



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL

RENAN NASCIMENTO REIS

**A ÚLTIMA PÁGINA DO GÊNESE:
A Amazônia de Werner Herzog (1972-1982)**

TERESINA
2017

RENAN NASCIMENTO REIS

**A ÚLTIMA PÁGINA DO GÊNESE:
a Amazônia de Werner Herzog (1972-1982)**

Dissertação apresentada por **Renan Nascimento Reis** ao Programa de Pós-graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História do Brasil. Orientador **Prof. Dr. Frederico Osanam Amorim Lima**.

TERESINA
2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal do Piauí

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras

Serviço de Processamento Técnico

R375u Reis, Renan Nascimento.

A última página do gênese: a Amazônia de Werner Herzog
(1972-1982) / Renan Nascimento Reis. – 2017.

139 f.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) –
Universidade Federal do Piauí, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Frederico Osanam Amorim Lima.

RENAN NASCIMENTO REIS

**A ÚLTIMA PÁGINA DO GÊNESE:
a Amazônia de Werner Herzog (1972-1982)**

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Osanam Amorim Lima – UFPI
Orientador

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento –UFPI
Examinador Interno

Prof. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas - UFC
Examinadora Externa

TERESINA
2017

Dedicado a meu avô, Carlos Alberto, o maior contador de histórias que conheci.

Nasci para administrar o à-toa, o em vão, o inútil.

Manoel de Barros

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo os filmes *Aguirre, A Cólera dos Deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), dirigidos pelo cineasta alemão Werner Herzog (1942), filmados na Amazônia entre os anos 1970 e 1980. Os longas-metragens são resultado da experiência de filmagem feita pelo diretor na região, tendo como contexto histórico a dominação colonial e a modernização durante a economia da borracha no início do século passado. Essas obras expressam diferentes narrativas sobre a História do Brasil, entre elas, o embate entre o “homem moderno” e a natureza “selvagem”, além das transformações/contradições geradas pela colonização e pela modernidade, em meados do século XVI e no limiar do século XX, respectivamente. Buscaremos analisar o susto (o deslumbramento, a estupefação, o encanto, o desencanto e o desarranjo) desses processos, vistos a partir do olhar de Herzog.

PALAVRAS-CHAVE:

História-Filme. História da Amazônia. Werner Herzog.

ABSTRACT

This research has as its subject-matter the films *Aguirre, The Wrath of the Gods* (1972) and *Fitzcarraldo* (1982), directed by the german filmmaker Werner Herzog (1942), filmed in the Amazon between the years 1970 and 1980. The films are a result of the filming experience made by the director in the region, having as its historical background the colonial domination and modernization during the rubber economy at the beginning of the last century. These films express some reflections on the Brazil's history, among them, the clash between "modern man" and "wild nature", besides the transformations/contradictions generated by colonization and modernity in the middle of the sixteenth century and on the threshold of century, respectively. We will try to analyze the scare (the dazzle, the amazement, the charm, the disenchantment, the derangement) of these processes, seen from the Herzog's sense.

KEY WORDS:

History-Film. Amazon history. Werner Herzog.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - HERZOG, AMAZÔNIA E UM PROJETO DE CINEMA	15
1. O processo de formação de Werner Herzog.....	15
2. Um projeto de filme na selva	27
2.1 <i>Aguirre, a Cólera dos Deuses</i> (1972).....	27
2.2 <i>Fitzcarraldo</i> (1982)	42
CAPÍTULO 2 - CONQUISTADORES DO INÚTIL: HISTÓRIA DA AMAZÔNIA E NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	54
1. Populações amazônicas, colonialismo, rebeldia e desejo de dominação	54
2. Imaginação e realidade, encanto e desencanto	67
3. A conquista do <i>Eldorado</i> e o espetáculo na selva	72
CAPÍTULO 3 - A INVENÇÃO DA AMAZÔNIA: HERZOG, ENTRE EUCLIDES DA CUNHA E GLAUBER ROCHA	90
1. A última página do Gênese	90
2. O sertão virou rio e o rio virou sertão: um cineasta alemão e o Cinema Novo Brasileiro	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	126
1. Documentos Citados	126
1.1 Entrevistas	126
1.2 Resenhas.....	127
1.3 Filmes	128
1.4 Textos de Werner Herzog	128
2. Referências Gerais.....	129
ANEXOS	134
Mapa 1	134
Mapa 2.....	135

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho será estudada a forma como parte da História da Amazônia é contada na obra do cineasta alemão Werner Herzog (1942), tomando como fontes os filmes de ficção *Aguirre: A Cólera dos Deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), os documentários *Meu Melhor Inimigo* (1999) e *Burden of Dreams* (1982), este último de autoria do documentarista americano Les Blank (1935-2013). Utilizaremos igualmente uma série de entrevistas concedidas pelo cineasta, o diário escrito durante sua passagem pela Amazônia e o roteiro de *Fitzcarraldo*. O tema desta pesquisa se concentra na construção de uma História da Amazônia formada a partir da lente de Herzog, uma vez que este se mostrou bastante interessado em dois momentos, de forma especial, dessa história. Quais sejam: o desbravamento de terras amazônicas por colonizadores europeus no século XVI e a “modernização” da região durante o período conhecido como *Belle Époque*, no limiar do século XX.

Acreditamos que os filmes sejam uma importante fonte para a História, ao mesmo tempo em que a História é também uma fonte para essa arte, servindo como tema sempre recorrente entre as produções cinematográficas. “O passado iluminado pelo cinema é como se Clio, a musa da história, além do clarim e do relógio d’água, portasse também uma lanterna, projetando sobre o passado seu foco de luz artificial”¹. Diante dessa fonte, os historiadores têm o desafio de entender o funcionamento da imagem “como elemento significativo no interior das estratégias sociais de produção de sentido em contextos sociais”, e, neste trabalho, da mesma forma que Edwar Castelo Branco, entendemos a imagem também “como um instrumento de produção de sentido em contextos culturais”.² Algumas reflexões de Ana Maria Mauad a respeito da fotografia podem ser adaptadas a nossa pesquisa. Dessa forma, buscaremos não somente “a história por detrás das imagens, mas a história das imagens”, tendo como ponto de partida a análise da prática cinematográfica de Werner Herzog: “como experiência de ver e conhecer”. Seu diário escrito durante as filmagens (e publicado no Brasil) nos permite identificar os “sentidos” que orientaram esse ato cinematográfico, constituindo suas obras a “síntese da pluralidade desse mundo sensível”, cujo autor é um “sujeito atento que pensa, vê e captura”. Entendendo, pois, o cinema como “experiência social”.³ Não podemos perder de vista, também,

¹ CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011, p.9.

² CASTELO BRANCO, Edwar de A. “Rupturas instauradas e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo”. In.: CASTELO BRANCO, Edwar de A (Org.). **História, Cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EdUFPI, 2009, pp.7-10.

³ MAUAD, Ana M.. “UNE somos nós: a fotografia como gesto, Bahia, 1979”. In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. (Org.). **História, Cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, p.73.

que Herzog “procura relacionar tudo com a essência do vivido, como se a vida no local de filmagens pudesse transferir-se como um sopro para as imagens”.⁴ Nesse sentido, interessa-nos, sobremaneira, perceber como Herzog transformou suas experiências na Amazônia em linguagem cinematográfica, “tessitura na qual cabe ao historiador, no cruzamento de suas imagens, perceber os tênues fios de vivências e experiências humanas ali presentes”.⁵

Este trabalho, como Marcos Napolitano, entende que o cinema é “um campo de possibilidades sem limite para a operação de monumentalização do passado (...), ou, seu contrário, para a desconstrução de monumentos historiográficos (...)”.⁶ Pode-se dizer que a obra de Werner Herzog sobre a Amazônia monumentaliza e desmonumentaliza sujeitos e episódios de sua história. Se uma rebelião colonial em pleno rio Amazonas, quase esquecida pela historiografia, é monumentalizada pelo filme *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), ao mesmo tempo, seu líder é desmonumentalizado pela construção de um personagem esquizofrênico, interpretado por Klaus Kinski. O mesmo se pode dizer do contexto econômico do filme *Fitzcarraldo* (1982), o fausto da Borracha, criticado e desmonumentalizado por Werner Herzog.

Desse modo, a obra de Herzog nos mostra, por exemplo, como o autor percebe a presença colonizadora e modernizadora na região, criticando tais projetos, ora através da construção de personagens pitorescas, ora utilizando imagens e sons para reforçar seu entendimento sobre esses processos históricos, como veremos mais adiante. Por enquanto, basta dizer que a História da conquista da Amazônia se tornou uma obsessão para Werner Herzog, que o fez pensar em desistir muitas vezes, que lhe causou problemas com comunidades indígenas locais e com seus produtores, mas que no fim, trata-se de fontes sobre a História da

⁴ PAGANELLI, Grazia. **Sinais de Vida: Werner Herzog e o cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 46.

⁵ LUCAS, Meize. R. L. **Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati**. São Paulo: Annablume, 1998, p.12.

⁶ Para Napolitano, “Analisar a relação entre cinema e história é tentar entender o sentido que esses monumentos e ruínas adquirem nas telas, como parte da batalha pela representação do passado. Trata-se de refletir acerca da capacidade de reflexão histórica proposta pelo cinema, a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos”. O autor analisa o filme *Amistad* (1997), entendendo como essa obra se esforça em monumentalizar a democracia liberal norte-americana, apesar de tentar ocultar suas contradições internas, como a instituição da escravidão. Em outro exemplo dessa ideia de monumentalização, o autor refere-se ao filme *Danton* (1983), financiado e encomendado pelo recém-eleito governo socialista na França para monumentalizar no cinema a Revolução Francesa, consagrada pela historiografia de esquerda como edificadora do mundo ocidental moderno. No entanto, o resultado do filme foi o inverso: heróis e mitos historiográficos são repensados, e o terror é visto como um elemento “autofágico” na Revolução e que a leva ao seu contrário. Em relação a este filme, Napolitano considera que o cineasta Wajda problematizou três monumentos da Revolução, a Convenção, o herói revolucionário Robespierre e o hino sagrado (Marselhesa). “Ao focar a relação tensa entre Danton e Robespierre, Wajda quer colocar em cheque a tradição jacobino-lenista-stalinista que comandou as revoluções socialistas do século XX”. NAPOLITANO, Marcos. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*.” In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011, pp.67-84.

região. Analisar qual representação da História da Amazônia é construída por Herzog é o que pretende este trabalho.

A relação filme/história não é um debate recente. No Brasil, por exemplo, já em 1983, a Casa de Rui Barbosa e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, organizaram a mesa redonda “Cinema como fonte de História, História como fonte de cinema”. Em tal evento, que contava com a presença de historiadores como José Murilo de Carvalho, Francisco Iglésias e Rosa Maria Barbosa de Araújo, discutiram-se questões que ainda hoje nos parecem pertinentes, como “a visão de mundo que o produtor e o realizador imprimem ao filme, a produção e a tecnologia do filme, a autenticidade ou não do filme histórico” e, também, “a capacidade do filme de mostrar além do que o próprio cineasta define como objetivo e de um fragmento e revelar algo que escapa à mensagem central”⁷.

Por essas perspectivas, tomando como referência Mônica Kornis, o “filme” adquire “estatuto de fonte preciosa”, na medida em que permite a “compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico”. Ao mesmo tempo, segundo a autora, o filme também “articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica”⁸.

Mas o cinema se torna definitivamente um “novo objeto” a partir dos anos 1970, dentro do campo de estudo que passou a ser conhecido como Nova História. É nesse cenário que Marc Ferro ajudou a popularizar as pesquisas no campo cinema/história. Grosso modo, pode-se dividir o pensamento sobre o tema desse historiador em quatro grandes eixos. O primeiro trata do cinema como *agente da história*, referindo-se sobre como alguns regimes puderam intervir na história através do cinema, submetendo essa arte à propagação de determinada ideologia, como o nazismo, o antinazismo, o stalinismo, e assim por diante⁹. O Segundo trata da recepção social do filme e como ele age através de uma linguagem própria, longe de ser inocente, mas que busca causar certa reação no público. Em terceiro lugar, o filme associado à sociedade que o produziu e a que o recebe. “Como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos

⁷ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, 1992, p.239.

⁸ KORNIS, p.239.

⁹ Ferro separa o cinema de propaganda nazista e o bolchevique. Os primeiros controlavam tudo, desde o roteiro, os atores, a música, até a distribuição em escolas e universidades. Já os bolcheviques, embora pioneiros, reconheceram no cinema a “arte do futuro”, mas sem controlá-lo integralmente. FERRO, Marc. “Cinema e história”. In: BURGUIÈRE, André (org.). **Dicionário das ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, p.149.

objetos e dos homens (...). Neste sentido, Ferro lembra, por exemplo, que “Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura”. E, finalmente, o quarto eixo, que é o que vai mais interessar para este trabalho, trata da “leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história”. Segundo Ferro, “a leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado”¹⁰. Ferro destaca a riqueza do cinema como fonte histórica para o ofício do historiador¹¹.

