

5. O Eldorado de Herzog

“Sonha, sonha,
que isso é também realidade.”
(Yeats)

Herzog é um autor aficionado pela tensão de extremos, de limites. Seus filmes comumente abordam a questão da fronteira entre o humano e o não-humano, o normal e o anormal, o possível e o impossível. Busca representar ou analisar a reação do homem quando submetido a situações adversas, sua capacidade de adaptação, superação ou transformação. Daí a aproximação com algo que para muitos nada mais é do que a loucura – e esta de fato é uma das mais frequentes consequências a que chega o homem submetido a situações de adversidade extrema.

Na busca pela representação fiel de situações extremadas, Herzog costuma imergir ao máximo na realidade que pretende retratar em seus filmes. Nas palavras de Lúcia Nagib (1991: 19), “se faz sentir em sua obra um desejo constante de realizar na prática, mesmo em condições manifestamente adversas, os atos dos filmes.”

Herzog afirma categoricamente, em algumas de suas entrevistas mais recentes, que nunca pôs ninguém de sua equipe de filmagem em risco, a despeito dos muitos boatos que circulam a esse respeito. E, segundo Paul Cronin, o diretor realmente “não dirigiu Kinski com um rifle por trás da câmera. Ele não colocou a vida de ninguém em risco ao fazer *Fitzcarraldo*. Ele não é insano, tampouco excêntrico.”²⁴ (Cronin, 2002: viii). Ainda assim, quando vemos, por exemplo, algumas cenas de *Meu Melhor Inimigo* (1999), o filme feito por Herzog em homenagem a Klaus Kinski, somos levados a crer que o diretor realmente se arrisca pelos seus filmes.

Em *Meu Melhor Inimigo*, além de cenas dos cinco filmes de Herzog nos quais Kinski trabalhou, vemos também cenas dos bastidores das filmagens e depoimentos de outros integrantes das equipes desses filmes. São mostradas, por exemplo, imagens da gravação da sequência de *Fitzcarraldo* em que o barco

²⁴ Livre tradução do original: “He didn't direct Kinski from behind the camera with a rifle. He didn't put anyone's life at risk when making *Fitzcarraldo*. He is not insane, nor is he eccentric.”

navega solto na correnteza em direção ao Pongo das Mortes. Ainda que a cena tivesse sido planejada e todos os participantes estivessem supostamente preparados, era imprevisível o tamanho do estrago que sofreria o barco durante a travessia do rio. O impacto do barco com as pedras foi tão grande que Thomas Mauch, um dos cinegrafistas, não conseguiu se segurar, caiu segurando a câmera e machucou seriamente uma das mãos.

Assim, ainda que talvez de forma não intencional, Herzog submete a si próprio e a equipe com que trabalha a situações muitas vezes desconfortáveis e, até mesmo, perigosas. Durante as filmagens de *Aguirre*, por exemplo, a equipe teve que ficar isolada em meio à selva, sem grandes recursos para hospedagem e alimentação, já que no local escolhido para a realização do filme não havia a infraestrutura ideal para a acomodação da equipe e, além disso, o orçamento da produção não podia arcar com tais necessidades.

Herzog muitas vezes traz para a vida real situações que quer mostrar na tela. Em última instância, sepulta a separação entre vida e arte. Não há vida fora da arte, tampouco arte fora da vida. Tenta concretizar, na arte, a beleza de cenas que na vida real talvez não pudessem ser vislumbradas, já que, se estivessem de fato acontecendo, provavelmente evocariam mais a angústia que a sensibilidade estética de quem as vivenciasse. Assim, é apenas por meio da arte que podemos ver beleza em situações de extrema adversidade, como a loucura ou a morte, que na vida real seriam repelidas.

Herzog é do tipo que busca ter o controle absoluto de seu filme. Planeja e determina tudo durante as filmagens: “hoje em dia, nas rodagens, existo num estado de completa concentração, como um cirurgião na sala de operações.” (Herzog apud Paganelli, 2009: 28). No entanto, segundo ele, esse controle não envolve preocupações estéticas fechadas, tampouco questões referentes à técnica. Herzog, ainda que reconheça a existência de um direcionamento estético que alinhe sua obra, afirma que as opções estéticas em seus filmes surgem naturalmente, sem que ele precise teorizar a respeito. Sua preocupação primordial é com o sentimento contido na imagem, com o êxtase que pode ser apreendido dela. Em função desse conteúdo que busca exprimir ou adensar nas imagens, é que seriam feitas as opções estéticas.

