

4. Amazônia: cenário de encontros e desencontros

“É a terra moça, a terra infante, a terra em ser,
a terra que ainda está crescendo...”
(Euclides da Cunha)

Seguindo a linha de raciocínio delineada há pouco, a de que o espaço e a paisagem assumem variadas posições de acordo com o observador, chegamos às reflexões sobre o espaço Amazônico sob o viés da multiplicidade de olhares. E de fato a floresta amazônica que vemos em *Aguirre* e em *Fitzcarraldo* nos sugere a possibilidade da coexistência de diferentes ângulos de contato. Viajantes, indígenas, empresários, trabalhadores – os olhares de todos esses personagens aparecem representados nesses filmes de Herzog (e, naturalmente, são olhares marcados pelo traço do artista que os representa).

4.1. Choques de culturas

A trama narrada em *Aguirre* é familiar à história da ocupação do espaço amazônico. As grandes viagens colonizadoras marcaram um período da história da humanidade, durante o século XVI, quando os europeus partiram em busca de novos territórios. A “descoberta” do chamado “novo mundo” pelos europeus trouxe muitas mudanças ao cenário mundial. A existência de terras tão ricas materialmente e com habitantes tão diferentes do que se conhecia até então era algo surpreendente para os europeus. Esse “novo mundo” representava o ganho de mais terras, de mais almas a serem convertidas ao cristianismo, de um maior poder político, enfim.

Com a vinda de colonizadores para a região amazônica, vieram também missionários, estudiosos, além dos demais imigrantes, que iniciaram o processo de ocupação daquele espaço até então habitado apenas pelos indígenas. Todos esses estrangeiros entraram em contato com o então habitante local, mas cada um à sua maneira, de acordo com os seus interesses, que eram diversos entre si. Os colonizadores, por exemplo, com intuítos meramente materiais (extrair riquezas naturais e conquistar novos domínios territoriais) acabavam por apenas explorar a mão-de-obra indígena; os estudiosos, em sua maioria, viam os índios como seres

excepcionais e surpreendiam-se com a sua diversidade cultural (além, é claro, de espantar-se com a riqueza biológica da região); já os missionários os julgavam como almas que precisavam ser salvas, impondo a eles, por isso, uma cultura religiosa nova e diferente.

Em comum entre todos os estrangeiros que entravam em contato com os habitantes originais da Amazônia havia a transmissão da cultura europeia ocidental. Ainda que o contato entre dois pólos distintos acarrete, invariavelmente, transformações em ambas as partes, tais mudanças quase nunca se dão de maneira proporcional. O contato entre culturas diferentes invariavelmente resulta em choques, e as consequências são muitas vezes imensuráveis.

A maneira como era percebido o habitante local, em geral, era carregada de inferioridade. Um autor que pode ser tomado como base para a leitura da relação entre estrangeiros e indígenas na Amazônia é o Padre Antônio Vieira. O missionário jesuíta veio para o Brasil no início do século XVII e aqui viveu por mais de 50 anos, tendo se dedicado todo esse tempo ao trabalho com os indígenas. Reconhecido por sua retórica impecável, Padre Vieira deixou como legado inúmeros sermões, “papéis” e outros escritos que demonstram a visão e o trato com o índio e a cultura nativa. Em um trecho do “Sermão do Espírito Santo”, ele escreve:

Eram nações bárbaras e incultas, eram nações feras e indômitas; eram nações cruéis e carneiras, eram nações sem humanidade, sem razão, e muitas delas sem lei, que por meio da fé e do batismo se haviam de fazer cristãs. E para apascentar e amansar semelhante gado; para doutrinar e cultivar semelhantes gentes, é necessário muito cabedal de amor de Deus; é necessário amar a Deus (Vieira, 1951).

Desde as palavras utilizadas por Vieira, os adjetivos com que caracteriza os habitantes, pode-se perceber a depreciação com que estes são descritos. Os nativos são considerados como seres desalmados, verdadeiros castigos para quem os tivesse que doutrinar, tamanha seria a dificuldade em fazê-lo. O discurso de Vieira é bastante representativo da visão que se tinha dos indígenas àquela altura. É importante que se saiba que Vieira, apesar das palavras duras sobre os índios, era grande defensor deles. Ainda que através da imposição de uma cultura

estranha a deles, o missionário trabalhou sempre na defesa dos indígenas, lutando contra os abusos e maus-tratos que os colonizadores lhes infligiam.

Esse choque entre alteridades está presente tanto em *Aguirre* como em *Fitzcarraldo*. São filmes que retratam momentos históricos bastante distintos, mas que, ainda assim, revelam conflitos semelhantes. Ainda que haja um intervalo de mais de três séculos entre uma história e outra, ainda que se perceba uma mudança na postura dos protagonistas diante da selva (um que visa explorar, sugar, extrair riquezas brutas; outro que tenta empreender, produzir riqueza a partir da selva), ainda assim o diálogo (ou a falta dele) entre brancos e índios é marcante nas duas histórias.

Em *Aguirre*, durante a expedição sobre a jangada – uma verdadeira batalha contra a natureza – muitos dos exploradores se perdem, sejam afogados no rio, sejam assassinados pelos índios selvagens da floresta. A representação do índio em *Aguirre* é bastante curiosa. Logo nas primeiras cenas, vemos os maus-tratos dos oficiais espanhóis com os indígenas, para conseguir que eles os obedecessem. Enquanto isso, escutamos a leitura dos diários do monje Carvajal em voz *over*, onde estão registradas as queixas de que “os escravos indígenas são inúteis” e que eles “morrem como moscas” e não suportam a menor mudança climática. Apesar disso, são eles que mantêm o andamento da expedição, já que apenas com o trabalho deles era possível atravessar os Andes e a selva.

Há um momento do filme, ainda, em que há uma aproximação entre os espanhóis e um outro grupo de indígenas, estes mais “selvagens” porque viviam isolados na floresta, sem contato com os colonizadores. Essa aproximação se dá por conta de uma lenda, segundo a qual os filhos do sol chegariam até aquele lugar, mandados por Deus, para terminar sua inacabada criação ali. Um exemplo que inevitavelmente é associado à ingenuidade dos selvagens. Nesta sequência, o monge Gaspar de Carvajal tenta se comunicar com os indígenas, cuja língua não entende, e se surpreende com a não compreensão deles da importância da bíblia. A comunicação só se estabelece graças a um índio “não selvagem”, que entende tanto o idioma dos estrangeiros quanto o dos selvagens. Em uma cena que chega a ser irônica, o monge apresenta o “livro sagrado” como contendo a palavra de Deus, mas o selvagem, após aproximar o objeto do ouvido e não tendo conseguido ouvir nada, atira-o no chão: “Isto não fala” – diz ele. Os espanhóis

entendem a atitude como uma blasfêmia e por isso matam o índio. A voz *over* com o registro do diário de Carvajal entra em cena novamente para dar-lhe a conclusão, com uma frase que em muito lembra o discurso do Padre Vieira comentado há pouco: “uma tarefa dura e difícil converter os selvagens”.