Isso nos remete ao que Natalie Davis considera como “novas possibilidades históricas” encontradas a partir da leitura de um filme de ficção.¹² E também nos remete à construção da História da Amazônia que se faz no cinema de Herzog, quando este coloca em lados antagônicos a selva amazônica e a presença de homens estranhos a essa região, como o anti-herói Lope de Aguirre e o homem da borracha Fitzcarraldo. Ainda que momentaneamente, o espectador pode “sentir” o passado de uma forma mais íntima, podendo fazer novas perguntas a essas personagens. Ao nos mostrar um Lope de Aguirre insistentemente rebelde e por vezes debochado, enxergamos nos atos deste sujeito histórico algo reativo ao sistema colonialista, e lançamos novos olhares sobre seus atos. Ao opor o devaneio empreendedor de Fitzcarraldo à hostilidade da região, Herzog nos faz refletir sobre o projeto civilizador da Amazônia à época da economia da borracha.

Nesse sentido, devemos nos voltar novamente para o pensamento de Ferro, considerando o que ele defende no ensaio “O Filme: uma contra-análise da sociedade?”, publicado originariamente em 1971. Para o autor, o filme não deve ser analisado como uma obra de arte, “mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas (...). E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente”. Para o historiador francês, a análise dessa fonte pelo historiador não se limita ao “visível”, mas também “aquilo que não é filme”, como o autor da obra¹³. Este trabalho se apropria deste conceito ao analisar a História da Amazônia escrita por Herzog, entendendo que o papel do “autor”¹⁴ é marcante nos filmes

¹⁰ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp.13-19.

¹¹ “A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão”. MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.” In: In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. Alameda: São Paulo, 2011, p.48.

¹² DAVIS, Natalie Z. **O Retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.10.

¹³ FERRO, 1992, pp. 79-115.

¹⁴ Quanto ao tema, ver o ensaio “O Culto ao Autor”, In: STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003, pp. 102-107, e o verbete “Autor”, In: AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003, pp.26-27.

observados, uma vez que o cineasta imprime suas apreensões sobre os episódios narrados. O mesmo se pode dizer de suas posições políticas, marcadamente anticolonialista e a favor da autonomia dos povos subjugados pelo homem branco. Entendemos o autor Herzog como instaurador de discursividades, ao mesmo tempo em que deixa as marcas de seus “eus” nos filmes, exerce papel importante no próprio discurso.¹⁵

Continuando a reflexão sobre as compreensões dos historiadores em relação ao cinema como fonte histórica, citemos Robert Rosenstone e seu trabalho “A história nos filmes, os filmes na História”¹⁶. Para esse autor, ao dar sentido ao passado através do visual e do auditivo, o filme de ficção não pode ser avaliado através de critérios que utilizamos na história escrita, mas em seu conjunto de regras, as quais são utilizadas para construir sua “própria integridade histórica”. Os filmes não são “espelhos do passado” (a história escrita também não), mas construções que se utilizam de “invenções” para tornar o passado “interessante, compreensível e significativo”, através de uma “verdade dramática”, capaz de captar na tela os sentimentos e motivações de seus sujeitos através de gestos e semblantes, envolvendo-nos com o passado. Essa “emoção histórica”, algo evitado às vezes pelos acadêmicos, passa a fazer parte da “leitura histórica”¹⁷.

Se os historiadores não escrevem o passado tal como ele ocorreu, os cineastas também não o fazem. Em *Aguirre*, por exemplo, Herzog ignorou o fato de a expedição tenha conseguido escapar da selva amazônica, mas a derrota da jornada é o argumento que o cineasta usou para formar seu discurso sobre o colonialismo. O Fitzcarraldo histórico desmontou o barco e o remontou do outro lado da montanha, mas a personagem de Herzog o arrasta montanha acima, porque isso é essencial para a argumentação do cineasta. Pode-se dizer que Herzog “manipula” os fatos para conseguir uma unidade de pensamento, “assumindo aquilo que ele [o filme] é: discurso”¹⁸. As invenções são, logo, metáforas e assim devem ser analisadas.¹⁹

Ao tornar o passado significativo, por meio de “convenções” próprias, os cineastas “visualizam, contestam e revisam a história”. Visualizam, porque “põem carne e osso no passado”; a contestam ao confrontar visões cristalizadas sobre determinados acontecimentos; a revisam quando mostram o passado através de uma forma inovadora, sob a interpretação de outra linguagem, fazendo com que se “repense o que acha que já se conhece”²⁰. O cineasta

¹⁵ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: _____. Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

¹⁶ ROSENSTONE, Robert A.. **A história nos filmes, os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p.248.

¹⁷ ROSENSTONE, p.107.

¹⁸ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.131.

¹⁹ ROSENSTONE, p.107.

²⁰ ROSENSTONE, pp.174-75.

expõe no filme várias probabilidades narrativas, salientando “a reconstrução artificial e provisória de qualquer realidade histórica” e suas múltiplas possibilidades de análise²¹. Com a atuação de Kinski na cena final do filme ao fitar o Amazonas, nas palavras de Stephen Minta, temos uma aproximação máxima “dentro dos limites possíveis, de um entendimento da psicologia de Aguirre”²². Ou mesmo em *Fitzcarraldo*, na sequência em que se mostra as ruínas de uma fracassada estrada de ferro, Herzog consegue expor as contradições da modernidade.²³.

Pode-se aferir que o filme de ficção é uma forma de conhecimento histórico, com linguagem própria, que se utiliza da relação entre imagem, som e texto para transmitir seus argumentos. Segundo Ferro, “é verdade que toda uma escola de cineastas pretende, de antemão, como foi dito, manter um discurso sobre a história que, sob a forma de divertimento, representa, na realidade, uma análise”²⁴. E é isso que Herzog faz em *Aguirre* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), ao criar seu próprio discurso histórico. Analisar esse discurso é o que nos interessa aqui. Por vezes, sentiremos que ele critica a colonização imposta pelos povos europeus, satirizando a nobreza espanhola, debochando de suas conquistas em terras amazônicas, ou dando voz a um índio escravizado, mostrando a colonização sob a perspectiva dos perdedores. Ou mesmo põe a Amazônia e a civilização em lados opostos, conferindo àquela um lugar na pré-história, desacreditando na possibilidade de o homem europeu domesticá-la. Herzog faz isso através da ficção cinematográfica, cujo resultado é a criação de seu próprio documento histórico, que após quarenta anos está sendo revisitado.²⁵

Nossa pesquisa procurou realizar uma análise sobre a edificação dessas obras, sua produção, a construção das personagens, o roteiro, as técnicas de filmagens, os diálogos, a trilha sonora, tal como os silêncios, a “reinvenção” dos fatos históricos, etc. Alguns detalhes devem ter escapado às inúmeras e atentas visitas a essa documentação, mas procuramos por tudo o que foi possível em nossos fichamentos e, a partir deles, buscamos compreender essa versão da História da Amazônia. Ao lidar com esse tipo de fonte histórica, temos de ter em mente que:

²¹ ROSENSTONE, pp. 188-89.

²² MINTA, Stephen. “Aguirre, a Cólera dos Deuses”. In: CARNES, Mark. C. (Org.). **Passado Imperfeito: A História no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p.77.

²³ Tais aspectos foram compreendidos por Francisco Foot Hardman no ensaio “Vertigem do vazio: poder e técnica na recriação do paraíso”. In: HARDMAN, Francisco Foot. **Trem-Fantasma: A ferrovia madeira-mamoré e a modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.132.

²⁴ FERRO, 1992, p.151.

²⁵ Entendemos, como Ismail Xavier, que não há que se fazer uma oposição entre filme de ficção e documentário em termos de artificial/representação, natural/espontânea, ou ainda da veracidade do filme em função de seu gênero. O cinema, discurso composto de imagens e sons, é sempre ficcional. XAVIER, p. 14. Quanto ao uso do documentário (alemão) como fonte histórica, ver TEIXEIRA, Karoline Viana. **A orgia dos sentidos: a construção do corpo nas imagens de Olympia, de Leni Riefenstahl**. 2008. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2008.

A leitura da imagem cinematográfica não é só encantamento, e sim a adoção de uma postura crítica que tem consciência dos diversos níveis de construção e articulação entre os elementos que a compõe. Ler significa, portanto, lidar com a construção do olhar e das formas pelas quais este se expressa.²⁶

Por fim, nosso trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, fez-se um breve percurso sobre a formação intelectual de Herzog e uma exposição da temática que envolve os dois filmes analisados. Ao segundo, ficou reservado a análise da obra do cineasta Werner Herzog e a história da Amazônia que ele constrói, destacando suas críticas e visões políticas. No terceiro analisamos as relações entre o cineasta, a literatura de Euclides da Cunha e o Cinema Novo Brasileiro.

²⁶ LUCAS, 1998, p.11.

CAPÍTULO 1 - HERZOG, AMAZÔNIA E UM PROJETO DE CINEMA

1. O PROCESSO DE FORMAÇÃO DE WERNER HERZOG

É preciso iniciar este capítulo localizando a personagem, em torno do qual, nossa narrativa vai ser tramada. Werner Herzog, figura central deste trabalho, certa vez disse que “o ato de filmar deve trazer a experiência de vida em sua fundação. Eu sei que muito do que está nos meus filmes não é apenas invenção, é muito da vida, da minha própria vida”.²⁷ O enunciado de Herzog denuncia, entre outras coisas, o lugar de sujeito²⁸ e algumas orientações iniciais para a construção de nossa narrativa: nossa personagem tem sua experiência de vida intimamente relacionada com o cinema. Este trabalho propõe, neste primeiro momento, fazer uma leitura de sua trajetória profissional. Perceberemos que Herzog apresenta múltiplas identidades, de modo que é possível localizar identidades (no plural) contraditórias entre si. Se por um lado o diretor procura se aproximar das *new waves* cinematográficas dos anos 1960, por outro lado anuncia seu não enquadramento no Novo Cinema Alemão. Se, por um lado, defende o cinema independente e distante do modelo *hollywoodiano*, reconhece que *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972) foi um projeto comercial, o qual visava ao grande público. Desse modo, ao insinuarmos neste capítulo o que chamamos de “processo de formação de Herzog”, não encontraremos um sujeito com identidade “fixa, essencial ou permanente”. A narratividade do “eu” construída pelo cineasta aponta, pois, nessa direção.²⁹

Herzog lança para si múltiplas identidades, as quais ocupou (ou disse ocupar) durante sua trajetória artística, de modo que não nos é viável lançar mão de “conceitos acachapantes” para analisá-lo, ou mesmo para definir sua cinematografia amazônica. Ao invés disso, procuramos lhe assegurar o lugar “multifacetado da indefinição, da não identidade, do fluxo constante de vontades e interesses que são, também, conflitantes”.³⁰

As biografias, como se sabe, têm se tornado um campo de estudo cada vez mais procurado pelos historiadores. Entendemos que é relevante perceber a formação cinematográfica de Herzog dentro de um contexto histórico que a torne possível, sendo sua biografia um instrumento importante para entender sua obra. No entanto, não queremos afirmar que sua trajetória individual esteja presa a um contexto rígido e que apenas repita certo padrão,

²⁷ CRONIN, Paul (org.). **Herzog on Herzog**. London: Faber & Faber, 2002, p. 12.

²⁸ Para a noção de “lugar de sujeito” utilizada aqui, ver: CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

²⁹ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, pp. 12-13.

³⁰ LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça**: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba: Editora Prismas, 2015, pp.234-235.

pois “nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente”³¹. Essa postura evidencia a liberdade usufruída pelos ditos “agentes históricos” em um sistema normativo. A partir desse preceito, evitaremos o risco de perceber os cineastas dos anos 1960 e 1970 como um grupo coerente no qual poderíamos alocar Werner Herzog. Pelo contrário, perceberemos a margem de liberdade conferida ao sujeito e como ele entendia seu lugar nesses grupos.³²

As viagens parecem ter sido um lugar de liberdade e de experiências para o cineasta. Seus destinos foram a Albânia, sob um governo maoísta e o Congo, tomado pelo caos civil, entre 1960 e 1964³³, e a Amazônia dos anos 1970, tomada pelos regimes militares, pelos conflitos suscitados entre indígenas e os projetos governamentais de modernização da região, sem falar nos conflitos pela posse da terra e na destruição da cultura nativa.