Herzog ilustra essa relação entre forma e conteúdo em seus filmes com uma metáfora sugestiva. Em depoimento mostrado no filme *O Mundo*

Contemplativo de Herzog, ele diz que fazer um filme é como escrever uma carta de amor, cujo conteúdo é o que há de mais profundo e importante. Pouco importa o tamanho da carta ou o formato da letra. Se houver uma preocupação exagerada com a aparência da carta, se o foco de quem escreve passar a ser plástico, mais que com o sentimento contido na carta, então ela deixará de ser uma carta de amor.

Talvez ainda mais importante que o sentimento, no caso do cinema, o que realmente conta para Herzog é a experiência de vida. Apropriando-se de uma expressão que aprendeu nos tempos em que viveu no México, Herzog denomina essa experiência de “pura vida”. É o que alimenta sua atividade criadora. Segundo Herzog, as histórias que conta em seus filmes são fruto da sua vivência pessoal – seja algo que tenha experimentado ele mesmo, ou que tenha escutado ou lido em algum lugar. Essa, para ele, é a melhor forma de fazer cinema: através da vida. Na escola de cinema que abriu em Los Angeles, a Rogue Film School, Herzog afirma que “não irá ensinar nenhuma técnica relacionada a cinema”. Mais, que isso, “a Rogue Film School é sobre um estilo de vida. É sobre um clima, a excitação que torna um filme possível. É sobre poesia, filmes, imagens, literatura.”²⁵

Para Herzog, a melhor maneira de aprender a fazer cinema é experimentando coisas tais como a lista que aparece como conteúdo programático do curso de cinema da Rogue Film School: “viajar a pé, a alegria de ser alvo de tiros malsucedidos, o lado atlético do cinema, a falsificação de permissões de filmagem, a neutralização da burocracia, táticas de guerrilha, autoconfiança.”

O fazer cinematográfico de Herzog está fortemente relacionado com a atividade física – até mesmo mais que com a intelectual, segundo ele. Em uma entrevista a Paul Cronin, o diretor afirma que pararia de fazer filmes caso perdesse não os olhos, mas as pernas.

E mais: o fazer cinematográfico não apenas requer a experiência de vida, mas é ele próprio uma experiência. Ao fazer um filme, Herzog entra no universo de sua história. Ele invade a selva, convive com os índios, arrasta um barco a vapor montanha acima, atravessa rios e penhascos. O filme brota da sua vivência corporal, nasce literalmente das mãos do diretor que manipula a realidade a ser

²⁵ As citações foram extraídas do texto de apresentação que consta no site da Rogue Film School, disponível em <www.roguefilmschool.com>.

registrada na película. O cinema, assim, é arte no sentido mais simples do termo: é técnica, é feito artesanalmente pelas próprias mãos de quem o cria.

Fazer filme é a maneira de Herzog de transformar a realidade que vê à sua volta. Ele a modela conforme planeja e mobiliza seu corpo no processo. Os artifícios usados em seus filmes para a construção do significado desejado são como marcas deixadas por ele na realidade que manipula: tal qual um artesão que deixa suas digitais no barro que modela, Herzog deixou marcada na selva amazônica a cicatriz da passagem do barco sobre a montanha.

Herzog se autodefine como “contador de histórias”. E aqui podemos lembrar o narrador analisado por Walter Benjamin. Segundo Benjamin, um verdadeiro narrador se apropria da *Erfahrung*, ou seja, da experiência social e coletiva para contar suas histórias, em um processo de transmissão do conhecimento que se aproxima do fazer artesanal. O autor acrescenta, ainda, que a maioria das pessoas, com a ascensão do mundo capitalista, deixou de valorizar este tipo de experiência, passando a prevalecer outro tipo de experiência, *Erlebnis* – aquela fruto das vivências individuais. Com essa mudança, deixou-se de contar histórias como se fazia antes. “A arte de narrar está em vias de extinção” (Benjamin, 1994: 197).

Aproximando tais conceitos da atividade de Herzog, lembramo-nos do quanto é valorizado pelo cineasta a experimentação física e pessoal das situações que ele deseja transpor em imagens cinematográficas. Herzog já declarou, em entrevistas, que muitas situações e sensações que tenta representar em seus filmes não são fruto apenas de sua imaginação, mas de sua memória: ele teria visto ou ouvido algo parecido em algum lugar, e teria registrado aquilo. “Uma história é ‘pura vida’ e em muitos casos é sobre a vida que vivi, experiências por que passei no passado.” – diz ele em entrevista a Grazia Paganelli (2009: 38). Temos aqui a vivência individual se manifestando. Herzog busca, portanto, ter a experiência pessoal antes de narrá-la, e então procura se apropriar de elementos da experiência social para construir a narrativa.