Herzog, no entanto, nos apresenta um olhar crítico sobre essa relação de desigualdade entre europeus e indígenas. A certa altura do filme, há uma fala de um índio, quase como um desabafo, que rompe com a estrutura que vinha sendo construída. Uma fala de um personagem que destoa nitidamente dos demais, por aparentar não ser ator profissional, insere uma dimensão próxima da linguagem documental na narrativa. O índio fala, bem de frente para a câmera, mas com a cabeça sempre baixa:

meu povo passou por doenças, terremotos, enchentes, mas o que os espanhóis nos fizeram foi muito, muito pior. Me chamam Balthasar, mas meu nome é Runo Rimac. Significa “aquele que fala”. Eu era um príncipe, ninguém podia me olhar diretamente. Agora estou preso, como meu povo. Agora sou eu quem deve olhar para baixo. Tomaram quase tudo de nós. Nada posso fazer, estou impotente. Mas você me dá pena, pois sei que não há saída aqui nessa floresta.

É como se Herzog pedisse a palavra e, através do depoimento do índio, criticasse explicitamente o colonialismo europeu. Não por acaso, Herzog escolhe um episódio histórico fracassado (a expedição supostamente real de Gonzalo Pizarro) como forma de representar todos os demais casos. E, não bastasse estar mostrando com imagens que os espanhóis eram tão impotentes quanto os índios, já que estavam sendo derrotados pela natureza em uma expedição sem rumo, o diretor ainda traduziu tal sentimento em palavras na boca de um índio.

Essa representação do contato entre brancos *versus* indígenas volta a aparecer em *Fitzcarraldo*. Durante a jornada, o herói do filme enfrenta diversos problemas: desentendimentos entre os integrantes da tripulação, a desistência de boa parte dos homens, que abandonam a viagem pelo meio; a espionagem amedrontadora de Cholo (Miguel Ángel Fuentes), o maquinista mandado por Don Aquilino (José Lewgoy) para vigiar os passos do concorrente Fitzcarraldo; e, principalmente, a ameaça dos indígenas selvagens.

Assim como em *Aguirre*, temos em *Fitzcarraldo* a presença do indígena considerado bárbaro, traiçoeiro, irracional, incompreensível. As crenças indígenas, além de não-compreendidas, são menosprezadas pelos “brancos”. Exemplo disso é a sequência em que Fitzcarraldo é guiado por Don Aquilino (um dos maiores barões da borracha na região) pelo universo dos seringais. Há uma cena em que eles atravessam o rio até bem perto do Pongo das Mortes; é quando o indígena que conduz a canoa os interrompe para alertar que ali não se pode falar, pois “quem quer que fale será engolido pelos espíritos maus das corredeiras”. Don Aquilino reporta o conselho do indígena para Fitzcarraldo em claro tom de deboche. Noutra cena, logo a seguir, Don Aquilino zomba das expressões usadas pelos indígenas para se referir à seringueira (“árvore que chora”), ao ouro (“transpiração do sol”) ou às abelhas (“pais do mel”); para ele, os indígenas “adoram florear a linguagem”. O comentário do empresário que encerra a sequência, ainda, é que “não é fácil civilizá-los” – fazendo eco às expressões de Vieira e de Carvajal já citadas.

Mais adiante no filme, quando Fitzcarraldo e seus tripulantes encontram e passam a conviver com os índios, temos várias cenas que exemplificam a não-compreensão de que falávamos há pouco. São diversos os diálogos em que os “brancos” se entreolham desconfiados, sem saber como agir diante dos índios. Ou, quando os indígenas aparecem cumprindo seus rituais, é evidente o desconforto de Fitzcarraldo e seus amigos por não compreenderem o significado daquelas ações “misteriosas”.

Em uma sequência bastante representativa do filme, há um diálogo entre Fitzcarraldo e alguns missionários que lideram um povoado isolado floresta adentro. “Como pode alguém aprender patriotismo de um livro escolar? – pergunta Fitzcarraldo aos missionários. “É exigência do governo” – responde um dos padres. E logo um outro acrescenta: “Os nativos se acostumam a ele, como se fosse uma vacina”. E novamente o primeiro missionário continua: “As crianças já se sentem peruanas. Outro dia perguntei a elas: ‘vocês são índias?’. ‘Não’, elas responderam, ‘não nós, mas aquelas rio acima’. Então eu perguntei: ‘o que são índios?’. Elas responderam que ‘índios são pessoas que não sabem ler e não lavam as suas roupas’.” O diálogo segue, então, com a feição de surpresa e espanto de Fitzcarraldo, que pergunta: “E o que as pessoas mais velhas dizem?”. “Bem, não

parece que os livramos da ideia de que nosso dia-a-dia é apenas uma ilusão que esconde a realidade dos sonhos.” – responde-lhe o missionário.

Herzog, além de demonstrar claramente sua preocupação com o tema ao trazer tais discussões para o filme, ainda acrescenta ao diálogo entre os personagens um teor que talvez sugira a superioridade do povo indígena tradicional. Ainda que os jovens índios estejam sendo aculturados pelos livros que ensinam patriotismo, os mais velhos mantêm-se inabaláveis. Caso a sabedoria destes indígenas mais velhos esteja certa, ou seja, caso o dia-a-dia seja mesmo nada mais que um véu sobre a realidade verdadeira, então todo o esforço dos brancos em colonizar os índios será em vão e, mais cedo, mais tarde, terá seu fim.

Por outro lado, há também no filme uma possível discriminação em relação aos nativos não-indígenas de Iquitos. E Herzog talvez não tenha demonstrado a mesma preocupação em dar voz a estes, como teve em relação aos índios.

O comentário do comandante Orinoco Paul (Paul Hittscher), logo em seu primeiro diálogo no filme, é revelador de sua percepção do habitante local: “Não creio que acharemos bons homens aqui”, diz ele a Fitzcarraldo enquanto selecionam os tripulantes para a viagem. Noutro momento, o comandante holandês briga com os tripulantes para apartar uma briga entre eles, gritando “Calem-se, seus bêbados idiotas. Parem com isso.” E, de fato, esses mesmos homens abandonam o barco, são desertores diante da possibilidade de terem que lutar contra os indígenas. Eles não são bravos e obstinados como o irlandês Fitzcarraldo e o holandês Orinoco. Dentre os integrantes da tripulação, os únicos nativos do Peru que permanecem ao lado de Fitzcarraldo são Cholo e Huerequeque (Huerequeque Enrique Bohorquez): o primeiro, por ter sido encarregado por Don Aquilino para “vigiar” os passos do concorrente Fitzcarraldo; o segundo, porque tinha se embriagado e estava dormindo quando houve a fuga de seus colegas.