Werner Herzog não se considera um cineasta “independente”. Prefere ser considerado como um realizador “auto-suficiente”. Reclamou, e isso revela parte de seu posicionamento em relação à arte de filmar, que “o mundo não é feito para o cinema”³⁴. Considera-se um antropólogo, pois a forma como os grupos humanos funcionam em diferentes matrizes culturais o interessa particularmente. Herzog constrói uma imagem de fuga de qualquer enquadramento estético ou artístico: “não existe estética para mim, nunca refleti sobre isso. Nunca estudei teoria do cinema, nunca li um livro sobre isso”.³⁵ As afirmações acima possuem caráter fundamentalmente narrativo, de modo a produzir sentido sobre si mesmo. Isto é: o “eu” feito de palavras.³⁶

Não devemos tomar as falas de Herzog como um dado objetivo e absoluto. É fundamental entender que o ato de falar de si é uma construção, ao mesmo tempo, narcísica e compensatória. As falas de Herzog carregam seu desejo de ver construída uma história que lhe convém. Aqui há um esforço de construção biográfico, a que se refere Stuart Hall³⁷, de modo a definir uma identidade e a expor de alguma forma. Cabe considerar não uma, mas várias identidades, vinculadas ao Novo Cinema Alemão e ao Cinema Novo Brasileiro, por exemplo. Nosso sujeito histórico admite formas fragmentadas e contraditórias, assumindo posições

³¹ LEVI, Giovanni. “Os usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, pp.167-182.

³² LEVI, 1996, pp.167-182.

³³ HERZOG, Werner. Influences: Werner Herzog. Entrevista, 25 de junho de 2007. Nova Iorque: New York Magazine. Entrevista concedida a Logan Hill. Disponível em: <http://nymag.com/movies/features/33980/>.

³⁴ HERZOG, Werner. [2002]. New York: **Herzog On Herzog**, p. 202. Entrevista concedida a Paul Cronin.

³⁵ Entrevista concedida a Lúcia Nagib. NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog, o cinema como realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, p. 235.

³⁶ LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, pp. 22-23.

³⁷ HALL, 2006, p.39.

diferenciadas em diferentes contextos históricos. Toda identidade exposta pelo sujeito é construída por meio de um discurso e pode ser historicizada se pensarmos sua localização dentro dos “novos cinemas” que surgiram entre os anos 1960 e 1970, movimentos com os quais Herzog dialoga e constituem campos usados para representar a si próprio. Entendemos essas identidades como consequência da narrativização do eu, a qual carrega em si uma eficácia discursiva. Essa narrativa de si está ligada a um momento histórico específico, construída por meio da diferença (distanciamento do modelo Hollywoodiano de cinema), a um local que Herzog procura assumir, o qual está articulado com seu tempo histórico.³⁸ Destarte, a construtividade do discurso de Herzog sobre si mesmo deve se problematizada.

Nascido em 1942, em meio à Segunda Guerra Mundial, na cidade alemã de Munique, Herzog se tornou um dos mais proeminentes cineastas alemães do pós-guerra, ao lado de diretores importantes como Fassbinder e Schlöndorff³⁹, compondo o grupo que seria batizado de Novo Cinema Alemão⁴⁰, muito embora o próprio cineasta não se considere partidário deste movimento cinematográfico. Em Munique, realizou estudos nos campos de história, música, teatro, língua alemã e literatura, o que, como veremos mais adiante, foram elementos básicos para a temática de alguns de seus filmes. *Aguirre* e *Fitzcarraldo* são exemplos de como a formação intelectual de Herzog permeia a sua obra visual, em especial a música:

É o seguinte: os filmes, isto é, as imagens não se transformam fisicamente, mas nossa perspectiva com relação a elas se transforma, isto é, a perspectiva e o conjunto de sentimentos do espectador se transformam. Quer dizer que você pode tornar algumas coisas visíveis nas imagens que, embora já estivessem presentes de forma latente, não eram realmente visíveis; só através da música é que elas se tornam visíveis. A música tem ainda, evidentemente, uma série de outras consequências, como a composição do clima, questões de ritmo. A música é até mesmo o ator principal em *Fitzcarraldo*.⁴¹

³⁸ HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp. 103-133.

³⁹ Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), de origem bávara, foi um diretor de cinema que ganhou holofotes tanto pelas suas obras quanto pela vida pessoal conturbada. O polêmico *Querelle* (1982) e *O Medo Devora a Alma* (1974) são alguns de seus filmes mais importantes. Volker Schlöndorff (1939), outro integrante do Novo Cinema Alemão, foi vencedor da Palma de Ouro em Cannes, pelo filme *O Tambor* (1979), tendo dirigido outros longas relevantes, como *Alemanha no Outono* (1978) e *A Honra Perdida de Katharina Blum* (1975).

⁴⁰ Até meados dos anos 1960, diferente de outros países europeus, a Alemanha não possuía uma cultura sólida de cinema independente, até que uma gama considerável de diretores financiados pelo governo iniciou projetos cuja finalidade era a qualidade das obras ao invés do simples retorno financeiro. Essa onda de filmes não comerciais foi o início do que ficou conhecido por Novo Cinema Alemão, tendo Munique como um dos seus pólos mais importantes. Foi um momento marcado pela autonomia dos cineastas e cooperação entre realizadores independentes e canais de televisão controlados pelo Estado. Nos anos 1970, representada 80%, do mercado alemão, embora representasse apenas de 4 a 10% das receitas de bilheteria. In: SILBERMAN, Marc. **A Indústria Cinematográfica alemã: padrões de competitividade e proteção**. In: **Cinema no Mundo**: Indústria, política e mercado. MELEIRO, Alessandra (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp.104-105.

⁴¹ Entrevista concedida a Lúcia Nagib. NAGIB, Lúcia, 1991, p. 245.

Além disso, o diário escrito quando da sua passagem pela Amazônia, bem como o roteiro do filme *Fitzcarraldo*, são expressões, também, de sua formação variada e eclética.

Crescer no pós-guerra certamente foi um grande desafio:

Minha infância foi totalmente separada do mundo exterior. Como uma criança que não sabia nada de cinema, e até mesmo telefone não existia para mim. Um carro era uma sensação absoluta. Sachrang era um lugar isolado na época [...]. Nossa casa não tinha lavabo nem mesmo água corrente. Nós não tínhamos colchões; minha mãe enchia samambaias secas em um saco de linho e o inverno era tão frio que eu acordava de manhã e encontrava uma camada de gelo no meu cobertor. Mas foi maravilhoso crescer assim. Tivemos que inventar nossos próprios brinquedos, que estavam cheios de imaginação, e as armas de fogo que encontrávamos – deixadas pelos soldados da SS – tornaram-se parte do que possuíamos [...]. Inventamos um mundo inteiro em torno de nós. Parte de mim nunca foi realmente ajustada para as coisas que eu encontro ao meu redor ainda hoje. Eu ainda não sou muito bom no telefone. Eu pulo sempre que ele toca.⁴²

Além das questões relativas à infância isolada e da construção de sua subjetividade juvenil, temos de ter em mente que os documentos que servirão de objeto de nossa análise não constituem textos inocentes, cabendo-nos perceber as identidades e a temporalidade de seu autor nos interstícios das imagens, de modo a entendermos, dentro de uma análise historiográfica, de que maneira Herzog foi influenciado pelos “novos cinemas” dos anos 1960 e como isso se refletiu no ato de filmar a Amazônia, e acrescentar aos estudos das manifestações culturais dos anos 1960/1970 a filmografia de um cineasta estrangeiro, cuja obra foi marcadamente influenciada pelo *cinemanovismo*.⁴³

O depoimento acima revela as particularidades dos impactos da Segunda Guerra na vida de Herzog. As ruínas deixadas pelo conflito, traumáticas para adultos, foram local de aventuras, como encontrar esconderijos e inventar um mundo a partir de destroços. Afirma o cineasta:

Todo mundo que eu conheço que passou sua infância nas ruínas do pós-guerra na Alemanha faz elogios sobre esse tempo. Era a anarquia no melhor sentido da palavra. Não houve pais [se referindo às baixas masculinas causadas pela Guerra] dominantes ao redor e nem regras a seguir. Tivemos que inventar tudo.⁴⁴

Esse é um dado importante na composição deste personagem, pois elementos da infância e da vida bucólica serão algumas de suas preocupações na construção de seu cinema, no princípio e ao longo de toda sua carreira.

⁴² HERZOG, 2002, p. 4-5.

⁴³ CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Travessuras em superoito milímetros**: o cinema em liberdade de Torquato Neto. Fronteiras (Florianópolis), v. 18, p. 11-25, 2011.

⁴⁴ HERZOG, 2002, p.5.

O cinema de Herzog é muitas vezes vinculado ao romantismo alemão, linha artística à qual poderíamos relacionar sua obra, mas, em se tratando de Herzog, é uma categoria apenas inicial de análise, pois suas influências artísticas são múltiplas.⁴⁵ Filmes como *Coração de Cristal* (1976) e *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) foram avaliados pela crítica à luz da obra de Caspar David Friedrich, *Nosferatu* (1979) ligado ao expressionismo alemão, e os filmes sobre a Amazônia vinculados ao romantismo alemão. Herzog procura indicar quais foram as suas influências: Heinrich von Kleist, Sebastian Bach, Quirin Kuhlman Todd Browning e Carl Dreyer. Os pintores que o entusiasmaram foram: Grünewald e, acima de tudo, Bosch e Brueghel:

estou pensando na *Madonna* com uma janela no fundo, que aparece ao longo de uma espécie de vasta paisagem ideal. Estes são os tipos de paisagens que eu tento encontrar em meus filmes, as paisagens só existem em nossos sonhos. Para mim, uma verdadeira paisagem não é apenas uma representação de um deserto ou uma floresta. Ele mostra um estado interior da mente, literalmente paisagens interiores, é a alma humana que é visível pelas paisagens apresentadas nos meus filmes, seja a selva em *Aguirre*, o deserto em *Fata Morgana*, ou a queima de campos de petróleo no Kuwait em *Lições da Escuridão*. Esta é a minha conexão real com Caspar David Friedrich, um homem que nunca quis pintar as paisagens em si, mas queria explorar e mostrar paisagens interiores.⁴⁶

Herzog cita também o holandês Hercules Segers: “suas paisagens são estados de espírito, cheios de angústia, desolação, solidão, um estado de visão de sonho”. Mas, de todas as categorias artísticas, Herzog elege a música como sua principal influência⁴⁷: músicos como Monteverdi, Gesualdo Roland de Lassu, Johannes Ciconia, Martim Codax e Abelardo. Já na literatura alemã cita Woyzeck de Büchner, os contos de Kleist e a poesia de Hölderlin. No cinema, procurou se associar ao nicho anti-hollywood. Além dos cineastas mais antigos e referências obrigatórias, como Griffith, Murnau, Buster Keaton, Pudovkin, Luis Buñuel, Dreyer e Kurosawa, se diz próximo a autores como Tarkovsky e os irmãos Taviani. Para Herzog esse tipo de cinema tem grande significado, pois não transmite emoções falsas, como ocorre nos filmes de Hollywood.⁴⁸ Cabe, no entanto, ressaltarmos que o fato de o próprio cineasta indicar suas influências não é garantia de que essas sejam realmente as mais importantes, ou as únicas,

⁴⁵ Até mesmo a palavra “arte” não é adequada aqui, pois Herzog mesmo não se considera um artista, ao invés disso, um artesão, sentindo-se próximo aos mestres medievais, que produziam seus trabalhos de forma anônima e possuíam um verdadeiro sentimento físico pelos materiais com os quais trabalhavam. HERZOG, 2002, p. 135.

⁴⁶ HERZOG, 2002, p. 135-136.

⁴⁷ Herzog dirigiu algumas óperas, entre elas, *O Guarani*, de Carlos Gomes (1833-1896).

⁴⁸ HERZOG, 2002, p. 138.

de modo que se deva perceber esse ponto como mais um elemento que faz parte da narrativa de si.

O pintor romântico inglês, precursor do impressionismo, William Turner, também costuma ser citado. Como veremos em *Aguirre e Fitzcarraldo*, essa influência se materializou na construção que Herzog fez das paisagens amazônicas, semelhantes em algum sentido à obra de Turner.⁴⁹

Ainda que cercado por todos os nomes citados, o diretor não considera seus filmes obras de arte. O próprio conceito de artista parece incomodá-lo, sendo legítimo apenas em suas respectivas eras: “Filme não é análise, é a agitação da mente; cinema não vem da arte e do academicismo”⁵⁰. Ao invés disso, Herzog gostaria que seus trabalhos fossem reconhecidos como obras de um artesão, ao molde dos medievais da época tardia, que trabalhavam com seus aprendizes em oficinas e não se consideravam artistas. Os mestres anônimos do medievo são para Herzog um exemplo a ser seguido, pois o filme deve ter vida própria e o criador não teria qualquer importância.