A escolha dos temas de seus filmes costuma se pautar em questões humanas universais – como a ambição, a busca do Eldorado, o sonho, a loucura, a relação com a natureza – ou situações históricas reais – como as expedições

exploratórias, a *Belle Époque* da borracha na Amazônia, ou o episódio do garoto Kaspar Hauser.²⁶ Em outras palavras, Herzog demonstra grande interesse em falar sobre um saber coletivo, situações que, ainda que extraordinárias, são inerentes ao ser humano em geral. Além disso, ao escolher determinados momentos ou fatos históricos, ao eleger emoções que ele considere relevantes para serem postas na tela, Herzog demonstra um esforço em compartilhar tais conhecimentos, em torná-los públicos. E aqui poderíamos enxergá-lo mais próximo da experiência coletiva.

Segundo Benjamin, os narradores em geral provinham de dois grupos: os viajantes (que, por conhecerem muitos lugares, teriam muito o que contar) e os camponeses (que, por nunca terem saído de suas terras natais, conheciam bem suas histórias e tradições). Além disso, uma de suas características típicas é o vínculo forte com a sua pátria. Como dito anteriormente, Herzog passou a infância nas montanhas bávaras, no interior da Alemanha, e viveu afastado da civilização até cerca de 17 anos. Mas ainda cedo ganhou o mundo e, como já vimos, seu gosto por viagens e por conhecer lugares diferentes é notório. Apesar disso, jamais deixou de possuir e demonstrar traços tipicamente alemães em sua personalidade e mesmo em seus filmes – e Lotte Eisner chegou mesmo a dizer que Herzog era “o mais alemão” dos jovens cineastas alemães (apud Nagib, 1991). Ou seja, Herzog contém em si mesmo traços tanto do viajante, quanto do camponês de que fala Benjamin.

Outra característica valorizada por Benjamin no narrador tradicional é que este jamais dá explicações e justificativas em excesso. Mais uma vez, podemos associá-la a Herzog. Apesar de planejar meticulosamente seus filmes, apesar de cada elemento de suas narrativas ter significado prévio para existir, Herzog é econômico na linguagem, dá indícios criando situações concretas e objetivas, mas sem explicitar as interpretações.

O narrador benjaminiano costuma situar seu ouvinte no contexto em que tomou conhecimento da história que está sendo narrada. Herzog, por sua vez, de

²⁶ No filme *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), Herzog conta a história, baseada em fatos reais, de um garoto que teria vivido os primeiros anos de sua vida isolado em uma cela sem contato com ninguém, exceto um homem que lhe provia alimentação. Somente aos 15 anos Kaspar Hauser teria sido posto em contato com a civilização, sem saber sequer falar ou andar. O episódio teria ocorrido em Nuremberg, Alemanha, no início do século XIX.

forma análoga, tem o costume de introduzir seus filmes com cartelas de texto que explicam para o espectador o contexto em que surge a história.

5.1. Verdades intensificadas

Herzog talvez pudesse ser definido da mesma forma como Baudelaire descreve Constantin Guys, em *Sobre a Modernidade*: um artista espiritualmente em estado de convalescença. Explica Baudelaire (1996:18): “Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais.”

E Herzog demonstra mesmo um interesse quase pueril pelas coisas do mundo. Como ele mesmo diz: “acordo e estou apaixonado pelo mundo” (Herzog apud Paganelli, 2009: 94). Seu olhar para as paisagens, para os sentimentos, para o homem, para tudo enfim, chega a parecer o de uma criança que vê tudo como novidade. Herzog vê nas coisas suas partes belas, mas também as mais sombrias e inclui ambas ao representá-las nos filmes. Tomando novamente as palavras de Baudelaire (1996: 19), ainda se referindo a Guys, “o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada [grifo do autor].”

O interesse pela novidade configura, inclusive, uma das principais marcas de Herzog. Como escreve Alberto Barbera, em introdução para o livro *Sinais de Vida*, de Grazia Paganelli:

Todo o cinema de Herzog parece [...] dedicado à pesquisa de imagens nunca vistas ou, melhor ainda, vistas pela primeira vez: territórios desconhecidos, mundos que nenhum olhar humano alguma vez desflorou. Não pretende apenas espantar ou captar a atenção maravilhada do espectador mas ir para lá da nossa habitual capacidade de ver, para colher o que está além da aparência do real, para superar a soleira que separa a superfície da profundidade, o já visto do desconhecido e do enigmático, o estereótipo da verdade. Nasce daqui a obsessão do seu cinema pela procura do limite (apud Paganelli, 2009: 10).