Huerequeque, inclusive, é uma figura curiosa. Desde sua primeira aparição no filme, está visivelmente bêbado (e ele chega mesmo a assumir sua tendência ao alcoolismo), e grande parte de suas falas são engraçadas. O comandante Orinoco é o primeiro a suspeitar de suas intenções, ponderando que o peruano “é esperto,

mas não totalmente confiável”. Mas é Huerequeque que, num momento crucial da história, tem a ideia que possibilita a realização da empreitada. Ele sugere que seja usada a força do próprio motor do barco para girar as roldanas que o puxariam montanha acima. É apenas graças a isso que o plano se concretiza. E a extravagância da situação é tamanha que o próprio Huerequeque a ironiza: “Existem momentos em que um cérebro camponês serve para alguma coisa”. Ele próprio se subestima ao ponto de considerar excepcional o fato de ter dado uma boa ideia a seu patrão.



Figura 4 – Fitzcarraldo e Don Aquilino

Retomando a postura crítica em relação ao colonialismo europeu mencionada há pouco, para pensá-la a partir de *Aguirre*, talvez ela possa ser identificada na representação irônica que Herzog constrói das instituições burguesas neste filme. O personagem que é nomeado Imperador de Eldorado, o nobre Don Fernando de Guzmán (Peter Berling), sempre aparece como um fraco, como um tolo. Ele demonstra covardia ao temer assumir o cargo de imperador que lhe é imposto, mas depois se afeiçoa ao poder, às mordomias que passa a ter e à perspectiva de encontrar Eldorado e construir um grande império. Passa a agir com soberba e, além disso, é mostrado várias vezes comendo como um glutão, e ainda é repetidas vezes hostilizado por Aguirre ao longo do filme. Ou seja, o ícone maior do império europeu ali presente, o monarca, talvez seja a figura mais ridicularizada da narrativa.

As decisões tomadas no decorrer da expedição – como o rompimento com a corte espanhola ou a delimitação das terras do novo Império do Eldorado – são fundamentadas em critérios absolutamente arbitrários. Em função do isolamento dos civilizadores em meio à selva, os que agiam eram os mesmos que arbitravam sobre as ações. Assim, da mesma forma como não havia quem contestasse tais decisões, também não havia quem as reconhecesse e, portanto, legitimasse. Curiosamente, quando foi fundado o Império do Eldorado e foi nomeado seu imperador, cumpriu-se todo o ritual de solenidades e formalidades que tal acontecimento exigia, ainda que ninguém do “mundo civilizado” europeu pudesse sabê-lo.

Isso denota que, mesmo diante da possibilidade da fundação de um novo império, totalmente autônomo e independente da Espanha, o referencial adotado quando das tomadas de decisões permanecia sendo a corte espanhola. Mesmo agindo de forma subversiva e revolucionária, Aguirre e seus seguidores assumem os mesmos critérios de qualquer civilização europeia para a escolha do novo imperador: a linha de sangue. Ou seja, deveria ser coroado o mais nobre dentre os homens ali presentes, ainda que este não apresentasse qualquer dos atributos necessários ou esperados para exercer tal função. Assim, apesar de Aguirre já ser o líder do grupo dissidente, de fato, é Don Fernando de Guzmán quem recebe o título de imperador.

Noutro momento do filme, ainda, essa necessidade de ter a corte espanhola como referência é reforçada: o imperador recém-nomeado, enquanto define (intuitivamente, de acordo com o alcance de seus olhos) os limites territoriais do seu império, compara o tamanho de seus domínios com o da Espanha. “Solene e formalmente, tomo posse de todas essas terras. Nosso território já é seis vezes maior do que a Espanha. E a cada dia se torna maior.”, satisfaz-se ele.

Herzog parece mesmo querer insistir na postura crítica não apenas em relação ao colonialismo, mas também em relação a uma visão utilitarista dos registros históricos. Como escreve Lúcia Nagib, “o insucesso de Aguirre não é apenas importante, mas essencial ao filme, e ao dar preferência a este evento Herzog questiona a visão utilitarista da História burguesa, que anota apenas os que triunfam.” (Nagib, 1991: 153). Na contramão desta tendência, Herzog busca dar voz aos discriminados, aos exóticos, aos rejeitados, aos fracassados.

Nessa linha de raciocínio, podemos destacar a presença de uma figura interessante em *Aguirre: Dona Inez de Atienza* (Helena Rojo), a esposa de Pedro de Ursua. Apenas duas mulheres são mostradas no filme: Inez e Flores (Cecilia Rivera), a adolescente filha de Aguirre, que talvez não chegue a pronunciar sequer três palavras. Ambas, em suas primeiras aparições no filme, são mostradas sendo auxiliadas pelos homens durante a caminhada pela floresta. São imagens que podem nos fazer pensar que elas necessitam da proteção masculina (do marido, no caso de Inez, ou do pai, no caso de Flores). A presença delas no filme é quase um suporte alegórico, que inclusive poderia nos fazer lembrar das alegorias utilizadas por Glauber Rocha (1939 – 1981) em *Deus de o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Inez, no entanto, parece ser a única a quem a razão não abandona durante a aventura. Como salienta Lúcia Nagib, “a presença feminina cumpre a função de lançar um olhar objetivo à realidade.” (Nagib, 1991: 157). Desde a primeira cena em que seu nome é citado, ela é apresentada como uma mulher forte que, “com sua graça e firmeza”, como é dito no filme, consegue o que quer. Assim, convence o marido, Pedro de Ursua, e o comandante da expedição, Gonzalo Pizarro, a permitirem que ela acompanhasse a subexpedição de jangada ao lado do marido. É ela quem alerta Ursua sobre o perigo que Aguirre representa. É ela também quem vai pedir ao monge Carvajal, logo que Aguirre se rebela, que use de sua sabedoria e impeça o prosseguimento da subexpedição. E ela é também a única que efetivamente enfrenta Aguirre, dizendo-lhe que suas atitudes serão castigadas por Deus. Inez, no entanto, jamais é ouvida. O marido duvida de sua previsão a respeito das ameaças que Aguirre poderia representar, o monge não lhe atende o pedido e Aguirre ignora suas ofensas. Ainda assim, Inez é uma figura marcante, que demonstra sobriedade e extrema coragem, mesmo no momento de sua morte, quando, após o assassinato de seu marido, opta por deixar a jangada e se embrenhar floresta adentro, entregando-se aos índios canibais.