Mas, acima de tudo, a questão geracional, no sentido empregado por Sirinelli⁵¹, parece ter tido um impacto maior sob o cineasta. Herzog costuma dizer que a geração pós-guerra tinha avôs, mas não pais para ensiná-los, referindo-se às vítimas masculinas da guerra.⁵² “Como cineastas que vivenciaram a vida adulta em meados dos anos 1960, fomos a primeira verdadeira geração pós-guerra, jovens alemães com ninguém por perto que poderia nos dar o direcionamento”. Aliviados, segundo Herzog, “de quaisquer tradições e rituais”, os realizadores alemães dos anos 1960 e 1970 criaram um cinema “fresco e emocionante, abrangendo muitos temas e estilos diferentes”. Houve um diálogo com o cinema produzido na Alemanha antes dos anos 1930, sendo as fontes as quais Herzog e seus contemporâneos foram buscar: “Como cineasta, você claramente não pode trabalhar sem ter alguma coerência com a sua própria cultura. A continuidade é vital. Assim, eram nossos 'avôs' Lang, Murnau, Pabst e outros, que se tornaram nossos pontos de referência.” Essa pode ser a origem da concepção que costuma caracterizar Herzog como o mais alemão de todos os cineastas de sua época. Percebe-se, nessa passagem, que Herzog constrói certo discurso sobre si, sendo ponto de origem daquilo que dizem a seu respeito. A ideia de que se trata do mais alemão dentre todos os cineastas alemães,

⁴⁹ HERZOG, Werner. Influences: Werner Herzog. Entrevista, 25 de junho de 2007. Nova Iorque: New York Magazine. Entrevista concedida a Logan Hill. Disponível em: <http://nymag.com/movies/features/33980/>.

⁵⁰ HERZOG, 2002, p. 139.

⁵¹ SIRINELLI, J.F. “A geração.” In: FERREIRA, M.M.; AMADO, J. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 131-137.

⁵² Seus pais se divorciaram em 1948. O pai de Herzog permaneceu vivo, mas ausente na maior parte do tempo.

além de essencialista, denuncia toda a narratividade que o autor procurou construir em torno de sua imagem.

Os anos 1960 e 1970 significaram um rearranjo cultural na Alemanha, no qual a tradição deveria ser buscada em um passado pré-nazista⁵³. Esse “retorno” atingiu Werner Herzog, como podemos perceber:

Para mim, *Nosferatu* [1922] é o maior de todos os filmes alemães, e o sentimento tão forte que eu tinha que eu precisava me conectar a esta “legítima” cultura alemã, a fim de encontrar minhas raízes como cineasta, eu escolhi concentrar-me na obra-prima de Murnau, sabendo muito bem que seria impossível melhorar o original. Não era nostalgia, melhor, era a minha admiração da época heroica do cinema que deu origem ao filme. (...) O que quero dizer é que muitos da minha geração compartilharam uma atitude semelhante em relação a Murnau e a seus contemporâneos: o cinema como cultura legítima. Quando terminei *Nosferatu* [1979], me lembro de pensar: “Agora eu estou conectado, cheguei do outro lado do rio, finalmente”. Pode soar um pouco melodramático falar sobre isso hoje, e poderia ter sido incompreensível para cineastas britânicos, italianos ou franceses da época - países que conseguiram alavancar a produção cinematográfica após a Guerra com relativa facilidade -, mas era algo impactante em muitos jovens cineastas alemães na década de 1970.⁵⁴

Em 1963, Herzog fundou sua própria produtora de filmes e não demoraria muito para que o jovem alemão, ou, como ele mesmo prefere, bávaro, chamasse atenção da indústria recém-reconstruída naquele país. Em 1968, apresenta *Sinais de Vida* no Festival Internacional de Berlim, rendendo-lhe o Urso de Prata, na verdade em uma categoria especial criado para premiar cineastas iniciantes. E nosso sujeito histórico era um jovem de apenas vinte e seis anos, cheio de ideias na cabeça, do desejo de filmar em lugares antes nunca registrados, e de ter contato com civilizações pouco conhecidas no mundo europeu.

Na faculdade, Universidade de Munique, filmou alguns curtas-metragens de baixo orçamento, cujo financiamento era originado do ofício de soldador em uma fábrica de aço e, mais tarde, como atendente em um estacionamento. São eles: *Últimas Palavras* (1968), *A Defesa Sem Precedentes do Forte Deutschkreuz* (1967), *Spiel im Sand* (1964) e *Hércules* (1962), todos escritos e dirigidos por Herzog, filmados em 35mm, preto e branco e produzidos pela *Werner Herzog Filmproduktion*, empresa que fundara talvez por questão de emergência,

⁵³ Período conhecido como República de Weimar, marcado pela retomada do campo político na Alemanha e, artisticamente, pela “ruptura” promovida pelo pós-impressionismo, abrindo-se um vão entre tradição e a rebeldia artística: futurismo, surrealismo, expressionismo e dadaísmo. Se por um lado, o dadaísmo forneceu elementos para o enriquecimento em termos de concepção de montagem no cinema, o realismo foi base importante para o que se denomina de cinema operário. SANTANA, Ilma. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, pp. 134-136.

⁵⁴ HERZOG, 2002, p. 152.

visto que ninguém estava realmente interessado em financiar seus filmes, o que acabou o colocando à frente de todas as fases de produção dos seus trabalhos, garantindo certa “independência”. Ainda que a década de 1960 tenha representado um crescimento cinematográfico na Alemanha, sobretudo por conta do apoio governamental, Herzog esteve quase à margem dessa fonte de recursos, ou porque seus filmes foram negligenciados pelas seleções públicas, ou mesmo por questões ideológicas: “Eu sempre tive que lutar, filme após filme, para chamar a atenção do público na Alemanha. Deixe-me dizer que esta pode não ser uma coisa tão ruim, porque eu nunca senti que o subsídio do sistema era a maneira mais saudável para solidificar a indústria cinematográfica na Alemanha Ocidental”⁵⁵. Foi certamente uma fase experimental na carreira de Herzog, mas que serviu de base para um segundo momento, como veremos a seguir.

Mesmo após receber críticas positivas por *Sinais de Vida*, em 1964, então com vinte e dois anos e temendo não dispor de financiamento para realizar novos projetos no cinema⁵⁶, Herzog se muda para os Estados Unidos, onde recebera uma bolsa de estudos, tendo escolhido Pittsburg como destino adequado, por não ser um local demasiadamente sofisticado. Eram os anos 1960, e a cidade vivia o declínio da economia siderúrgica. Essa experiência é importante para entendermos a formação do cineasta, pois o Novo Cinema Americano, ou cinema *underground* americano, teve papel relevante nesse processo. Herzog conheceu um grupo de cineastas “independentes e experimentalistas”, reunidos em torno da revista *Film Culture*, dirigida por Jonas Mekas, que passaram a defender o cinema desvinculado da indústria cinematográfica. Eram rapazes, assim como Herzog, na casa dos vinte anos, sem formação cinematográfica acadêmica e que buscavam a projeção nas telonas de seu mundo subjetivo. Esse “olhar visionário” denunciava o caráter documental das suas obras. O próprio Herzog, em 1964, publicou uma série de artigos na revista alemã *Filmstudio*, trazendo reflexões sobre filmes dirigidos por cineastas como Stan Brakhage e Kenneth Anger, nomes importantes do Novo Cinema Americano. O cinema *underground* influenciou outros cineastas independentes

⁵⁵ HERZOG, 2002, p.25.

⁵⁶ Algumas de suas obras foram filmadas fora da Alemanha, subsidiando os críticos a identificar um sentimento apátrida no seu trabalho e relacioná-lo ao cinema “terceiro-mundista” dos anos 1960 e 1970, o que Herzog nega duplamente: “não é preciso que eu fique na minha própria terra para fazer um filme. Posso deixar a minha terra, mas não a minha cultura. É muito mais ‘sem pátria’, por exemplo, Win Wenders, que vai para Hollywood e procura fazer filmes no estilo hollywoodiano”. Quanto ao fato de ter filmado várias vezes no chamado “Terceiro Mundo”, Herzog começa rechaçando o próprio conceito: “Terceiro Mundo só existe para mim enquanto conceito econômico e político, mas não cultural. Eu não diria, por exemplo, que o Brasil é Terceiro Mundo. Culturalmente não, com certeza, e, economicamente, na verdade, também, não.”⁵⁶ Precisamos ponderar, no entanto, que, independente do “lugar” de produção, é possível notar marcas de identidade alemã em seus longas, a exemplo de *Fitzcarraldo* (1982), filmado na Amazônia e alcunhado pela crítica de “Bavária na selva”. Entrevista concedida a Lúcia Nagib. NAGIB, 1991, p. 251.

alemães, concentrados nas cidades de Hamburgo e Munique. Esse contato coincidiu com a fase experimentalista do diretor, época de filmes minimalistas, como *Últimas Palavras* (1967), de técnicas de filmagens pouco usuais e de subjetivismo extremo.⁵⁷

Outro fato importante é a maneira como seus filmes dialogam com o contexto histórico que os cercavam. Exemplo disso é o longa-metragem *Os Anões Também Começaram Pequenos* (1970). Lançado pouco tempo após as manifestações de 1968, o filme foi mal recebido entre as esquerdas, pois ridicularizava a “revolução mundial”. Tendo sido filmado entre 1968 e 1969, no pico das revoltas estudantis, representa nas telas uma revolta fracassada de anões, em tom altamente jocoso. Quanto à acusação, o cineasta rebate: “eu disse a estes agitadores que o filme não tinha absolutamente nada a ver com os movimentos de 1968 e que eles estavam cegos pelo zelo”.⁵⁸ O cineasta afirma ter estado ao largo do movimento político que agitou o mundo no final dos anos 1960, segundo ele, porque já havia, diferentemente de seus colegas, tido experiências pelo mundo, viajado, feito filmes, e a visão de que a Alemanha Ocidental era um território fascista e que precisava ser libertada por uma Revolução Socialista era equivocada:

Eu sabia que a revolução não teria sucesso, porque estava enraizada em tal análise inadequada do que realmente estava acontecendo, então eu não participei. E porque eu nunca utilizei o cinema como uma ferramenta política, a minha atitude realmente me diferencia da maioria dos outros cineastas.⁵⁹

Talvez essa atitude esteja por trás das críticas dirigidas a ele por jornalistas e críticos de cinema que esperavam dos cineastas uma postura mais politizada e combatente. Herzog vai mais além: diz ele que quando escreve um roteiro não o faz através do véu de uma ideologia. Seus filmes não procuram por explicações acadêmicas, buscam apenas entender o mundo a sua maneira e transformar isso em linguagem cinematográfica inteligível para o público. Aqui, devemos fazer distinção entre o que o autor afirma sobre si, daquilo que ele faz efetivamente enquanto cineasta. Dizer que não utiliza o cinema como ferramenta política nos parece incoerente com o teor de boa parte de sua obra. *Aguirre* e *Fitzcarraldo* são, por exemplo, obras marcadamente políticas.⁶⁰

⁵⁷ De modo resumido, o que se costuma definir através do conceito “cinema de autor”. NAGIB, 1991, pp.23-28.

⁵⁸ HERZOG, 2002, p. 56.

⁵⁹ HERZOG, 2002, p. 56.

⁶⁰ Indagado sobre ter realizado *Aguirre*, filme sobre a história da América Latina, amiúde os próprios latino-americanos, até aquele momento, não terem realizado tal projeto, Herzog afirma: “Isso não é inteiramente verdade. Os brasileiros, por exemplo, fizeram uma série de filmes sobre a sua história, filmes altamente políticos, assim como *Aguirre*. Embora ocorra em torno de 1560.” HERZOG, Werner. **South American Experiences: A Conversation with Werner Herzog on Aguirre, the Wrath of God.** [13 de janeiro, 1973]. Entrevista concedida a Peter Schumann. In: AMES, Eric. *Werner Herzog: interviews.* Mississippi: The University Press of Mississippi.

Enquanto corrente cinematográfica, o nome de Werner Herzog é comumente associado ao movimento pós-guerra que ficou conhecido como Novo Cinema Alemão, principalmente por que, a época do seu primeiro longa-metragem, *Sinais de Vida* (1968), coincidiu com os primeiros trabalhos de cineastas que formaram esse grupo. Podemos citar Fassbinder, com *O Amor é Mais Frio Que a Morte* (1969), e Volker Schlöndorff, que, um pouco antes, já havia lançado obras importantes, como *O Jovem Törless* (1966) e o *Tirano da Aldeia* (1969). No entanto, Herzog busca enunciar sempre seu pouco envolvimento com o grupo:

O chamado Novo Cinema Alemão realmente não tem muito significado para mim, porque eu comecei a fazer filmes antes mesmo de o *Manifesto Oberhausen* ter sido escrito. Eu não participei do manifesto e nem sequer sabia o que estavam escrevendo. Embora eu tenha lançado um filme no Festival de Cinema em Oberhausen, nunca fiz parte desse grupo. Basicamente, foi uma coincidência que eu tenha pertencido à primeira geração de cineastas alemães do pós-guerra⁶¹.