Herzog acredita que há na arte verdades mais verdadeiras e mais potentes do que na vida real. E sua maneira de encontrar tais verdades é através da busca por imagens únicas, inéditas. Imagens únicas, ou seja, “imagem nunca vista e que não mais será possível ver do mesmo modo” (Paganelli: 2009, 48).

Não que Herzog acredite na existência de paisagens ainda desconhecidas, ou que ainda haja no mundo lugares absolutamente selvagens, de natureza intocada pelo homem. Pelo contrário, é justamente por acreditar que tudo já foi descoberto e, de certa maneira, “contaminado” pelo homem, que se faz necessária essa busca por experiências que proporcionem algo de mais primal. As imagens únicas, portanto, não seriam paisagens desbravadas pela primeira vez, mas sim sentidas e imaginadas como nunca antes. Como diz o próprio Herzog, em entrevista a Peter Buchka: “muitas das imagens que mostrei no cinema e que o público acha original ou diferente são na verdade imagens muito simples que se escondem dentro de nós, são imagens dormentes.”

Além disso, para Herzog, “nosso senso de realidade está gravemente ameaçado”²⁷ e, por isso, não se pode mesmo afirmar o que seja ou não a realidade concreta. Ele diz:

O que é que constitui a realidade é para mim um enorme enigma, maior agora do que antes. A isso acresce o fato de a nossa concepção de realidade nas últimas duas décadas ter sido exposta a um desafio extraordinário e sem precedentes (Herzog apud Paganelli: 2009, 213-214).

Herzog se refere às mudanças por que estamos passando neste momento, fruto do surgimento de tantas novas formas de realidades virtuais – internet, video games, photoshop, efeitos especiais etc.

A única forma, então, de se alcançar uma verdade mais profunda e intensa seria através da arte. Em um texto seu, quase um manifesto, intitulado “Declaração do Minnesota: Verdade e fato no cinema documentário”, o diretor escreve: “Há estratos mais profundos de verdade no cinema e a verdade poética e extática existe. É misteriosa, elusiva e pode apenas ser atingida através da fabricação, da imaginação e da estilização.” (Herzog apud Paganelli: 2009, 221).

²⁷ Escrito por Werner Herzog no texto “A realidade corre risco”, disponível no site da Revista Piauí, em <http://www.revistapiaui.com.br/edicao_11/artigo_185/A_realidade_corre_risco.aspx>.

A verdade extática é algo que só pode ser atingido através da artificialidade da arte, da imaginação e da fabricação da realidade. Assim, Herzog justifica toda e qualquer utilização de artifícios e manipulações na construção de seus filmes. “Não se trata de uma mentira mas de uma espécie de verdade intensificada”, diz ele (apud Paganelli: 2009, 41).

Como escreve Grazia Paganelli,

A verdade não é só uma porque numa história existem infinitas formas de verdade, infinitos estratos, cada um dos quais autêntico e dono do seu próprio olhar. [...] A verdade é uma licença poética reservada aos artistas, é, ao mesmo tempo, privilégio e responsabilidade, é uma invenção hiperbólica que pode salvar a vida ou, pelo menos, contá-la da melhor maneira (Paganelli, 2009: 41).

E é assim, como uma licença poética, que Herzog encara as estilizações da realidade que seus filmes contêm. Mas tal estilização, no entanto, nunca se distancia completamente do real. Pelo contrário, é justamente a verossimilhança que possibilita que as verdades intensificadas despertem o êxtase almejado por Herzog. Como dito a respeito da vontade de verdade, o suporte no real, ou seja, a verossimilhança é requisito para a credibilidade. E sem credibilidade, não haveria identificação, assimilação, emoção. Assim, “a verdade está igualmente nos sonhos e nas visões que povoam em grande número a cinematografia de Herzog” (Paganelli, 2009: 45), mas jamais perdem o elo umbilical com a realidade.

Não se pode deixar de destacar aqui o traço romântico do trabalho de Herzog. Ou, como diz Nagib, “é difícil falar em Herzog sem falar em romantismo” (Nagib, 1991: 59). Um diretor que defende a arte pela arte, que acredita que apenas através dela é que se pode chegar à verdade mais profunda das coisas, e que trilha o caminho para chegar a essa verdade através da busca por imagens inaugurais.