O diálogo entre Inez e o monge Carvajal, a propósito, é bastante significativo. Ela, confirmando a ideia de que os monges eram símbolo de sabedoria e credibilidade, suplica-lhe: “É o único homem que pode nos ajudar. Você é minha última esperança.”. Ao que ele lhe responde com uma citação vaga e desesperançosa a respeito da vida humana e, por fim, afirma categoricamente

que “para o bem do Senhor, a igreja sempre está do lado do mais forte”.¹⁸ Bem mais tarde, já ao final do filme, o monge enxerga o desfecho trágico que se anuncia e, então, tenta convencer Aguirre a desistir da empreitada e retornar ao encontro do restante do grupo. Desesperado, ele argumenta: “Só vemos fome e morte à nossa frente. Perdemos homens e nunca vemos o inimigo. Até mesmo Eldorado parece ser apenas uma ilusão.” Mas nada parece desviar Aguirre de sua obstinação paranóica. Impulsionado pelo exemplo de Hernando Cortez¹⁹ no México, ele não desiste de encontrar o Eldorado, que se assemelha cada vez mais de uma miragem que se distancia sempre. Aguirre busca o Eldorado como um caminhante que segue em direção à linha do horizonte no deserto.



Figura 5 – Inez enfrenta Aguirre

Esta preocupação de Herzog em dar voz aos marginalizados cria eco com a postura de alguns cineastas brasileiros que ganharam destaque a partir do Cinema Novo. E esta não é a única semelhança entre eles. A estética de alguns filmes de Herzog também nos fazem lembrar de filmes cinemanovistas. A proposta do

¹⁸ O monge é, inclusive, outra figura cuja representação merece ser observada. Ainda que Herzog atribua ao personagem a credibilidade inerente aos monges daquela época, como já foi falado, o diretor não deixa de demonstrar sua crítica a ele ao construir um personagem cujos valores morais parecem ser frágeis e corruptíveis.

¹⁹ Hernando Cortez (1485 – 1547), explorador espanhol, ficou famoso por ter comandado a conquista do território hoje pertencente ao México pela coroa espanhola.

Cinema Novo de criar um cinema nacional que fosse inaugural, todo novo, partindo do zero, buscando imagens de um Brasil nunca antes visto em muito se assemelhava à postura de Herzog. E a própria relação entre os cineastas e a identidade nacional, tanto no caso dos novos artistas brasileiros, como no de Herzog, era semelhante. Ainda que nos filmes cinemanovistas brasileiros a crítica social fosse bem mais evidente, direta e nuclear, também nos filmes de Herzog podemos perceber certo cunho de contestação e questionamento das estruturas sociais, só que de forma mais indireta.

Outra semelhança que podemos perceber é na forma de incorporar o espaço. O olhar de Herzog para a selva em *Aguirre*, por exemplo, em muito se aproxima daquele direcionado por Glauber Rocha ao sertão nordestino em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ambos os filmes parecem captar para dentro das câmeras a natureza bruta, crua, sem retoques ou intermediários.

Herzog, inclusive, era grande admirador do cinema brasileiro, principalmente deste Cinema Novo nascido na mesma época em que o diretor alemão iniciava sua carreira. Ainda que tal movimento do cinema brasileiro tenha sido contemporâneo e semelhante ao Novo Cinema Alemão, foi com o modelo brasileiro que Herzog mais se identificou. O diretor chegou mesmo a desdenhar da produção de seu país neste período, rejeitando de início ser considerado como integrante do movimento.

Eu certamente nunca vi o Novo Cinema Alemão como um movimento coerente, artística ou ideologicamente, ainda que o que estivesse acontecendo na Alemanha fosse certamente uma evolução interessante no cinema europeu. Mas houve outros movimentos de igual importância, como o Cinema Novo no Brasil, com diretores como Ruy Guerra e Glauber Rocha (Herzog apud Cronin, 2002: 32-33).²⁰

Werner Herzog e Glauber Rocha, um dos fundadores do Cinema Novo brasileiro, se conheceram pessoalmente nos Estados Unidos, onde se hospedavam

²⁰ Livre tradução do original: “I certainly never saw the New German Cinema as a coherent movement, artistically or ideologically, even though what was happening in Germany was certainly an interesting development in European cinema. But there were other movements of equal importance, like Cine Novo in Brazil with directors like Ruy Guerra and Glauber Rocha.”

na casa de um amigo em comum. Em entrevista a Folha de São Paulo²¹, Herzog conta: “eu era bem próximo de Glauber Rocha, Carlos Diegues, Grande Otelo e José Lewgoy. A gente via os filmes uns dos outros e, toda vez que eu estava no Rio, eu ficava na casa do Ruy Guerra.”

O trabalho de Ruy Guerra era muito admirado por Herzog, e a proximidade entre os dois levou o brasileiro a atuar em *Aguirre* como um personagem de destaque (o comandante Pedro de Ursua, que é traído por Aguirre). E em *Fitzcarraldo* também há a participação de vários atores brasileiros, dentre eles, Milton Nascimento, Grande Otelo e José Lewgoy. Este último, inclusive, também tem um papel importante, Don Aquilino, um dos barões da borracha a quem Fitzcarraldo recorre sempre que precisa de dinheiro ou apoio para seus empreendimentos.

4.2. A paisagem na tela

Falar sobre a Amazônia, de fato, não é tarefa fácil, seja porque o universo amazônico é complexo e sua natureza, cheia de meandros, seja por causa do isolamento geográfico causado pela dificuldade em adentrar a floresta. “Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênese”, como escreveu Euclides da Cunha (2000: s/p). A região, enfim, mantém a fama de causar um misto de encanto e pavor. E isso se reflete na sua representação nas artes.

A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo. Anula-a própria amplidão, a extingui-se, decaindo por todos os lados, adscrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traiçoeiro de seus aspectos imutáveis. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la (Cunha, 2000: s/p).

Nestas palavras de Euclides da Cunha, em texto escrito sobre a Amazônia e não por acaso intitulado “Inferno Verde”, merece destaque a ideia de que, para ser verdadeiramente vista, a selva requer que se desista de tentar descortiná-la,

²¹ Entrevista disponível em <<http://fontanablog.blogspot.com/2009/07/entrevista-com-werner-herzog-folha-de.html>>, acessado em 14/12/2009.

desbravá-la. Em outras palavras, a busca por tentar entender a selva amazônica não passa pelo esforço de mapeá-la, perscrutá-la. Pelo contrário, a tentativa de desbravamento talvez leve justamente ao efeito contrário, ou seja, à não-compreensão de sua totalidade.

As coisas, quando as queremos entender, precisam ser organizadas, enquadradas, categorizadas, classificadas. Quando não conseguimos organizá-las, então não podemos compreendê-las, interpretá-las, lê-las. As coisas, quando emaranhadas, têm o potencial de causar uma impressão mais intensa, o fascínio.

Emprestando uma ideia delineada por Foucault no prefácio de *As palavras e as coisas*, podemos chamar esses espaços desorganizados, incompreensíveis, tão cheios de alteridade de heterotópicos. Seriam, portanto, os lugares propícios para o fascínio, para o surgimento do êxtase.

O espaço heterotópico, por não permitir classificação, organização, compreensão, não se presta ao consolo, mas à inquietação. No sentido contrário ao da utopia, que nos permite imaginar ou almejar um lugar organizado, fácil, ideal (ainda que “o acesso a eles seja quimérico” [Foucault, 1987: 6]), a heterotopia nos conduz por caminhos não traçados e não determinados a lugares que não se sujeitam a quaisquer regras.