Contextualizando a fala de Herzog, o grupo Oberhausen foi constituído por vinte e seis cineastas da Alemanha Ocidental, os quais anunciaram o lançamento do Novo Cinema Alemão em 1962, durante o Festival de Curtas-Metragens de Oberhausen. Basicamente clamavam por uma nova forma de fazer cinema, independente de interesses comerciais, com liberdade artística e econômica. Em 1967, integrantes desse grupo assinaram a Declaração de Mannheim, uma forma de protesto, que reforçava esses preceitos. Herzog, entretanto, durante esse período, já não vivia na Alemanha e havia produzido uma quantidade razoável de filmes. Isso sem falar na década posterior (a mais importante para o grupo), quando estivera filmando fora de seu país. Há ainda obras lançadas nos anos 1980, 1990 e 2000, importantes em sua filmografia e distantes daquele movimento. Por exemplo, *Fitzcarraldo* (1982), *Onde Sonham as Formigas Verdes* (1984), *Cobra Verde* (1987), *No Coração da Montanha* (1991) e *Invencível* (2001). De fato, é difícil concebermos o Novo Cinema Alemão como um direcionamento estético, mais ou menos, único. Nem mesmo tematicamente há um diálogo claro entre os cineastas, como ocorreu com o neorealismo italiano. A fala de Herzog vai nesse sentido:

Mas houve outros movimentos de igual importância, como o Cinema Novo no Brasil com diretores como Ruy Guerra e Glauber Rocha. Mas o que era muito claro para a minha geração era que no início da década de 1960, nós, cineastas alemães, desesperadamente necessitávamos tomar o nosso próprio destino em nossas próprias mãos, e isso é exatamente o que fizemos. É isso

⁶¹ HERZOG, 2002, p. 32.

que uniu os cineastas alemães no final dos anos 1960, não os próprios filmes, e certamente não os temas do nosso trabalho⁶².

As falas de Herzog expostas acima devem ser questionadas, pois denunciam a necessidade de produzir um discurso sobre si. O indivíduo que fala, no caso aqui, um cineasta alemão vinculado ao cinema independente dos anos 1960/1970⁶³ e que dirigiu dois longas-metragens sobre a Amazônia, formula um tipo específico de enunciado sobre si, que se repete em diversos depoimentos: o afastamento em relação ao cinema dito acadêmico, a aproximação da produção independente, a busca pela “verdade extática”, a oposição ao cinema hollywoodiano, a “não linguagem” no cinema, o cinema apolítico, etc. Tais enunciados, repetidos com certa regularidade, criaram em torno do cineasta certa aura, ele desempenha papel de autor do discurso, definindo a “verdade” a seu respeito. A produção desse discurso sobre si, que segue certo ritual nas falas de Herzog, é, pois, “controlada, selecionada, organizada e redistribuída”.⁶⁴ A validação do discurso de Herzog se dá através de um ritual, que o torna aceito oficialmente, de modo que a recepção dos seus filmes reproduz a narrativa que o cineasta cria para si. A qualificação do seu autor valida o discurso em bases ainda mais fortes.

Apesar de todas boas referências, obteve pouco prestígio na Alemanha⁶⁵. Além de alguns documentários realizados para a televisão de seu país e alguns curtas sem grande expressão, Herzog se firmou como um cineasta internacionalmente relevante através de uma série de longas-metragens lançados em intervalos de tempo relativamente curtos: *Os Anões Também Começaram Pequenos* (1970), *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972), *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), *Coração de Cristal* (1976), *Stroszek* (1977), *Nosferatu - O Vampiro da Noite* (1979), *Woyzeck* (1979). Nesta fase, Herzog manteve-se como produtor de suas obras e utilizou novamente os filmes de 35 mm.⁶⁶

Para nossa análise será importante perceber essa filmografia como um todo, pois:

[...] todos os meus filmes são semelhantes em seu sentimento sobre a vida e, como tal, de uma forma ou de outra, formam um todo único. Eles são todos próximos uns dos outros, como as partes de um corpo enorme; observados em

⁶² HERZOG, 2002, p. 33.

⁶³ Para Herzog, foram os anos 1970 os de maior alcance criativo e reconhecimento internacional, a ponto de François Truffaut o chamar de “mais importante cineasta vivo”, e Gilles Deleuze de o mais metafísico entre todos os cineastas. NAGIB, Lúcia. Werner Herzog in the Light of the New Waves. In: PRAGER, Brad. **A Companion to Werner Herzog**. Wiley-Blackwell: Oxford, 2012, p.76.

⁶⁴ FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996, pp. 8-9.

⁶⁵ Para o cineasta isso tem uma explicação: “Talvez seja porque eu não moro na Alemanha por muito tempo e assim sou considerado um estrangeiro.” HERZOG, 2002, p.38.

⁶⁶ À exceção da sequência dos sonhos em *O Enigma de Kaspar Hauser*, quando preferiu utilizar câmeras Super 8mm.

conjunto, são um único filme com muitas dimensões diferentes, em vez de simplesmente uma cadeia de filmes.⁶⁷

O relato acima ratifica nossa opção de ter iniciado nosso texto com alguns dados considerados relevantes sobre a trajetória do cineasta, uma vez que, como indicado em sua fala, vida e obra parecem estar inter cruzados no caso de Herzog. Não podemos ceder à ilusão de que sua trajetória constituiu um todo coerente e linear⁶⁸, mas devemos entendê-la à luz das narrativas que o cineastas faz de si. Alguns dos dados apresentados até aqui serão retomados mais adiante, quando analisaremos a representação cinematográfica construída por Herzog sobre a Amazônia, estando esta conectada à sua formação enquanto cineasta. Em *Fitzcarraldo*, por exemplo, é evidente sua predisposição para mostrar nas telas o mais próximo que se possa chegar ao que ele denomina de “verdade extática”.⁶⁹

⁶⁷ HERZOG, 2002, p.69.

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA; AMADO, 2006, p.183-191.

⁶⁹ Arrastar, literalmente, um navio de 360 toneladas montanha acima como forma de materializar sua metáfora foi uma opção nesse sentido. Como afirma o cineasta: “Eu sempre fui atrás da verdade mais profunda, a verdade extática, e sempre vou defender isso, enquanto existir fogo dentro de mim”. Entrevista concedida ao crítico de cinema Roger Ebert. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/interviews/a-conversation-with-werner-herzog>. Acessado em 14 de abril de 2016.

2. UM PROJETO DE FILME NA SELVA

2.1 AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES (1972)

Filmar *Aguirre* não foi uma tarefa fácil, por conta do baixo orçamento⁷⁰ e da dificuldade inerente de se filmar na selva Amazônica no limiar dos anos 1970. Num tom de desabafo, Herzog recorda que "às vezes eu tive que vender minhas botas ou meu relógio de pulso apenas para obter o café da manhã". Herzog meticulosamente planejou a produção, construindo um acampamento para cerca de 450 pessoas, próximo ao Rio Urubamba. As margens do Rio Huallanga serviram também de acampamento, até ser inundado. O Rio Nanay também serviu de locação para as filmagens, que duraram cerca de seis semanas. O figurino veio de um longa-metragem que acabara de ser filmado no Peru e armaduras foram enviadas da Espanha. O transporte na selva foi outra dificuldade encontrada, tudo tendo de ser levado (de armaduras ao cavalo) em um avião anfíbio⁷¹. Participou do longa-metragem Ruy Guerra⁷², que, segundo Herzog, era um dos cinco diretores mais importantes do mundo naquele momento.⁷³

A experiência na selva serviu de referência para a construção da narrativa de *Aguirre*:

Uma vez enquanto estávamos filmando, o rio subiu quinze ou vinte pés e inundou nossas locações, levando tudo embora, até mesmo algumas das jangadas. Eu usei esses problemas na parte do filme quando os espanhóis não sabem se querem continuar ou avançar, construir novas jangadas ou retornar à expedição principal⁷⁴.

Esse tipo de experiência física de filmagem parece orgulhar Herzog, sendo uma característica que o destacaria do que era feito no cinema comercial: "Em filmes de Hollywood, o perigo nunca é real, mas em *Aguirre* o público pode realmente sentir a autenticidade das situações". E a selva parece atrair o cineasta de forma particular. "Como bávaro eu tenho uma

⁷⁰ Com muitas dificuldades financeiras para executar o projeto, Herzog acabou vendendo os direitos de transmissão para a televisão alemã, a estatal Hessischer Rundfunk, sendo apresentado na mesma noite de estreia nos cinemas. Foram apenas gastos 370 mil dólares, sendo um terço para pagar o salário de Klaus Kinski. Kinski (1926-1991) foi um ator alemão veterano da Segunda Guerra Mundial. Conhecido por seu temperamento feroz, ganhou notoriedade após várias parcerias com Werner Herzog, com quem trabalhou em cinco oportunidades diferentes e com quem mantinha uma relação tempestuosa. Atuou em mais de 130 filmes, de 1948 a 1989.

⁷¹ Aeronaves capazes de decolar e pousar tanto na água quanto na terra.

⁷² Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira (1931) é um cineasta moçambicano que participou do movimento conhecido como Cinema Novo Brasileiro. Seus filmes tiveram boa aceitação na Alemanha, figurando em algumas oportunidades no Festival de Berlim, quando, provavelmente, Herzog teve contato com suas obras: *Os Cafajestes* (1962), *Os Fuzis* (1964), *Os Deuses e os Mortos* (1970) e *A Queda* (1978) – todos nomeados ao Urso de Ouro.

⁷³ HERZOG, Werner. "South American Experiences: A Conversation with Werner Herzog on Aguirre, the Wrath of God". Entrevista concedida a Peter Schumann. Werner Herzog: Interviews, AMES, Eric. pp. 12-17.

⁷⁴ HERZOG, 2002, p.83-84.

afinidade para com a fertilidade da selva, o sonhos de febre e a exuberância física das coisas de lá.” A selva para Herzog é, logo, uma forma intensa de realidade.⁷⁵



Figura 1 À esquerda, o *cinemanovista* Ruy Guerra, encenando a personagem Don Pedro de Ursua em *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972). As contradições da conquista da Amazônia são enfatizadas no longa-metragem. Fotograma do filme *Aguirre*.



Figura 2 Jangada na qual boa parte do longa-metragem é filmado. Entre a grandeza do rio e da selva, o colonizador empreende seu sonho febril. Em vários planos, Herzog procurou contrapor a presença do homem civilizado à grandeza da selva amazônica. Fotograma do filme *Aguirre*.

⁷⁵HERZOG, 2002, p. 86.

O longa fora filmado com uma câmera de mão durante boa parte das cenas, em consonância com o que defende o diretor quando elucida que cinema é um ato bastante físico, o que, de alguma maneira, foi elevado exponencialmente em se tratando de filmar na Amazônia: “Aguirre ousa desafiar natureza, de tal forma que isso se tornou um elemento central para a forma como o filme foi feito (...)”. A ideia de filmar com câmera na mão adicionou autenticidade e realismo à obra. Aqui, Herzog cita novamente Hollywood: “Não havia nenhuma multicâmera de lustrosa sofisticação que você encontra em filmes de Hollywood.” Essa câmera foi “roubada” pelo diretor à Escola de Cinema de Munique, após uma recusa de empréstimo. Era uma 35mm, cujo furto é justificado por Herzog: “Eu queria fazer filmes e precisava de uma câmera. Eu tinha algum tipo de direito natural a esta ferramenta. Se você precisar de ar para respirar e você está trancado em um quarto, você tem que tomar um cinzel e um martelo e quebrar a parede. É seu direito absoluto.”⁷⁶

A postura rebelde de Herzog descrita acima, a crença no cinema como experiência corpórea e à margem da distribuição industrial, a influência exercida pelos *cinemanovistas* sobre os diretores alemães (o que será discutido mais à frente) e a linguagem cinematográfica utilizada em *Aguirre* são pistas para pensarmos as obras aqui analisadas. Devemos partir da ideia de que os anos 1960 marcaram uma “renovação” no pensamento cinematográfico, o que no Brasil ocorreu com o cinema de Glauber Rocha, como veremos, personagem próximo à Herzog, sendo possível identificarmos alguns pontos de intersecção entre eles, como: a busca por um domínio inencontrável com a realidade e o desfazimento do todo através do transe.⁷⁷

Em janeiro de 1973, Herzog concedeu uma entrevista ao historiador de cinema Peter Schumann, e dessa fonte alguns detalhes nos interessam. Ainda que enredo do filme se passe em 1560, para Herzog, temas como hordas de aventureiros imperialistas e seus fracassos são modernos, citando, segundo seus termos, “as repúblicas de bananas e seus ditadores”. O cineasta se refere aos países da América Latina que, no século XX, foram governados por políticos autoritários envolvidos com as grandes empresas exportadoras de monoculturas. No depoimento, o cineasta indicara que *Aguirre* trata da busca por identidade dos povos da região, bem como da necessidade de limpar os últimos vestígios do imperialismo e da conquista espanhola: “Isso é o tema do meu filme. Isso mostra quão fortes e duradouros são os índios e sua cultura.” Por conta da necessidade de apresentar um discurso político mais franco, foi uma

⁷⁶ HERZOG, 2002, p.94.