Figura 10 – Aguirre ao lado de um índio

A busca de Herzog por verdades extáticas através da arte nos leva a pensar também na receptividade dessa experiência por parte do espectador que entra em contato com essas imagens. Afinal, de nada valeria o esforço de Herzog em produzir tais imagens potencialmente absolutas se elas não chegassem ao espectador que, em última instância, é quem pode dizer se o trabalho de Herzog teve ou não sucesso. Como discutido anteriormente, o filme não é apenas o conjunto de imagens que está na tela, mas só se realiza no momento em que se une ao espectador.

E, pensando sobre o possível efeito da verdade extática sobre o espectador, vem à mente a noção de “choque do real”, delineado por Beatriz Jaguaribe, com base na teoria de Georg Simmel sobre o excesso de estímulos da metrópole moderna que levaria à perda da experiência e à adoção de uma postura *blasé* diante do mundo. Para Jaguaribe, o indivíduo que habita essas metrópoles modernas, devido à homogeneização dos estímulos cotidianos, é levado a buscar novas experiências através da mídia – seja pelo cinema, literatura, televisão etc. E, como forma de se reaproximar de experiências do real, surge o interesse por representações midiáticas de estética realista, permeadas por choques do real. Citando Ben Singer, “o choque urbano provoca tanto um amortecimento quanto um anseio por sensações” (Singer apud Jaguaribe, 2007: 106).

Nos grandes centros urbanos pós-modernos, cada vez mais marcados por contradições, problemas sociais, conflitos, violência, incertezas e medo, torna-se

comum a ficcionalização da vida. Assim, cria-se um duplo movimento: por um lado, como forma de proteção ante os perigos da cidade real, há a busca pelo contato indireto com o mundo, que agora chega através da mídia; por outro, em consequência desta ficcionalização da vida cotidiana, há a tentativa de tornar as experiências mais “reais”.

Torna-se um marco da modernidade tardia, essa zona fronteira de indefinição entre o evento “objetivo” e o seu invólucro imaginário, entre a experiência e sua representação ficcionalizada que ganha relevo particular através do efeito mimético das tecnologias da imagem. (Jaguaribe, 2007: 98-99)

O choque do real seria um momento da narrativa em que há um superestímulo. É uma passagem ou instante que se destaca dentre o todo, causando estranhamento. O conceito é baseado na noção de “efeito de real”, de Roland Barthes que, por sua vez, está apoiada na verossimilhança como ferramenta de representação, capaz de aproximar o real.

Uma diferenciação que pode ser feita entre a ideia de choque do real, de Jaguaribe, e a de verdade extática, de Herzog, é quanto à origem das experiências. Herzog busca o êxtase da realidade em imagens inéditas, incomuns, não usuais. Já o choque do real seria proveniente do aspecto banal da realidade. Ainda que o choque do real pressuponha surpresa e impacto, não há vínculo direto com o extraordinário ou exótico. Na verdade, o potencial de impacto do choque do real provém justamente de ele estar relacionado com o cotidiano, com o rotineiro. Ele simboliza aquilo de “assustador” que está à nossa volta, que faz parte do nosso dia-a-dia, mas que muitas vezes não percebemos ou tratamos com indiferença. Nas palavras de Jaguaribe, “o impacto do ‘choque’ decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas de vivência metropolitana (...) que provocam forte ressonância emotiva” (Jaguaribe, 2007: 100).

A busca por verdade intensificadas na arte, ainda, é uma marca de Herzog que o aproxima muito do expressionismo alemão. Para Lotte Eisner, o cineasta alemão da geração pós-guerra que mais se assemelha à Murnau – mestre do cinema expressionista – é Herzog. E essa associação entre os dois nomes do cinema alemão fica ainda mais evidenciada depois que Herzog homenageia seu

antecessor, refilmando uma das obras mais famosas dele, *Nosferatu, uma Sinfonia do Horror* (1922).

Ainda que Herzog não lance mão explicitamente de elementos da estética expressionista (como a deformação da imagem através da estilização de cenários, e da iluminação) em *Aguirre* ou em *Fitzcarraldo*, nesses filmes a inspiração expressionista talvez esteja justamente na tentativa de revelar alguma verdade por trás da paisagem. Como escreve Luiz Nazário, esta é uma das marcas do expressionismo:

A revolução do expressionismo é exatamente esta: ele não aceita que a arte seja uma expressão da realidade visível; se a arte existe é para comunicar aos homens o incomunicável, a realidade que está além das aparências, os estados de alma que invadem os seres, que os possuem, que os dominam sem que sejam por isso evidentes (Nazário, 1983: 32-33).