A selva, enquanto espaço heterotópico, estaria além da compreensão humana, já que segue regras das quais não temos domínio. Sua lógica não nos é familiar. E a presença da selva amazônica, nos dois filmes de Herzog aqui em questão, talvez possa ser entendida a partir desta ideia de espaço heterotópico.

Um aspecto marcante na obra de Herzog é, sem dúvida, a presença arrebatadora da natureza, sempre retratada como uma espécie de poder absoluto e intransponível. Herzog já fez filmes nos mais diversos tipos de paisagens e habitats e sua postura diante do “natural”, qualquer que seja sua forma de manifestação, costuma ser marcada por um extremo respeito à grandiosidade e à superioridade da natureza em relação ao homem. Ao contrário do que muitas pessoas costumam enxergar na natureza (os convencionais símbolos de paz, harmonia e tranquilidade), em Herzog a natureza é sinônimo de fúria, de agressividade, de irredutibilidade. É implacável e sempre vence, sempre consegue restituir sua ordem, em detrimento das tentativas do homem de subvertê-la,

dominá-la. Enquadrando-se na percepção da selva como espaço heterotópico, a natureza que vemos nos filmes de Herzog não nos permite descortiná-la – ainda que as imagens da natureza nesses filmes sejam abundantes.

Representar o espaço em imagens cinematográficas pode parecer simples, sob primeira vista, mas talvez não o seja. O espaço no cinema é mais que mera ambientação para que se desenvolva uma ação. O espaço, em grandes obras, ganha força e significados mais abrangentes, passam a fazer parte do corpo do filme e a contribuir para o envolvimento do espectador, tal qual um personagem da trama. Como escreveu Lotte Eisner: “Para que um filme possa se tornar uma obra de arte [...] a natureza deve ser estilizada.” (Eisner, 2002: 106). Ainda que Eisner estivesse se referindo especificamente à estética do cinema expressionista, a ideia de uma estilização da natureza se aplica aqui: a paisagem é construída, apurada, aperfeiçoada através da artificialidade de um olhar que se debruça sobre ela para então transpô-la em uma representação artística.

Herzog, portanto, é dos diretores que dá mais valor à paisagem que abriga seus filmes. Em mais de uma entrevista, ele afirma que escolhe minuciosamente as locações e chega a dizer que a ideia de muitos de seus filmes surgiu de uma paisagem. Nas palavras de Grazia Paganelli (2009: 11), Herzog é “um dos que melhor consegue tirar partido de uma paisagem – ou da sua representação onírica, que muitas vezes é a origem da ideia para um filme”.

Herzog costuma ambientar seus filmes em lugares de natureza bruta ou selvagem, como a floresta ou o deserto, lugares onde a ação do homem e as mudanças temporais são menos perceptíveis. Até mesmo a caracterização de um “filme de época” que se passe na selva é menos trabalhosa, já que a floresta sofre menos alterações em sua paisagem devido à ação humana (a não ser pelo desmatamento em determinados locais) e portanto mantém sua aparência com o passar dos anos.

Tanto em *Aguirre* como em *Fitzcarraldo* a paisagem tem importância particular. Os filmes contêm imagens fortes de uma natureza viva, quase palpável, latente. Se a selva amazônica nos filmes de Herzog já nos é mostrada cheia de significados planejados pelo próprio diretor, ao chegar aos olhos do espectador,

pode atingir força e autonomia ainda maiores, tamanha sua grandeza. A natureza parece querer saltar da tela.

Nesses filmes, ainda, parece haver uma disputa entre o espaço e o homem, entre a natureza humana e a natureza da selva. E, como já sinalizado anteriormente, é sempre a selva a vitoriosa. A aparente violência da natureza contra o homem talvez seja reflexo das atitudes deste, ao tentar driblar e levar vantagem sobre aquela. O espaço reflete a ação do homem, paga-lhe na mesma moeda – e aqui entenda-se refletir no sentido de revidar.

Outra forma ainda de entender este reflexo da ação do homem no espaço é que o espaço, na verdade, reflete tal qual um espelho aquilo por que passa o homem, ou seja, seu estado psicológico, seu desejo e vontade de verdade. A amargura e a aspereza estariam, então, mais no ser que olha, do que na paisagem que é olhada.

Aquilo que se vê brotar da paisagem, afinal, está mais ligado ao que se passa em cada unidade de experiência interior que os sujeitos, transitórios, estabelecem com ela, do que com algo que pudesse ser considerado sólido e contínuo. Em outras palavras, ainda que a existência da paisagem ultrapasse em muito a existência do indivíduo temporalmente, é apenas através dos curtos contatos entre espaço e indivíduo que se dá a leitura da paisagem.

Brigitte Peucker traduz bem a dualidade da relação entre homem e natureza nos filmes de Herzog quando afirma que:

Esta é a preocupação com a situação duplamente alienada do homem na natureza – uma natureza que é, por um lado, sublime e indiferente, e é representada, por outro, pelo ciclo incessante de produção e decadência, característico do mundo orgânico. O homem de Herzog, em outras palavras, é menosprezado pela indiferença da natureza e, ao mesmo tempo, degradado pela sua identificação com ela. A própria natureza se torna uma espécie de linguagem, um conjunto de “sinais de vida”, tão inescrutáveis quanto hieróglifos.²² (Peucker, 1986: 220).

²² Livre tradução do original: “This is the concern for the doubly alienated situation of man within nature – a nature that is, on the one hand, sublime and indifferent, and is represented, on the other, by the relentless cycle of generation and decay characteristic of the organic world. Herzog’s man, in other words, is belittled by the indifference of nature and at the same time degraded by his identification with it. Nature itself becomes a kind of language, a set of “life signs” as inscrutable as hieroglyphics.”

Aguirre é um filme que se passa inteiramente em meio à floresta amazônica, sendo sua maior parte, inclusive, sobre a jangada construída pelos civilizadores. Pode-se dizer, portanto, que a floresta é o grande cenário do filme e, mais que isso, como escreveu Grazia Paganelli, que “em *Aguirre* a paisagem é uma verdadeira personagem” (Paganelli, 2009: 145).



Figura 6 – Cena de abertura de *Aguirre* nos Andes peruanos

Logo após a cartela inicial de texto, aparece um emaranhado de nuvens e rochas, que não nos possibilita discernir o que vemos. Nem ao menos temos noção da proporção daquilo; em outras palavras, não sabemos se não deciframos a imagem por se tratar de algo muito pequeno ou muito grande. O que se vê é uma visão do alto dos Andes, encoberto por nuvens: um “nevoeiro que parece querer esconder aquilo que ainda não se deve ver” (Idem: 76).

