valorização do instante e do fragmento é vital ao pensamento Moderno e permeia desde manifestações artísticas e culturais, até comportamentais e políticas. Como escreve Charney, citando Benjamin, “se a vida moderna deu início a ‘uma mudança na estrutura da... experiência’, essa mudança encontra-se na direção do momentâneo e do fragmentário, qualidades que para Benjamin

transformaram a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história” (Ibidem: 321).¹⁷

Outra concepção oriunda das rupturas do período Moderno é a de “visão subjetiva” que, segundo Jonathan Crary (2004: 67-68), seria “a noção de que a qualidade das nossas sensações depende menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial”. Em outras palavras, Crary defende a ideia de que a visão é uma construção histórica e está relacionada mais diretamente com o indivíduo e sua constituição fisiológica, social e intelectual, do que com a existência de uma possível realidade pronta para ser vista. Segundo esta nova concepção, a visão humana não era dada, absoluta, objetiva ou invariável; e sim subjetiva, manipulável e dependente da materialidade que lhe deu forma. Rompia-se, assim, com a noção cartesiana da visão, segundo a qual os estímulos externos eram os grandes responsáveis pela percepção.

A ascensão do pensamento capitalista e da industrialização na Modernidade deu origem a novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização. Essas novidades da metrópole moderna demandavam e, de certa maneira, moldavam um novo tipo de observador, capaz de absorver e consumir tantos estímulos quanto eram oferecidos nos novos e conturbados espaços urbanos. Citando Crary (1992: 10), “a modernização se torna uma incessante e autoperpetuadora criação de novas necessidades, novo consumo, e nova produção. Longe de ser exterior a este processo, o observador enquanto sujeito humano é completamente imanente a ele”.¹⁸

E aqui nos aproximamos do pensamento de George Simmel, segundo o qual é característico da metrópole moderna o excesso de estímulos e a

¹⁷ O trabalho de Benjamin, inclusive, é um dos maiores expoentes desse pensamento Moderno. Ele buscava representar sua época traduzindo o estilo fragmentário em sua forma de escrever e pensar o mundo. Nas palavras de Charney (2004: 322): “O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria”. Benjamin, inclusive, associou o método de “colagem conceitual” com que construiu seu trabalho à ideia de montagem cinematográfica. Tal associação demonstra sua forma de entender o cinema, que já era visto por ele como uma tecnologia revolucionária, cujo potencial era devido em grande parte à ideia da montagem. Com este recurso, era possível justapor instantes e, assim, construir a ilusão do movimento contínuo.

¹⁸ Livre tradução do original: “Modernization becomes a ceaseless and self-perpetuating creation of new needs, new consumption, and new production. Far from being exterior to this process, the observer as human subject is completely immanent to it.”

consequente exigência de indivíduos mais racionais, capazes de “processar” tais informações com a mesma velocidade com a qual avança o fluxo dos fatos. Nas palavras de Simmel (1987: 14): “a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alternância brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores” [grifo do autor]. Este pensamento nos leva de volta a Crary, quando este destaca o caráter efêmero dos estímulos, as rápidas mudanças, a transitoriedade. Crary defende que a visão do observador no século XIX era inseparável do transitório.

Outro aspecto interessante para ser abordado no que se refere ao espectador é a noção de “posição do espectador”. Para isso, seria um bom caminho aproximarmo-nos através da questão do olhar – tanto do personagem dentro de cena, como do espectador dentro do filme. Um autor que contribui significativamente para esta discussão é Nick Browne, com o texto “O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*” (1939), que discorre primordialmente sobre a posição do espectador no filme, utilizando uma cena do famoso filme de John Ford (1894 - 1973), citado no título, como objeto de análise.

Nick Browne destaca que as análises sobre narração e imagética fílmica levam em conta duas questões primordiais: o enquadramento e o ângulo de visão. São noções caras para o entendimento da posição do espectador e que levam necessariamente à discussão da relação entre o espaço literal e ficcional do filme.

Segundo a razão tradicional da análise fílmica, a visão do espectador estaria diretamente vinculada à câmera, de forma muito semelhante ao que ocorre no teatro: os planos deveriam mostrar essencialmente o que o espectador veria se a ação fosse encenada sobre um palco, possibilitando a melhor visão possível. Assim, um olhar direcionado para fora do quadro deveria ser “explicado”, através da montagem, por um recurso de campo/contracampo. E o espectador tenderia então a se identificar com o “dono” desse olhar para fora de campo.

Browne defende, entretanto, que há diversas maneiras de identificação no filme – e não apenas esta mencionada anteriormente. Uma primeira visão aponta para uma relação entre as posições dos personagens dentro da cena com suas respectivas posições sociais dentro da história.

O autor define quatro diferentes sentidos de “posição”: 1) sentado fisicamente no espaço da sala de exibição; 2) posicionado pela câmera em um determinado lugar ficcional com relação à ação representada; 3) o lugar associado ao lugar que o personagem ocupa dentro de seu contexto (por exemplo, o sistema social), dado que enxergamos através do que seria o seu próprio olho; e 4) também em sentido figurado, a “posição do espectador” seria a única maneira de explicar nossa resposta e de podermos nos identificar com a posição de um personagem em uma determinada situação.

Essa identificação do espectador com o personagem, no entanto, não necessariamente faz com que os sentimentos e interesses de ambos sejam os mesmos. O espectador se identifica não com a câmera, mas com os personagens. Ou seja, o ponto de vista do espectador independe da estrutura do plano ou de determinações espaciais. Pode-se considerar, assim, que o espectador “entra” no filme – embora esteja fora dele, na poltrona – e ocupa o lugar que lhe for conveniente segundo sua identificação. Este seria, então, o espectador-no-texto.

Embora a posição do espectador esteja intimamente associada às experiências e visões dos personagens, nossa análise sugere que a identificação, no sentido original de uma ligação afetiva, não precisa ser com o personagem cuja visão o espectador compartilha, e menos ainda com a incorpórea câmera. Evidentemente, o espectador está em vários lugares ao mesmo tempo: com aquele que vê no interior da ficção, com aquele que é visto, e, ao mesmo tempo, em posição para avaliar e responder aos argumentos de cada um deles. Isso indica que, tal como aquele que sonha, o espectador fílmico é um sujeito plural: em sua leitura, ele é e não é ele mesmo (Browne, in: Ramos, 2005: 245-6).

Browne aponta, portanto, para a existência de um espectador-no-texto que é plural, que se desloca constantemente de um lugar para outro enquanto experimenta um filme. Esse é um movimento bastante semelhante ao do *flâneur* de que falávamos anteriormente, e só é possível porque a visão desse espectador é subjetiva.

O *flâneur*, através de suas andanças, também estabelece vínculos momentâneos com elementos específicos da cidade; cria usos para o espaço que só ele mesmo pode compreender, já que são fruto também de suas escolhas e experiências pessoais. A deambulação pela cidade instaura uma espécie de cartografia do espaço em função da observação individual do *flâneur*. Algo

parecido com uma linguagem específica estabelecida apenas entre ele, *flâneur*, e o espaço que percorre. Ou, usando os termos cunhados por Michel de Certeau (2007: 29), uma “retórica do andar”.

Em outras palavras, o *flâneur* (e aqui se pretende que essa classificação possa ser estendida tanto para Herzog quanto para o espectador de seus filmes) percebe o espaço de maneira única, particular. O espaço assume variadas formas de acordo com o indivíduo que o observa e experimenta. Não se pode falar, portanto, em uma paisagem única, já que a construção de significados só se dá em função dos percursos traçados por cada um.