Outra característica expressionista que aparece com mais força nesses filmes de Herzog é a dramaticidade, a exacerbação dos gestos e das expressões faciais. E aqui grande parte dessa marca se deve à atuação de Klaus Kinski. *Aguirre* é indubitavelmente um personagem marcante. Sua figura deformada, suas feições expressivas ao extremo, desafiadoras, chegando mesmo a ser assustadoras, são bem características. E a escolha por Klaus Kinski para materializá-lo foi sem dúvida muito acertada. O ator, famoso por seus acessos de loucura e por sua excessiva vaidade, conseguiu personificar a cólera de que fala o título do filme com brilhantismo. Há depoimentos que confirmam, inclusive, que Kinski teria incorporado o personagem de tal forma que agia com a fúria de *Aguirre* mesmo fora das gravações.

Há uma cena em que *Aguirre* fala olhando para a câmera: “Eu sou a cólera dos deuses. Por onde quer que eu passe, o solo treme. Quem me seguir terá riqueza imensa, mas quem desertar...”. É um momento em que Kinski parece se sobrepor ao personagem, como se quisesse ele próprio dizer aquelas palavras para a pessoa por trás da câmera. E, levando-se em consideração que a figura simbolicamente por trás das câmeras àquela altura era o diretor do filme, ou seja, Herzog, torna-se ainda mais plausível a analogia: Kinski e Herzog mantiveram um relacionamento bastante tenso durante as filmagens de *Aguirre*. Este foi o

primeiro dos cinco filmes em que trabalharam juntos (e em todos Kinski foi o protagonista da trama de Herzog). Uma parceria que durou mais de 15 anos e ótimos resultados.

Mas talvez tenha sido em *Fitzcarraldo* que a relação entre Herzog e Kinski tenha sido mais crítica. E é curioso notar que, nos créditos de abertura do filme, é o nome de Klaus Kinski o que aparece com maior destaque, logo por primeiro. Depois surgem o de Werner Herzog, também com letras garrafais, os demais nomes da equipe, com menor destaque, e, por fim, o de Claudia Cardinale, também em tamanho chamativo, ainda que por último.

5.2.

O êxtase em imagens absolutas

Dentro da perspectiva de Herzog de verdade extática, se faz necessário buscar uma compreensão do que seria o êxtase, esse momento de arrebatamento, de enlevação que o diretor almeja suscitar. O indivíduo, feito parte de matéria e parte de espírito, quando experimenta o êxtase, teria um momento de desprendimento: seria como se, por um instante, deixasse de ser matéria e passasse a ser apenas espírito, virasse energia pura e simples e, assim, entrasse em comunicação com algo maior, uma espécie de energia universal. No êxtase, o indivíduo entraria em contato com o sublime, algo próximo do sonhar acordado.

Jean Baudrillard, em *As estratégias fatais*, desenvolve um conceito de êxtase que muito se aproxima da concepção herzogiana aqui discutida. Para Baudrillard, o que faz com que algo deixe de existir não é a sua simples negação ou ausência, mas a sua exacerbação. A duplicação, a repetição, a abundância de determinada coisa seria o caminho para o seu esvaziamento. Assim, o movimento não deixaria de existir com a imobilidade, mas sim com a superaceleração do movimento; a presença não desapareceria diante do vazio, mas diante da duplicação dessa presença; o real não perderia espaço para o imaginário, mas para o mais que real, o hiper-real. Essa exacerbação de algo, além de levar ao esvaziamento daquilo que o originou, ainda abriria a possibilidade do surgimento de uma condição mais potente e extasiante. Em outras palavras, a exacerbação de algo que é super-produzido, que passa a existir em abundância, seria o caminho para o êxtase.

Qualquer caráter elevado assim à potência superlativa, preso numa espiral de reduplicação – o mais verdadeiro do que o verdadeiro, o mais belo do que o belo, o mais real do que o real – tem garantido um efeito de vertigem independentemente de qualquer conteúdo ou de qualquer qualidade própria, e que tende a se tornar hoje em dia nossa única paixão. Paixão da reduplicação, da escalada, da potencialização, do êxtase (Baudrillard, 1996: 9).

O êxtase, então, seria essa qualidade daquilo que foi potencializado em si mesmo, como “corpos que giram em torno de si mesmos até a perda da consciência”. Seria esse caráter extático que transforma o real em hiper-real. Ou ainda: o hiper-real seria o êxtase do real. Da mesma forma, o que é visível, quando levado ao êxtase, torna-se obsceno. A obscenidade seria a qualidade do que é mais visível que o visível – a obscenidade seria o êxtase do visível.