Aí então a câmera faz um *zoom*, se aproximando de algo que, por alguns segundos, ou mesmo frações de segundos, é semelhante a um caminho de formigas. Uma imagem que surge dentre a névoa, tal qual uma miragem aos olhos do espectador – e a miragem reaparece ao final do filme, só que nos olhos dos próprios personagens que, abatidos pela fome e pelo cansaço, têm alucinações.

Só então percebemos se tratar de uma fileira de homens caminhando por uma montanha, visto de cima para baixo. O desenrolar da história revela que é

bastante coerente que nosso primeiro contato com aqueles homens seja em meio à dúvida se se tratavam de humanos ou de bichos.

A narração em voz over começa e diz: “No dia de Natal do ano de 1560, alcançamos o último desfiladeiro dos Andes e, pela primeira vez, avistamos a selva. Pela manhã rezei a missa e então descemos por entre as nuvens.” É justo no dia de Natal, dia do nascimento de Cristo, que eles alcançam a floresta. A data, que marca o início da saga de Jesus na terra, é também quando começa a saga dos viajantes na selva.

Há um corte e vemos a tela dividida ao meio: metade são rochas, metade são nuvens; metade é consistência e solidez, metade é fluidez e nebulosidade. Novamente a câmera se movimenta lentamente na vertical, de cima para baixo. A fila de homens está distante e a impressão que temos é a de que os homens são ainda menores diante do tamanho da montanha, quase desaparecem em meio a ela. Quando o movimento de câmera cessa, percebemos que o cinegrafista está na mesma altura que os homens que ainda vêm em fila, e vemos índios passando bem próximos à câmera. Centenas de homens, com suas armas, animais, utensílios diversos “brotam da própria paisagem para serem esmagados por ela” (Nagib, 1991: 164). É sofrível vê-los se arrastando montanha abaixo, por vielas dentre as pedras e pelo meio da selva, com todas as suas roupas, armas e artefatos que destoam tão gravemente daquele universo. Em certos momentos, os homens se locomovem feito bichos, arrastando-se na lama ou tentando desgarrar-se das folhagens. Eles reclamam e xingam a natureza: “Maldita lama!”. Salta aos nossos olhos que são realidades incompatíveis – a selva *versus* a pompa da expedição espanhola.

Em seguida temos imagens do rio de águas revoltas, como uma entidade viva e com força própria, assustadora. Herzog se demora mostrando imagens do rio de águas barrentas – turvas como a cena nebulosa da abertura do filme – e muito revoltado, que ocupa toda a tela. Sem espaço nem mesmo para a vegetação do entorno, a câmera parece querer mergulhar nas águas. Mais à frente, noutras cenas, quando as jangadas já navegam, ouvimos o barulho da correnteza e das ondas batendo nas pedras – em alguns momentos se parecem com o som de bombas explodindo.

Há também um som de um pássaro – que nunca vemos, só ouvimos – um som aterrorizante, agourento. Um som recorrente no filme, dissonante, que se alterna ora com um silêncio tão amedrontador quanto ele, ora com a música solene e hipnotizante usada como trilha sonora. Nem a câmera de Herzog parece escapar daquela atmosfera sufocante e fica também embaçada, com gotas de água escorrendo pela lente.

A Amazônia nos aparece ora como promessa de riqueza, onde está o Eldorado, o lugar de insuperáveis riquezas; ora como sinônimo de perigo, ameaça, morte, solidão.

Aproximadamente na metade do filme, os civilizadores atingem a planície, o rio fica calmo, o vento quase pára, a jangada, idem. A música trilha do filme também cessa, a floresta cala. O silêncio assusta. A partir daqui o filme fica mais e mais lento e arrastado. Os rostos têm expressões entediadas, mas assustadas. Até que o medo e o desespero os fazem reagir ao silêncio com o fogo e o barulho das armas. Aguirre então se lembra da música suave, melódica e repetitiva que um índio toca com um instrumento de sopro e pede que ele toque para acalmar os ânimos dos presentes. Como em *Fitzcarraldo*, em que a ópera de Caruso é tocada para chamar a atenção e cativar os indígenas, aqui também a música é usada para domesticar.

A espera dentro da jangada parece ser eterna. Quase nada acontece e, quando acontece, é algo ruim. E o filme parece acompanhar a imobilidade da expedição, vai ficando arrastado e sofrido como ela. O espectador, assim, tem a sensação de chegar próximo ao sentimento dos personagens em função do ritmo exaustivo do próprio filme. Como escreveu Nagib,

Não há surpresa, não há emoções. Ao contrário, o tédio, a desolação, a irritabilidade dos personagens, que não encontram o que fazer em sua espera inútil, são sutil e constantemente acentuados pela montagem, que alinha planos longos onde a inércia e o silêncio imperam (Nagib, 1991: 154).

O único que permanece inabalável, que não demonstra fraqueza, fome ou cansaço é Aguirre. Sua ambição e obstinação paranóica prevalecem sobre a razão; sobrepõem-se não apenas à lucidez, mas também às necessidades de seu próprio corpo. Ele está disposto a batalhar contra o que for preciso para construir seu

império e alcançar o poder e a fama. Um Dom Quixote que não luta contra moinhos e está muito longe de sua aldeia de origem.

A ambição de Aguirre não eram apenas as riquezas materiais e ele chega mesmo a desprezar os que só pensam nisso: “Para homens a riqueza é ouro. Mas significa mais. É poder e fama.” Ele sonha em conquistar o Eldorado e, então, seguir rumo a novas conquistas, até construir o maior de todos os impérios. Faz parte de seu plano, inclusive, casar com a própria filha e fundar “a dinastia mais pura que a Terra já viu”. As aspirações de Aguirre, no entanto, não encontram eco na realidade; são, ao invés disso, cruelmente diluídas em meio às águas dos rios amazônicos.



Figura 7 – Cena final de *Aguirre*

A cena final do filme, com uma infinidade de pequenos macacos invadindo a jangada é marcante. O movimento de câmera circular faz dançar as imagens e, como afirma o próprio Herzog, torna “possível perceber a sua [de Aguirre] progressiva desorientação. As personagens já não sabem para onde vão.” (apud Paganelli, 2009: 35). E a natureza – ali representada pelos macacos que, apesar de pequenos, são muitos e por isso tomam conta da jangada toda – se mostra, enfim, invencível, implacável. Ao mesmo tempo em que a natureza ali escancarada se mostra absolutamente viva e forte, no filme ela simboliza também

a morte. A morte, roedora, que quer carcomer o homem. Mas Aguirre transita sem incômodo por entre eles, os macacos, parecendo querer desafiá-la, a morte. No fim das contas, o grande desafio para Aguirre talvez não fosse encontrar o tão sonhado Eldorado, mas, antes disso, conseguir vencer a batalha contra a selva. Não se render a ela.