⁷⁷ COSTA, Luiz Cláudio da. **Cinema brasileiro (anos 60-70):** dissimetria, oscilação e *simulacro*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000, pp. 9-22.

obra pensada para alcançar um público mais amplo, de encontro às demais obras de Herzog, que até então circulavam entre pequenos grupos de cinéfilos.⁷⁸

Aguirre foi, de fato, seu primeiro sucesso internacional, quando já contava com alguns anos de experiência cinematográfica, sendo um dos filmes mais importantes do cinema alemão dos anos 1970. Foi distribuído na França com algum destaque durante quase três anos, dando ao longa notoriedade internacional. Segundo o cineasta, *Aguirre* foi uma tentativa de fazer um filme mais comercial, “um esforço consciente para chegar a um público mais vasto (...) há uma verdadeira linha de demarcação no filme entre o bem e o mal, como nos *westerns* clássicos, para que o público pudesse escolher para quem torcer”. Comparativamente aos filmes anteriores do cineastas, foi uma mudança significativa de rumo:

Na época, eu achava que o filme era uma espécie de teste pessoal para mim. Se ele falhasse, eu sabia que nunca seria capaz de fazer qualquer coisa que possa ser visto amplamente a nível internacional e eu teria que voltar para filmes como *Sinais de Vida*. O filme foi um teste da minha marginalidade. Eu não sei de que outra forma qualificar *Aguirre*, exceto para que é um filme muito pessoal e que ainda é um parte da minha vida⁷⁹.

Assim como em *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), Herzog se utilizou de fatos “verídicos” para construir sua própria versão da História. Tomou conhecimento da expedição através de um livro infantil sobre aventureiros, o qual continha uma passagem sobre Lope de Aguirre, que se embrenhou pela selva amazônica em busca do *El Dorado*, chamava a si mesmo de “A Ira de Deus”, iniciou uma revolta na Amazônia e depôs o Rei da Espanha. Herzog teve contato com algumas fontes que lhe permitiram construir a trama, o que inclui textos literários, livros de memórias e a carta que Aguirre escreveu para o Rei da Espanha Felipe II, na qual ele o amaldiçoa: “Esta carta realmente interessou-me por causa de sua linguagem, seu tom desafiante e sua loucura absoluta.”⁸⁰

Herzog não esconde seu encantamento por este personagem:

Aguirre me fascinou, porque ele foi a primeira pessoa que ousou desafiar a coroa espanhola e declarar a independência de uma nação sul-americana. Ao mesmo tempo, ele estava completamente louco, rebelando-se não só contra o poder político, mas contra a própria natureza. No filme ele insiste que “quando eu, Aguirre, quiser, as aves a cairão mortas das árvores [...]. Eu sou a Ira de

⁷⁸ HERZOG, Werner. “South American Experiences: A Conversation with Werner Herzog on Aguirre, the Wrath of God”. Entrevista concedida a Peter Schumann. Werner Herzog: Interviews, AMES, Eric. pp.12-17.

⁷⁹ HERZOG, 2002, p. 77.

⁸⁰ HERZOG, 2002, p. 77.

Deus. A terra que eu piso treme”. No final da história não é só ele que está louco, mas a situação toda é demente.⁸¹

Os demais personagens carregam sua dose de “invenção”. Herzog se utilizou de figuras históricas “verdadeiras”, mas que nunca participaram da expedição de Aguirre, a exemplo do monge Gaspar de Carvajal. “Os historiadores estão sempre me perguntando onde eu adquiri os documentos, e eu continuo dizendo que foi neste, ou naquele livro, mas, infelizmente, não me lembro do título.” Os fatos em si parecem não importar muito para o cineasta: “O que me interessou sobre a história era como estes conquistadores espanhóis partiram em busca do *El Dorado* e gradualmente tudo se desviou para a morte”. Esse destino é óbvio desde o início do filme e o diretor deixa isso claro, através de um texto que funciona com uma espécie de preâmbulo, indicando que o *El Dorado* é apenas uma invenção dos indígenas. Mas nada impede o protagonista de seguir a missão e levar todos consigo. Nas palavras de Herzog, é como uma tragédia grega: “Aguirre se atreve a desafiar a natureza de tal forma que a natureza leva inevitavelmente a sua vingança sobre ele.”⁸²

Nesse sentido, a natureza aparece em *Aguirre e Fitzcarraldo* não apenas como paisagens pitorescas e meras locações de filmagens. Pelo contrário, é um personagem importante nas obras, possuindo características “humanas”, configurando, segundo Herzog, “uma parte vital de paisagens interiores dos personagens”. A selva, continua ele, “é realmente tudo sobre os nossos sonhos, nossas emoções mais profundas, nossos pesadelos. Ela não é apenas uma localização, é um estado de nossa mente.” A personagem selva não está aqui para ornar a ação, ela é a própria ação. “Eu gosto de dirigir paisagens, assim como eu gosto de dirigir atores e animais”, afirma o diretor. Não é necessária uma análise detida das películas para perceber que o estado de espírito dos personagens, notadamente de Fitzcarraldo e de Lope de Aguirre, está em comunhão com a natureza. O tom constantemente utilizado nos longos analisados é o da selva ameaçadora. E esse cenário é o ponto de partida dos filmes *Aguirre e Fitzcarraldo*, e isso parece ter sido um padrão na obra do cineasta: o ponto de partida para muitas das suas obras é uma paisagem, quer se trate de um lugar real, do imaginário ou de um sonho, ou às vezes de paisagens que nunca viu. “Na verdade, talvez eu devesse dizer que as paisagens não são tanto o ímpeto para um filme, mas elas se tornam a alma do filme, e, às vezes os personagens e as histórias vêm depois, sempre muito naturalmente.” Assim, devemos dizer que a selva em

⁸¹ HERZOG, 2002, p. 78.

⁸² HERZOG, 2002, p.79.

ebulição nos longas-metragens rodados na Amazônia não são partes decorativas, ou apenas um pano de fundo exótico:

Há profunda vida lá, uma sensação de força, uma intensidade que você não encontra em filmes da indústria de entretenimento, em que a natureza é sempre algo artificial. Ao procurar por locais para *Aguirre*, viajei por alguns dos afluentes [do rio Amazonas], porque eu tinha que ter certeza de que tínhamos exatamente o que precisávamos para o filme, e descobri que muitos trechos do rio eram muito perigosos para uma equipe de filmagem e atores⁸³.

Esses caminhos nos indicam o lugar da natureza na representação que Herzog faz da Amazônia e que serão analisados com mais detalhes adiante. A maneira que este cineasta constrói sentido ao mundo amazônico não está separada da sua materialidade e das práticas exercidas durante sua passagem pela região, as quais foram transformadas em linguagem cinematográfica. Essa narrativa construída, resultado da mistura entre “verdade” histórica e “invenção”, compõe a representação apresentada pelo agente histórico sobre suas práticas. Dessa forma, podemos identificar culturalmente o sentido dado por Herzog a esse território, ante à variabilidade de representações deste espaço e de suas reproduções no cinema.⁸⁴

Interessa-nos, a partir das análises fílmicas, compreender como os filmes formam representações do espaço amazônico durante os anos 1970, não como reflexos de uma realidade, mas como parte dela, de modo a entendermos como “uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, sem esquecer o agente que forja essa representação, no caso um cineasta estrangeiro, e sem esquecer que ela não constitui um discurso neutro, uma vez que descreve a Amazônia “tal como pensa que ela seja, ou como gostariam que fosse”.⁸⁵

O diretor procura apresentar referências para a narrativa, cita a existência de um diário deixado por um monge a respeito da aventura, menções a datas, de modo a recontar, à sua maneira, a história de Lope de Aguirre, e questionar o impulso civilizador do homem europeu. O papel tímido e praticamente irrelevante dado a Francisco Pizarro é uma pista nesse sentido. A história “verdadeira” não importa muito aqui, a não ser para fornecer subsídios a uma nova narrativa, na qual a busca por riquezas fáceis proporcionadas pelo Novo Mundo é posta sob julgamento.

Os espanhóis são inexplicavelmente mortos, confundidos pela hostilidade febril da natureza: “Perdemos homens, mas nunca vemos o inimigo”, lamenta o monge Carvajal. Aguirre

⁸³ HERZOG, 2002, p. 79-83.

⁸⁴ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: **Estudos Avançados**. Campinas: Unicamp, 11(5), 1991, pp.173-191.

⁸⁵ CHARTIER, 1988, pp. 16-19.

ordena que um tiro de canhão seja disparado em direção a um alvo incerto na floresta. As mortes se seguem: flechas surgem da floresta, o cavalo é abandonado à beira do rio, a esposa de Úrsua realiza sua caminhada suicida em direção à mata, sendo engolida por ela. A Amazônia “canibaliza” a civilização. Para Herzog, não há harmonia na convivência entre o “civilizado” e o “não-civilizado”. Assim, tanto em *Aguirre* quanto em *Fitzcarraldo*, a paisagem amazônica desempenha papel narrativo importante na argumentação das obras, revela informações sobre os personagens e, por outro lado, a insignificância do homem ante a natureza, que se choca contra a civilização, representada logo no início do filme: os espanhóis carregam suas armas, escravos, mulheres em trajes nobiliárquicos, além da religião (na figura do monge Carvajal).⁸⁶



Figura 3 A representação da Amazônia em Herzog pressupõe o contraste entre o europeu e seus aparatos e a selva e seus habitantes. Fotograma do filme *Aguirre*.

Antes de prosseguirmos, devemos buscar em Nobeit Elias uma discussão teórica a respeito do conceito de “civilização” empregado aqui. Já na Idade Média buscou-se, segundo o autor, opor a autoimagem do Ocidente (cristianismo) ao paganismo e à heresia, justificando guerras de conquistas e colonizações. Devemos perceber, pois, a ideia de civilização como um

⁸⁶ CORRIGAN, 1986, pp. 90-104.

desdobramento da auto-imagem construído pelo Ocidente e da ideia de civilidade, tendo esta sido cunhada no século XVI, mais precisamente em 1530, com a publicação da obra *Da Civilidade em Crianças*, de Erasmo de Roterdã.⁸⁷ Acontece que, dentro desse processo, existe a fase de disseminação das instituições e padrões do Ocidente, movimento esse que vem ocorrendo já há alguns séculos, traduzindo-se em incorporação de territórios e constituição de dependências político-econômicas, estando o princípio da “redução de contrastes” imerso na onda do movimento civilizador, partindo do que Elias chama de “centros funcionais”, cujo epicentro foi estabelecido na Europa e, de lá, para o resto do Ocidente. A colonização promovida pelos povos europeus sobre território americanos, o que constitui a temática central do filme *Aguirre*, fizeram parte, ainda segundo Elias, de “redes extensas de moeda ou comércio, como monopólios razoavelmente estáveis de força física em seus centros, [que] haviam se desenvolvido quase exclusivamente de vias navegáveis, isto é, acima de tudo nas margens de rios e costas de oceanos”. O lema do movimento colonizador é, pois, “civilização”, ou seja, essa padronização é um instrumento de poder, não bastando que a subjugação se dê apenas pela força física, mas também exige “civilizar os colonizados”. Para Norbert Elias:

Nas relações nativo-estrangeiros desse tipo, podemos observar características semelhantes, embora, claro, não-idênticas àquelas que se encontram entre classes sociais num estágio comparável de desenvolvimento. Podemos notar, por exemplo, características de uma forma primitiva de ascensão, não ainda do grupo nativo como um todo, mas de alguns de seus membros. Eles absorvem o código dos grupos superiores e passam, assim, por um processo de assimilação. Seu controle de paixões, sua conduta, obedecem às regras dos grupos superiores. Parcialmente, identificam-se com eles e mesmo que a identificação possa revelar fortes ambivalências, ainda assim sua própria consciência, a instância do superego, segue mais ou menos o modelo dos grupos superiores. Pessoas nessa situação tentam reconciliar e fundir esse padrão, o padrão das sociedades civilizadas do Ocidente, com os hábitos e tradições de sua própria sociedade, com maior ou menor grau de sucesso.⁸⁸

Nesse contexto, o objetivo da análise de *Aguirre* é identificar temas referentes à história da Amazônia, seus mitos (*El Dorado*), seu lugar na “história da civilização” e o imaginário sobre esta região. O enredo narra a expedição do soldado Lope de Aguirre (Klaus Kinski), líder ambicioso de um grupo de conquistadores, no rio Amazonas, em busca da lendária cidade de ouro, o *El Dorado*. Os membros da aventura rasgam a selva fumegante, vestidos com impróprias armaduras medievais. Eles estão perdidos, mas seus olhos ardem com um zelo

⁸⁷ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes (vol.1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994a, pp. 67-73.