Percorrendo este raciocínio de Baudrillard, entendemos porque Herzog declarou, em mais de uma entrevista, que enxerga na selva não o erotismo que Klaus Kinski atribuía a ela, mas sim a obscenidade. “A selva está repleta de obscenidade”, afirma ele. Isso porque Herzog via na selva a exacerbação, o êxtase da realidade. A selva não seria a ausência, mas a abundância da vida, do real. E, como escreveu Lúcia Nagib, “isso é compreensível em quem filma a natureza como algo concreto que se impõe objetivamente a todos os olhos, esmagando o sujeito, que empreende contra ela uma luta vã” (Nagib, 1991: 183).

As imagens absolutas da selva em Herzog, então, são extáticas por serem mais plenas de verdade do que a própria realidade, contêm em si o êxtase de que fala Baudrillard, porque são mais selvagens que a selva real. E o que torna a selva de Herzog extática, o que essa selva apresenta de saturado, reduplicado, exacerbado para causar a vertigem do êxtase, o que a torna anômala e obscena talvez seja justamente sua imensidão, sua grandiosidade.

A vida existente em cada planta e em cada animal se mistura em um todo homogêneo e emaranhado, em uma única mancha verde e indistinta. Na selva tudo que tem vida parece abrir mão de sua individualidade para fazer parte de um todo equilibrado. O humano se animaliza diante da falta de recursos para sobreviver na selva, suas necessidades vitais o tornam mais próximo de qualquer outro animal que vive lutando pela sua sobrevivência. O animal e o vegetal são equivalentes – ambos elementos de uma cadeia cujo ciclo não pode ser interrompido.

Diante da selva, o homem se torna nada. Talvez seja um retrato do confronto entre o pequeno *versus* o grande, de que fala Gilles Deleuze em *A Imagem-movimento*. A selva seria o grande e o homem, o pequeno, ainda que isso pareça se inverter nos momentos em que o homem a desafia e tenta vencê-la. A selva, no entanto, sempre recobra seu equilíbrio natural e desfaz a inversão – como já foi dito, no final dos filmes ela sempre vence. Ainda que Fitzcarraldo tenha tentado – e conseguido, por um momento – vencê-la ao transpor o barco sobre a montanha, logo em seguida a selva se manifesta através dos índios e retoma sua posição inicial, equilibrada. Ainda que Aguirre pareça dominar seu próprio corpo, sua própria natureza ao resistir à fome e à sede durante uma viagem em busca do Eldorado, a natureza se vinga dele ao desmanchar pouco a pouco sua expedição.



Figura 11 – Fitzcarraldo sobre a Amazônia

Segundo a concepção de Herzog, imagens absolutas são imagens puras. Puras não por não serem artificiais, tampouco por existirem previamente na natureza, como algo pronto e acabado esperando para ser descoberto. Mas puras por serem claras e cristalinas ao revelarem dentro delas algo de mais verdadeiro que a própria realidade. São puras por serem íntegras, inteiras, plenas de significado. São imagens que contêm em si mesmas todo um contexto em que estão inseridas. Como se todo um discurso fosse condensado em uma visão, em uma verdade, um êxtase.

São imagens absolutas por estarem prontas para serem percebidas e interpretadas. Prontas, mas não brutas. São trabalhadas, manipuladas, artesanais. Herzog, o artista, é quem as molda conforme suas escolhas e definições. Mas não é apenas dele que depende a percepção da imagem, mas também do espectador. A imagem é duplamente construída: ora pelo artista, ora pelo espectador.

Perguntado se a imagem do barco a vapor subindo a encosta da floresta seria seu grande legado para a história do cinema, Herzog responde que não. Para ele, o êxtase da verdade não está em uma imagem isolada, mas só existe em função do contexto em que ela surge.

Absoluta porque representa tudo em si mesma, como uma imagem síntese. Ela depende do contexto de onde ela surge, mas também pode ser isolada e percebida separadamente. Ela condensa o significado. É o ápice, o êxtase. Prescinde da narrativa, já que tudo está condensado nela. O instante então é absoluto, cheio, atômico. Ele depende da narrativa para existir, mas quando passa a existir, ele transcende a narrativa, a ultrapassa.