4.3. O mito do Eldorado

As batalhas entre homem e natureza quando da ocupação do chamado “novo mundo” são tema de inúmeros relatos. No livro *Naufrações e Comentários*, Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, viajante espanhol que viveu no século XVI, relata suas aventuras durante as duas expedições que fez à América: a primeira, ao que hoje são os Estados Unidos, e a segunda pelo território hoje pertencente ao Paraguai e ao Brasil. De Vaca foi um dos primeiros homens do outro lado do Atlântico a cruzar o sudoeste dos Estado Unidos a pé, em uma caminhada de 18 mil quilômetros da Flórida até a Cidade do México. Esse feito, narrado em pormenores no livro, foi consequência de uma das expedições mais fracassadas da história, que partiu da Espanha em 1526, comandada por Pánfilo de Narváez, e resultou na morte de mais de quinhentas pessoas, sem que qualquer resultado concreto fosse atingido. De Vaca foi um dos quatro sobreviventes da viagem.

Não bastasse o fracasso por não terem conquistado efetivamente os novos territórios, como pretendiam, os únicos sobreviventes desta expedição ainda contribuíram para a propagação de uma notícia que não passava de uma lenda:

A notícia que de Vaca e seus homens traziam se transformaria num dos mitos mais duradouros da conquista do sudoeste dos Estados Unidos. E clamaria ainda muitas vidas antes de revelar-se lendária. Próximas aos desertos pelos quais cruzara Álvaro Nuñez com os mais de mil índios que o seguiam, perdida entre cactos imensos e dunas escaldantes, emergiam-se, segundo garantiam os indígenas, as riquíssimas Sete Cidades Douradas de Cíbola – cada qual maior e mais suntuosa do que Tenochtilan, a capital asteca descoberta e conquistada por Cortez em 1519 (De Vaca, 1987: 16).

O mito das Sete Cidades Douradas de Cíbola cria eco na história da ocupação da Amazônia. A ideia de Eldorado surge como um mito de que haveria um lugar de insuperáveis riquezas escondido no interior da floresta amazônica.

Ainda que não se saiba ao certo a origem do mito, seus desdobramentos são bastante conhecidos: inúmeros viajantes já estiveram em busca do utópico lugar e tantos outros artistas já a representaram em suas obras.

Sérgio Buarque de Holanda, no livro *A Visão do Paraíso*, discute essa sedução dos colonizadores europeus pela metáfora do Éden, do paraíso perdido, que de certa maneira norteou grande parte das viagens, descobrimentos e conquistas. Segundo o autor, a existência de um Eldorado “esteve continuamente na imaginação de navegadores, exploradores e povoadores do hemisfério ocidental” e, continua ele, “denunciam-no as primeiras narrativas de viagem, os primeiros tratados descritivos, onde a todo instante se reitera aquela mesma tópica das visões do Paraíso que [...] alcançara, sem sofrer mudança, notável longevidade” (Holanda, 2000: X).

Essa concepção se alargou ao longo do tempo, de forma que hoje se atribui à expressão outros significados. O Eldorado poderia ser, de forma genérica, qualquer tipo de sonho, utopia, ambição, cobiça.

Em *Aguirre* a busca pelo Eldorado é temática central. E é preciso ser dito que, inicialmente, tal procura é vista unanimemente por todos como algo positivo, uma ambição justificada e inquestionável. Este lugar de riquezas inesgotáveis certamente traria benefícios de todas as ordens a todos ali presentes e, portanto, merecia todo e qualquer esforço necessário para que fosse encontrada. Um diálogo do filme torna flagrante essa ideia: “E se tiver cachoeiras rio abaixo?” – indaga um dos homens, demonstrando preocupação em seguir viagem;” Não importa se nos levar até Eldorado.” – o outro lhe responde.

Os colonizadores brancos ganhariam dinheiro, poder e fama; os escravos vislumbravam que, com o novo império, ganhariam a liberdade; e até mesmo o padre via nessa conquista uma possibilidade de engrandecimento, tanto espiritual (com a conversão de almas virgens, oriundas de terras ainda desconhecidas) como material (com a construção de igrejas e altares ostentosos de ouro e pedras preciosas). Como diz o único personagem negro do filme: “Todos nós ganharemos alguma coisa. Postos no governo, províncias, mulheres. E talvez eu seja livre.” – cada qual com sua ambição, e em todo caso o Eldorado seria o paraíso.

E este é mesmo um dos temas mais fortemente representados em *Aguirre*: a ambição. Ela justifica todo e qualquer ato, todo e qualquer sofrimento, todo e qualquer esforço para alcançar a superação. A perda quase total de limites faz com que esta ambição se aproxime da loucura, chegando mesmo a se fundir a ela. Só homens desvinculados com a realidade poderiam acreditar nas promessas infundadas do comandante Aguirre e seguir adiante com uma missão que em nenhum momento mostrou algum indício de firmeza.

Mas, se por um lado tal ambição desmedida nos faz enxergar a loucura naqueles homens, por outro, também pode nos fazer lembrar da necessidade das buscas incessantes de que falamos anteriormente. Se as dificuldades não cessam e nenhum indício de melhoria aparece, só mesmo a fé cega ou a necessidade extrema sustentariam o desejo de persistir na luta. Ainda mais quando a meta é algo impreciso e desconhecido, como “o Eldorado, ou seja, a paisagem da abstração por excelência, [...] uma lenda que parece nascida exatamente para confundir os viajantes e os aventureiros” (Paganelli, 2009: 132).

Se não há suportes no real que o favoreçam para persistir na busca pelo Eldorado, talvez a dimensão da imaginação possa suprir essa falta. E aqui voltamos a pensar na loucura, já que, como escreve Brigitte Peucker, “o tema da loucura está íntima e fortemente ligado ao tema da imaginação”²³ (Peucker, 1986: 220).

Já em *Fitzcarraldo*, Herzog representa a busca pelo Eldorado de outra maneira. O protagonista não deseja encontrar um lugar com muitas riquezas, visando fama, poder e acúmulo material. Sua ambição é mais subjetiva, artística, cultural. Fitzcarraldo quer enriquecer unicamente com o objetivo de construir uma casa de ópera em meio à selva – ambição esta que talvez fosse tão utópica quanto a de encontrar um paraíso perdido em meio aos pântanos amazônicos.

Para alguns críticos da obra de Herzog, *Fitzcarraldo* não passa de uma tentativa – frustrada – de reedição do sucesso que fora *Aguirre*. O diretor, passados dez anos de primeira imersão na Amazônia, teria voltado, agora com mais recursos materiais e reconhecimento internacional, para um novo filme que

²³ Livre tradução do original: “the theme of madness is closely and unflinchingly connected with the theme of imagination”.

revelasse ainda mais os meandros do homem em contato com a selva. Para Lúcia Nagib, por exemplo, *Fitzcarraldo*

contém inúmeros pontos em comum com *Aguirre*: as paisagens exuberantes, a selva amazônica filmada ao vivo e por dentro, os índios com seus olhares indecifráveis, a música de clima de Popol Vuh, o herói estrangeiro em terras inexploradas (representado, nos dois casos, por Klaus Kinski), o ato titânico etc. Contudo, mesmo utilizando todos esses elementos, Herzog não conseguiu repetir o acerto do filme anterior (Nagib, 1991: 160).