⁸⁸ _____. **formação do Estado e da Civilização** (vol.2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, pp.258-259.

insano, eles são convencidos de que no dia seguinte, ou na próxima semana, torna-se-ão todos ricos, como imperadores⁸⁹.

O contexto histórico em *Aguirre* se vincula ao campo da história da Amazônia colonial, trazendo uma multiplicidade de temas, como o imaginário sobre a região à época da conquista europeia. Segundo Auxiliomar Silva Ugarte, foi no processo de conquista colonial que a Amazônia se tornou uma das “margens do Novo Mundo”. E como margem, permaneceu, depois dos resultados fracassados das entradas europeias (como a de Ursua e Aguirre), e, conseqüentemente, da quase ausência de “estabelecimentos coloniais” por ali. Há, logo, um imaginário europeu sobre a região, o qual já trazia um “universo mental carregado de componentes de longa duração”, “que foram de/ao encontro de elementos advindos do contato com a nova realidade”, e que por meio de narrativas e iconografias, inseriram a Amazônia no imaginário europeu. Os dois primeiros contatos com a região amazônica pelos europeus se deram com as expedições de Vicente Pinzón e Diego de Lepe, em fevereiro de 1500. Para Ugarte, tais expedições, “inaugurariam a percepção europeia sobre o mundo amazônico, em duas vertentes: 1) o encanto pelo imediatamente visível e positivo (...); 2) a expectativa, igualmente positiva, da existência de diversas riquezas”⁹⁰.

Como primeiros conquistadores dessa região, os espanhóis organizaram expedições saídas de Cuzco e Quito, a partir dos Andes, em direção a leste, cujo território fora batizado de “Província das Canelas”. A título de exemplo, têm-se as expedições de Alonso Mercadillo em 1538, e Gonzalo Pizarro em 1541. A aventura de Pizarro daria início a uma “epopeia”, narrada pelo monge Carvajal e que obteve enorme repercussão⁹¹ na Europa, que duraria nove meses e singraria o rio Amazonas completamente pela primeira vez. Em contatos bélicos com os índios, notou-se a presença de mulheres, tidas como guerreiras Amazonas pelos espanhóis, que participavam do confronto e lideravam os indígenas, seus vassallos, segundo a crônica de Carvajal. “No imaginário europeu dos Quinhentos, a crença na existência de ‘Amazonas’ em terras do Novo Mundo era algo possível, pois fora difundida por Cristóvão Colombo no final do século XV”, ganhando novos sentidos com a experiência dos conquistadores e sendo, com poucas exceções, plenamente aceita⁹². Segundo Ugarte, “À Amazônia (...) foi atribuído o

⁸⁹ EBERT, Roger. **Aguirre, the Wrath of God (1972)**. Tradução livre e com adaptações. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19770209/REVIEWS/243790834>. Acessado em 17 de junho de 2012.

⁹⁰ UGARTE, Auxiliomar Silva. “Margens míticas: a Amazônia no imaginário europeu do século XVI”. In PRIORE, Mary Del; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). **Os Senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias**. Rio de Janeiro: Campus, 2003, pp.3-6.

⁹¹ De acordo com Ugarte “É na iconografia dos mapas que podemos vislumbrar a absorção, quase imediata, das imagens mentais sobre a Amazônia percorrida pelos espanhóis em 1541-1542”. Cf. UGARTE, p.15.

⁹² UGARTE, pp. 8-19.

caráter de palco, onde algumas das fantasias europeias foram encenadas”⁹³. Para Antônio Porro, o conhecimento sobre as populações ribeirinhas se iniciou com o mito das Amazonas e dos países de Omagua e *El Dorado*, e quando Orellana e seus homens fizeram sua expedição pelo rio Amazonas em 1542, “já estavam preparados e condicionados a encontrar coisas maravilhosas”.⁹⁴

A última expedição do século XVI a desbravar de oeste a leste a Amazônia foi justamente a dramatizada por Werner Herzog no cinema, e se deu sob o comando de Pedro de Ursua e, após o assassinato deste, pelo “mestre-de-campo” Lope de Aguirre. A viagem de Orellana, em 1542, e a chegada de um contingente *tupi* ao Peru, em 1549, renovaram o interesse espanhol sobre a região. Esses índios traziam consigo histórias sobre riquezas de países localizados na Amazônia, o conhecido mito do *El Dorado*, já anterior a Pizarro e a Orellana. A expedição batizada de “Jornada de Omagua e Dorado”, 1560-1561, fazia parte, pois, de um contexto de: maior controle monárquico espanhol sobre o território, de grande insatisfação entre espanhóis não beneficiados com “encomiendas” e “repartimientos” e de revoltas contra a ordem colonial, seguidas por duras repressões. De maneira mais clara, a expedição de Aguirre rumo à Amazônia foi uma das “operações de descarga” adotadas pela Coroa a fim de “garantir a ordem pública”, ante o problema de milhares de espanhóis ociosos no Peru, o que paralelamente atendia aos anseios de vários espanhóis “desocupados” em enriquecer no Novo Mundo⁹⁵. Ou mesmo, nas palavras de Stephen Minta, “O mito do *El Dorado* também foi estimulado pelas autoridades espanholas, que consideravam as expedições o modo ideal de expulsar do Peru os encenqueiros em direção à selva – da qual, com sorte, eles jamais voltariam”⁹⁶.

A expedição contava com os “deserdados da conquista”, muitos dos quais envolvidos em insurreições em anos anteriores, desejosos de obter riqueza e ascensão social na colônia.

O capitão Altamirano relata que sete dias antes da expedição partir, o governador Pedro de Ursua foi questionado por alguns soldados, dentre eles Lope de Aguirre, sobre a validade do empreendimento, pois, para eles, não havia lugar onde houvesse mais prata e ouro que no Reino do Peru, onde estavam e sem muito trabalho⁹⁷.

Nesse cenário de instabilidade social e econômica, não é espantoso que a expedição acabasse em revolta. Como mostrado no filme de Herzog, divergências de opinião entre Ursua

⁹³UGARTE, p.31.

⁹⁴ PORRO, Antônio. História Indígena do Alto e Médio Amazonas: Séculos XVI e XVIII. In: CUNHA, Manuela Carneiro. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: FAPESP/SMC. Companhia das Letras, 1992, p.178.

⁹⁵ UGARTE, 2003, p.20-21.

⁹⁶ MINTA, 1997, p.77.

⁹⁷ UGARTE, 2003, p.22.

e os soldados, bem como a insatisfação desses ante a desalentadora inexistência das riquezas prometidas, julgando a viagem enganadora, geraram as amotinações e conluios, liderados por Aguirre, Fernando de Guzman e Lorenzo de Salduendo. Tal como o filme, o quase anônimo Aguirre liderou a insurreição, eliminou Ursua e depois Guzman, comandou a jornada com tirania e desafiou a Coroa espanhola. Chegaram ao mar em julho de 1561 e desembarcaram nas ilhas de Margarita e Borburata, onde a tirania de Aguirre prosseguiu até outubro, quando ele e seus homens foram mortos⁹⁸.

O filme dramatiza essa peculiar história e foi a primeira de cinco colaborações entre Herzog e Kinski⁹⁹. De acordo com o enredo, representado na tela por Herzog, em 1560, conquistadores espanhóis e índios capturados marcham na cordilheira dos Andes rumo à selva amazônica. Sob o comando de Gonzalo Pizarro (Alejandro Repullés), almejam encontrar o mítico *El Dorado*. Os homens, vestidos com pesadas armaduras, puxam canhões através de caminhos estreitos. Pizarro, receando o malogro da expedição, interrompe a viagem e elege Don Pedro de Ursua (Ruy Guerra) líder da equipe exploratória que faria o reconhecimento da região e dos temidos indígenas¹⁰⁰. Don Lope de Aguirre (Klaus Kinski) é nomeado segundo comandante e vai acompanhado por sua bela filha Flores (Cecilia Rivera), com quem mantém um relacionamento íntimo (de início, sutilmente sugerido por Herzog, e, posteriormente, escancarado).

Quatro jangadas são construídas e a expedição segue rio Amazonas adentro. Uma das jangadas se separa das demais e fica presa a um redemoinho. Uma equipe de resgate é incapaz de prestar socorro. No dia seguinte, descobre-se que os homens foram mortos por agressores desconhecidos. Aguirre ordena que Perucho (Daniel Aldes), seu homem de confiança, destrua a balsa com uma rajada de canhão. Durante a noite, as jangadas restantes são arrastadas pela correnteza do rio. A missão começa a parecer impossível. Ursua ordena que a expedição deve retornar ao grupo principal. Contrariado, Aguirre lidera uma rebelião contra Ursua, convencendo os soldados que riquezas inumeráveis os esperam no *El Dorado*. Ursua tenta prender o rebelde, mas é atingido por um tiro, sendo em seguida destituído. Aguirre nomeia o

⁹⁸ UGARTE, 2003, p.22-26.

⁹⁹ Segundo consta, [Herzog] chegou a sacar um revólver, durante as filmagens, contra Klaus Kinski, ameaçando-o de morte caso [este] abandonasse as filmagens”. MINTA, 1997, p.75. Segundo Herzog em *Meu Melhor Inimigo* (1999), a histeria do ator atormentou tanto a produção e os nativos, a ponto desses últimos se oferecerem para assassinar Kinski.

¹⁰⁰ Na viagem de Pizarro em 1541, de fato, houve uma separação das tropas, e uma delas, sob comando de Francisco de Orellana, foi enviada para buscar alimentos na “confluência do rio Coca com o rio Napo”. UGARTE, p.10.

ocioso nobre Don Fenando de Guzman (Peter Berling) como novo comandante da expedição. Aguirre se mostra um líder tirânico, tão temido a ponto de ninguém contestar seus atos.



Figura 4 Don Fernando de Guzman, estereótipo da nobreza europeia. Fotograma do filme *Aguirre*.

A expedição prossegue agora em uma única jangada, onde, aliás, se desenrolará praticamente todo o resto da trama¹⁰¹. Um casal de indígenas se aproxima lentamente em uma canoa e em seguida são capturados pelos exploradores. O monge Gaspar de Carvajal (Del Negro) apresenta-lhes as sagradas escrituras. Um dos indígenas joga a Bíblia no chão e, por conta da blasfêmia, é morto. Alguns dias depois, Guzman também é encontrado morto.

¹⁰¹ Nos filmes estudados, Herzog privilegia uma ocupação de várzea, fazendo nenhuma referência às relações destes povos localizados à beira dos rios e os ocupantes da terra firme. No entanto, as crônicas do século XVI apontam para uma “rede de caminhos, mais do que trilhas”, que partiam das ocupações ribeirinhas em direção ao interior e serviam para o “comércio intertribal”. Inclusive o capitão Altamirano, da expedição de Ursua e Aguirre, descreve alguns destes caminhos, comparando-os com as estradas incas, que contavam com paradas de serviço indígena para quem por ali viajasse para comercializar com nações interioranas. PORRO, Antônio. “O povo das Águas à chegada dos europeus”. **O povo das águas: ensaios de etno-história amazônica**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 33.

Aproveitando-se de sua morte, Aguirre ordena o enforcamento de Ursua¹⁰², que havia sido preso por traição (algo certamente irônico). A viagem segue e o grupo assalta uma aldeia indígena, onde muitos soldados são mortos atingidos por flechas.

Aguirre é agora o chefe de um grupo acometido pela demência e por alucinações. Em um ataque indígena final, todos os sobreviventes restantes, incluindo a filha de Aguirre, são mortos por flechas disparadas por inimigos desconhecidos. O rebelde segue, então, solitário, na jangada morbidamente arrastada pelo feroz rio Amazonas. No desfecho do filme, tomada por dezenas de macacos, a jangada, a qual levou os aventureiros ao nada, segue tristemente, rumo à infinitude da selva amazônica. Aguirre enlouquecido, pronuncia: “Eu, a cólera dos deuses, casarei com minha própria filha e fundarei a dinastia mais pura que a terra já viu. Juntos, reinaremos sobre todo esse continente. Nós sobreviveremos. Eu sou a cólera dos deuses. Quem está comigo?”¹⁰³.