Figura 12 – Cena de Fitzcarraldo: a voz de Caruso e a selva

Há uma cena em *Fitzcarraldo* que, com poucos elementos visuais, mas apoiada no contexto em que surge, consegue causar um efeito diferenciado dentro do filme. Ciente da crença de que os jivaros seriam indígenas provenientes do interior do Brasil, que viviam como nômades na selva, em busca de “um Deus branco numa embarcação divina que os levaria para um lugar onde não houvesse

tristeza e morte”, Fitzcarraldo planeja se aproveitar disso para se aproximar dos selvagens. E se utiliza da voz de Caruso como instrumento. Assim, quando se vê diante da iminente ameaça dos temidos índios jivaros, Fitzcarraldo liga seu gramofone no topo do barco e deixa que a voz de Caruso invada a selva. E a imagem que vemos representa bem essa ideia: a câmera, localizada em uma das margens do rio, enquadra, ao canto esquerdo, o barco (com a vitrola em seu ponto mais alto), ao fundo, a margem oposta do rio, e, no canto direito, a vegetação que está em volta. Como não vemos o rio por onde ruma a embarcação, e como o quadro é quase todo limitado pelo verde das plantas, a impressão que temos é a de que o barco que carrega a voz de Caruso está literalmente entrando na mata. Nesta cena, os únicos personagens presentes são mesmo a selva e Caruso, mas sabemos de antemão o que aquela imersão representa: é realmente através da utilização voz de Caruso que Fitzcarraldo consegue seguir com sua rota e seu plano.

As imagens absolutas não necessariamente precisam ser grandiosas. Uma cena de *Aguirre*, por exemplo, poderia ser lida sob essa ótica, a despeito da sua sutileza (e aqui relembramos Baudelaire que defende que o conteúdo da obra de arte – seja ele moral ou não – deva ser apenas sugerido, mas não escancarado). Já ao final do filme, a situação de desespero é extrema ao ponto de os homens a bordo da jangada comerem o limo que se formou entre as tábuas da embarcação. Na cena seguinte, vemos um animal parecido com um rato capturando um outro bicho, recém-nascido, ainda dentro de seu ninho. É explícita a associação entre homens e bichos, nessa cadeia alimentar e predatória. O instinto de sobrevivência e a fome prevalecem sobre tudo o mais. Eles convivem no mesmo espaço, sofrem das mesmas necessidades, e recorrem aos mesmos meios em nome da sobrevivência. E essa imagem, ligeira e talvez banal, já que retrata uma situação comum dentre os animais, consegue transmitir todo um sentimento de desespero e agonia presentes no seu contexto. Os conflitos entre o homem e a natureza (a selva), assim como entre o homem e sua própria natureza (seus instintos), são expostos de maneira brutal, causando um misto de fascínio e estranhamento.



Figura 13 – Cena de Aguirre: um animal captura o outro em seu ninho

Como escreveu Euclides da Cunha, “entre as magias daqueles cenários vivos, há um ator agonizante, o homem.” (Cunha, 2000: s/p). A frase parece ecoar em ambos os filmes de Herzog aqui observados. As paisagens exuberantes que vemos, a representação viva da Amazônia, tudo isso parece servir de esconderijo para uma questão nuclear do trabalho de Herzog: a mazela do ser humano.

Os homens que protagonizam esses filmes, ainda que tenham suas peculiaridades e divergências entre si, têm em comum o fato de estarem reféns da selva. Ambos navegam por rios cujos cursos, impossíveis de se interromper, parecem levar ao mesmo lugar – à derrota.

Os rios que vemos nesses filmes, inclusive, são imagens que trazem consigo uma ambiguidade que beira o paradoxo. Os rios, ainda que sejam livres no fluxo de suas águas, são presos às margens que os delimitam. Ainda que o correr das águas dos rios nos aproximem da ideia de movimento, de continuidade, de prosseguimento, o que de fato ocorre ali é a estagnação. Por mais que queiram destemidamente alcançar seus objetivos, ambos os heróis são imobilizados pela natureza opressora. São reféns do curso daquelas águas impiedosas que, ao mesmo tempo em que correm, também prendem quem nelas estiver. Como cativos os homens têm as embarcações sobre as quais navegam. Embarcações que em muito se assemelham, inclusive, à barca da morte, aquela que leva as almas do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Por outro lado, a ideia da

barca da morte nos faria pensar, ao invés de estagnação, em continuação, passagem, traslado. O homem sendo levado, ainda que à sua revelia, para um outro local. Eis mais uma camada de ambiguidade.

Herzog, ao mesmo tempo em que invade a selva, mantém certo distanciamento dela. A utilização dos rios, além de uma conveniência por motivos práticos da realização do filme (seria ainda mais trabalhoso gravar entre as brenhas da floresta), nos dá a dimensão de que o homem entra pelas “vielhas” da selva, mas nunca em suas entranhas.