Ainda que as semelhanças entre os dois filmes sejam evidentes, a ideia da reedição, no entanto, não se sustenta quando voltamos um olhar mais detido a cada uma das obras. Mesmo que se queira entender *Fitzcarraldo* como mera reedição de *Aguirre*, ainda assim não se pode, apenas baseando-se nisso, ver demérito no filme. Muitas vezes, a “cópia” vai além de seu “original”. Silviano Santiago, em um texto chamado “Eça, autor de *Madame Bovary*”, defende que mesmo no plágio há elaboração – ou melhor, reelaboração. Ao analisar as semelhanças entre os romances *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, e o antecessor *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Santiago afirma que Queiroz não plagia Flaubert, porque “a meditação sobre a obra anterior conduz o artista lúcido à transgressão ao modelo” (Santiago, 2000: 63).

Outro autor, ainda, que contribui para a noção de que a “cópia” não necessariamente é de menor valor que o “original” ou, deixando de lado os juízos de valor, que “cópia” e “original” são de certa forma independentes é Michel Foucault. Em *A Ordem do Discurso*, Foucault analisa o comentário como sendo um dos mecanismos de controle discursivo. Ele escreve:

no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre o texto primeiro e o texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar (Foucault, 2007: 24-25).

Segundo o raciocínio de Foucault, portanto, um filme que pretenda retomar questões abordadas em outro anterior a ele tem o mérito de reforçar ou atualizar os valores do primeiro – mas ambos sendo autônomos.



Figura 8 – Cena antológica do barco sobre a encosta em *Fitzcarraldo*

Um exemplo de ideia que talvez seja atualizada entre um filme e outro é a força e a presença do indígena na trama. Se, em *Aguirre*, a simpatia dos indígenas com o protagonista aparece em um breve momento, sem gerar grandes desdobramentos, em *Fitzcarraldo* ela é fundamental para o sucesso da empreitada. É apenas graças ao trabalho voluntário de centenas de índios que Fitzcarraldo e seus poucos tripulantes remanescentes conseguem a proeza de fazer um barco a vapor de 160 toneladas “navegar” por terra – tanto na diegese como na realidade.

São centenas de nativos trabalhando arduamente, dia após dia, sem receber nada em troca, em prol de um fim que eles provavelmente não compreendiam. O próprio Fitzcarraldo se questiona, juntamente com seus companheiros de tripulação, por que estariam os indígenas servindo tão fielmente a eles. A resposta viria mais a frente, quando o desafio de transportar o barco por sobre a montanha tivesse sido concluído com êxito. Na verdade, os indígenas não estavam satisfazendo as vontades de Fitzcarraldo, mas sim tentando agradar os espíritos maus das florestas e ratificando sua crença na lenda exposta ao início do filme, certos de que agindo daquela forma, “Deus voltaria para terminar seu trabalho”.

Assim, na primeira noite depois que o barco finalmente mergulhou no rio do outro lado da encosta, os chefes da tribo aproveitaram o sono de Fitzcarraldo e de seus amigos para dar seguimento à sua celebração. Eles desamarraram as cordas que prendiam a embarcação à margem, entregando-a livremente ao fluxo da correnteza do rio que levava ao Pongo das Mortes.

Fitzcarraldo é então acordado pelos solavancos do barco que flutua a esmo pelas águas do rio, já revoltas em função da proximidade do Pongo das Mortes. Já era tarde demais para que os motores do barco pudessem reverter o curso em que seguiam. Fitzcarraldo e seus ajudantes já estavam em plena queda ao longo do trecho acidentado do rio. Todo o empenho fora perdido. Eles estavam de volta ao ponto de partida, mas sem as almeçadas bolas de látex.

Fitzcarraldo achava que tinha conseguido vencer a selva, usufruindo das curvas dos rios a seu favor, manipulando encostas de terra como se fossem de argila; achava que finalmente seria vitorioso em uma de suas empreitadas, a maior delas. Mas a natureza – que no filme se materializa tanto através da paisagem amazônica, quanto através dos indígenas, já que estes parecem ser mais uma extensão da selva que irmãos dos semelhantes brancos – reage quando menos se espera.

Atentando para a sequência de fatos narrados no filme, o que percebemos é que Fitzcarraldo, apesar de toda sua obstinação e coragem, na verdade é refém dos desmandos da natureza. Em determinado momento do filme, diante da impossibilidade de realizar seu plano sem a ajuda da tripulação que havia fugido, Fitzcarraldo chega a desistir do projeto. Ele ordena que o comandante faça a volta com o barco, para que regressem a Iquitos. O que os impede de fazer isso são os índios que, a essa altura, já haviam bloqueado o caminho de volta com centenas de canoas e troncos de árvores. Agora não há opção, Fitzcarraldo deve seguir em frente. Depois disso, há a aproximação com os índios, que acabam por ajudar Fitzcarraldo a pôr em prática seu plano de transportar o barco sobre a encosta. Mas são esses mesmos índios – sem os quais Fitzcarraldo não teria chegado até onde chegou – que impedem o sucesso total de seu projeto, ao soltarem o barco na correnteza que leva na direção do Pongo das Mortes. A força da natureza, representada pelo selvagem da floresta, faz Fitzcarraldo levar seu plano adiante, mas também o faz fracassar.



Figura 9 – Fitzcarraldo satisfeito na volta para Iquitos

Por fim, então, Fitzcarraldo, após uma sequência de fracassos, vitórias e novos fracassos, consegue voltar a Iquitos cumprindo sua promessa de levar a ópera à selva, ainda que por apenas um dia. Ele vende seu barco, agora estropiado pelas aventuras sobre a terra e sobre o rio acidentado, e, com o dinheiro da venda, contrata uma companhia europeia de ópera que está em Manaus. Os cenários e os artistas se organizam dentro do barco estropiado e assim se apresentam em meio à selva amazônica, adentrando a floresta até a longínqua cidade de Iquitos.

O filme se encerra com imagens gloriosas de um Fitzcarraldo satisfeito, orgulhoso de seus feitos, de sua ópera e de sua promessa cumprida. Ele finalmente levava uma montagem de ópera até as entranhas da Amazônia, conseguira unir duas grandiosidades – a artística e a natural – num mesmo lugar, sob seus olhos e ouvidos atentos e ambiciosos.

É um desfecho que agrega vitória e derrota, epifania e revelação: é um momento em que as antinomias e propósitos divergentes convergem, se concentram e cristalizam numa imagem forte, a imagem do rosto de um homem satisfeito envolto pelo espaço da natureza amazônica e pela música enebriante. Uma cena que traduz a ideia de que “só o gesto ou a dança”, como sugere Hofmannsthal, citado por Hamburger (2007: 86), “podem transmitir o eu privado de todos os seus acidentes empíricos.”