Quanto à Aguirre, o anti-herói de Herzog, poucas são as informações a seu respeito. Passou longos vinte e cinco anos de sua vida no Novo Mundo. Possivelmente teria já cinquenta anos à época da expedição que o deixou famoso pela insanidade que conduziu os acontecimentos. “De que Aguirre era louco, ou que enlouqueceu no Amazonas, não pode haver dúvida”¹⁰⁴. Amiúde sua saúde mental, foi um líder astuto e ambicioso, proclamando-se “a cólera dos deuses”. A austera experiência na Amazônia foi crucial para a formação de sua personalidade, o que fica claro em sua famosa carta ao rei da Espanha, Felipe II: “Sabe Deus de que modo atravessamos aquela grande massa de água. Aconselho a V. Majestade, grande Rei, a nunca enviar frotas espanholas a esse rio maldito”¹⁰⁵. O conteúdo da carta denuncia um anti-herói derrotado, no fim de sua vida, desapontado pelo fato de que tanto sangue fora derramado em vão, sem que isso lhe tenha trazido grandes recompensas. Herói ou rebelde, Lope de Aguirre é um personagem histórico que ousou se levantar contra o Rei da Espanha, Felipe II, em uma experiência sangrenta, a qual o cineasta Herzog conseguiu traduzir para uma narrativa fílmica. A obra do cineasta alemão alcança a complexidade de Aguirre¹⁰⁶, expondo

¹⁰² Na verdade, segundo as crônicas, o governador Pedro de Ursua foi morto a golpes de espada. “Além de Ursua, foram mortos seu tenente-general Juan de Vargas e vários soldados”. UGARTE, p.23.

¹⁰³ **Aguirre – A Cólera dos Deuses** (Aguirre, Der Zorn Gottes). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1972. 93 min, Som, Cor.

¹⁰⁴ MINTA, 1997, p.74.

¹⁰⁵ BRANDING, D.A. “Os índios e as fronteiras no Brasil colonial”. In: BETHEL, Leslie (Org.) In: **História da América Latina**. Vol.2. São Paulo: EDUSP, 2004.

¹⁰⁶ MINTA, p.77.

sua virilidade e, paradoxalmente, sua fraqueza, mesmo que os fatos, “em si”, tenham sido ressignificados.¹⁰⁷

Ao final do filme, Aguirre aparece perdido, alucinado e solitário em meio ao grande rio Amazonas. Ali seria seu fim. Acontece que a expedição não terminou neste momento. Aguirre e seus homens (pelo menos os que haviam sobrevivido à fúria do comandante e da selva) seguem viagem e alcançam a foz do rio em 4 de julho de 1561, e desse ponto seguem até a Venezuela, “seguindo a mesma rota que Carvajal havia tomando vinte anos antes”. Aliás, a frota chega à ilha venezuelana de Margarita¹⁰⁸ praticamente intacta, diferente da versão de Herzog. Ali Aguirre continuou semeando terror entre os povoados estabelecidos no litoral americano¹⁰⁹.

Para Minta, Werner Herzog não se deu conta do significado da insubmissão de Aguirre. Segundo o autor, a rebelião¹¹⁰ contra a coroa espanhola e a fundação de um reino independente na América, o *El Dorado*, “devem ser encarados como um dos primeiros passos na longa luta dos colonos americanos em busca de liberdade”¹¹¹. Não à toa que o destino do insurgente tenha sido igualmente cruel, como sua experiência no Amazonas: capturado por forças monarquistas, foi esquartejado e atirado à rua em 27 de outubro de 1561¹¹². Entretanto, este trabalho, ao contrário do que argumenta Minta, entende que há sim uma crítica do diretor, não só ao colonialismo, mas a toda e qualquer forma de conquista e dominação pelo homem branco, algo que será mais tarde corroborado em *Fitzcarraldo* (1982). Dessa mesma ideia compartilham Ella Shohat e Robert Stam, segundo os quais, alguns traços de anticolonialismo podem ser visualizados em *Aguirre*, quando:

mostra um conquistador *manqué*, que corre literalmente em círculos. Herzog mostra Aguirre como um ícone deformado, quase hitlerista, da megalomania e loucura europeia, *apontando para o sadismo e a paranoia como as raízes psíquicas da conquista colonial* [grifo meu]. Aguirre, obcecado pela pureza,

¹⁰⁷ Nas sequências iniciais do filme, um texto, por exemplo, surge na tela afirmando que a expedição que saiu do Peru, em 1560, estava sob comando de Gonzalo Pizarro¹⁰⁷ e que a história é baseada nos diários do monge Gaspar de Carvajal. Sabe-se que nada disso, historicamente, tem coerência. Primeiro porque Pizarro havia morrido (executado como traidor) doze anos antes desta expedição. Também Carvajal não participou desta empreitada e em 1560 estava em Lima, bem distante da selva amazônica. Herzog, como cineasta, na verdade, reúne dois fatos históricos para construir sua história. O primeiro diz respeito à viagem de Pizarro em direção ao *El Dorado*. O comandante não seguiu viagem. Quem o fez foi Gaspar de Carvajal (cujos relatos ofereceram vários detalhes ao filme de Herzog) e um pequeno destacamento de homens, que aportou na atual Venezuela em 1542. Herzog juntou esse acontecimento à expedição de Lope de Aguirre para construir seu roteiro. MINTA, pp.74-76.

¹⁰⁸ O único memorial em homenagem a Lope de Aguirre está nesta ilha que, ironicamente, foi devastada por ele e seus homens. MINTA, p.75.

¹⁰⁹ MINTA, p.76-77.

¹¹⁰ Para o cronista Altamirano, presente na jornada, o motim foi causado por forças demoníacas que queriam adiar a introdução do cristianismo entre a gentildade. UGARTE, 2003, p.23.

¹¹¹ MINTA, p.76.

¹¹² MINTA, p.77.

propõe a fundação da mais pura das dinastias já existentes, através do casamento com sua própria filha. O filme também dá uma certa voz às vítimas da colonização: o índio Baltazar lamenta sua vida perdida e o escravo negro Okello sonha com a liberdade [que viria com a conquista do *El Dorado*]. Quando um índio recusa a conversão, o padre Carvajal, para quem “a Igreja deve sempre se aliar com os mais fortes”, não hesita em matá-lo. Os momentos finais do filme mostram um exemplo extremo de negação colonial: quando uma jangada repleta de espanhóis é atacada por índios, um soldado murmura antes de morrer: “Isto não é sangue, isto não é uma flecha”.¹¹³

Mesmo que pormenores da trama e alguns personagens do filme tenham emergido da própria imaginação de Werner Herzog, *Aguirre* é um documento que reúne alguns acontecimentos da história da Amazônia colonial e personagens históricos em uma narrativa fílmica. Os personagens principais do filme, de fato, estiveram envolvidos na empreitada de 1560 que deixou o Peru para encontrar a cidade de *El Dorado*. Ursua – acompanhado de sua amante Inez (Helena Rojo) – organizou o grupo expedicionário via rio Amazonas. Em certo momento da excursão, Aguirre decidiu que poderia usar a frota para derrubar o governo espanhol. Assassinou Ursua e proclamou Guzman como novo chefe, que mais tarde seria igualmente assassinado quando protestou contra o regime de terror. Muitos outros tentaram se rebelar contra Aguirre e também foram mortos. Os soldados sobreviventes conquistaram a ilha de Margarita e planejaram um ataque ao continente. No entanto, as autoridades espanholas conseguem vencer o “esfarrapado” exército de Aguirre. Imediatamente antes de sua prisão, Lope de Aguirre teve seu último ato de crueldade e assassinou a filha Flores, que tinha permanecido todo esse tempo ao seu lado. Ele foi então apanhado e executado¹¹⁴.

Em certa medida, por meio das informações dos cronistas coloniais associadas às imagens de Lopo de Aguirre construídas na tela, e pelas atitudes e forte personalidade do próprio ator que o representava, Klaus Kinski, e de acordo com narrativas contemporâneas a seu respeito, podemos falar de semelhanças entre o ator e a personagem por ele representado. Herzog, o diretor do filme, certamente também percebia isso. O comportamento insano e a imensa capacidade retórica de Aguirre que aparecem na tela estão de acordo com os depoimentos de seus homens documentados nas *Relaciones* deixadas por estes. Através da personagem de Kinski, podemos ter uma noção da viagem de terror e alucinações que marcaram essa expedição e que, certamente, estavam presentes nas demais incursões na Amazônia colonial andina. E como assevera Robert Rosenstone, “a exatidão dos fatos dificilmente é a

¹¹³ SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.128.

¹¹⁴ SOUZA, Márcio. **Breve História da Amazônia**. Rio de Janeiro: AGIR, 2001, pp.40-42.

primeira ou a mais importante pergunta a ser feita em relação ao tipo de pensamento histórico que acontece na tela”¹¹⁵. Não podemos perder de vista também que o Aguirre histórico é uma figura lendária, quase mítica.¹¹⁶ Deve-se, pois, conforme já apontamos, considerar o trabalho de Herzog no cinema como fonte de pesquisa para os historiadores, dentro daquilo que já denominamos anteriormente de verdade dramática.¹¹⁷

2.2 FITZCARRALDO (1982)

Em *Fitzcarraldo*, o projeto de tomar a Amazônia como cenário e argumento para a feitura de um filme encontrou dificuldades similares, sendo o longa-metragem mais conhecido do cineasta, principalmente pelas circunstâncias que rodearam o projeto, as quais suscitaram certa agitação da mídia e muitas controvérsias, a ponto do cineasta ter sido agredido em Munique, poucos meses após seu lançamento: “vi um homem correndo freneticamente em minha direção. De repente, ele pulou, me chutou no estômago, levantou-se do chão e gritou: 'Isso é o que você merece, seu porco!'”. O contexto da época era de fato turbulento. Havia uma guerra de fronteira envolvendo os estados do Peru e Equador, e essa presença militar provocava grande sensação de ameaça para Herzog e sua equipe. “A cada curva do rio havia um acampamento militar repleta de soldados bêbados”, recorda. Herzog precisou falsificar um documento de quatro páginas, durante as filmagens de *Fitzcarraldo*, com direito a marcas d’água, para circular pela região, sobretudo onde havia grande concentração de militares, que constantemente impediam a equipe de prosseguir:

Esse documento particular abriu tantas portas para mim que *Fitzcarraldo* não teria sido feito sem ele. Eu não fiz mal a ninguém fabricando uma coisa dessas, eu só precisava navegar rio abaixo - por meio das áreas militarmente controladas – e, quando eu mostrava o documento para os soldados, e quando

¹¹⁵ ROSENSTONE, p.33.

¹¹⁶ Embora se disponha de bastante informação sobre os últimos dez meses de vida de Aguirre, quase nada sabemos a respeito dos cinquenta anos que os precederam. Tudo o que os historiadores descobriram é que nasceu na Espanha, provavelmente entre 1511 e 1516; que veio para o Novo Mundo na juventude, como tantos outros, e que, por um quarto de século, viveu e lutou como soldado mercenário na América do Sul. Ele era, informa um historiador, “de altura mediana...manco, muito loquaz...com uma filha mestiça nada feia”. Até seu aparecimento repentino no Amazonas como o assassino de Pedro de Ursua, quase tudo o mais a seu respeito é pura conjectura. MINTA, p.75.

¹¹⁷ A inclusão de Pizarro e Carvajal na narrativa, provavelmente, pode estar relacionada à necessidade de citar um nome de colonizar famoso, no primeiro caso, e destacar a relação entre colonialismo e Igreja Católica, no segundo caso. THOMPSON, Kirsten. **The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth**. London: Wallflower Press, 2011, p.27.

viam a assinatura do Presidente sobre aquela peça impressionante de papel, imediatamente saudavam-nos e deixavam-nos ir.¹¹⁸

Além disso, havia uma disputa envolvendo companhias petrolíferas e grupos indígenas locais, cujo cerne foi o processo de construção, “com grande brutalidade”, segundo Herzog, de um gasoduto através do território indígena, passando dos Andes até o Pacífico”, gerando problemas à população local, como o aumento da prostituição e casos de estupro. A presença da equipe de filmagens na selva, que contou com a permissão total dos indígenas, segundo conta Herzog, acabou atraindo em torno da equipe todos esses problemas: “Eu certamente nunca quis ser um urso dançando no circo da mídia, mas, de repente, houve uma mistura estranha de Claudia Cardinale, Mick Jagger, o louco Werner Herzog, um grupo de índios, uma guerra de fronteiras e uma ditadura militar”. Isso foi suficiente para a imprensa criar uma série de histórias envolvendo trabalho escravo e maus tratos a grupos locais, culminando no envio de um comitê de proteção aos direitos humanos até as locações, nada, porém, sendo encontrado. Esse bombardeio durou cerca de dois anos, quando a imprensa resolveu dar uma trégua ao cineasta.¹¹⁹



Figura 5 Claudia Cardinale (Molly) e Klaus Kinski (Fitzcarraldo). A cafetina e o aventureiro europeu contracenam ao lado de Milton Nascimento. Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.

Herzog estava convencido de que, após a experiência de filmar na Amazônia, jamais voltaria à selva com outro projeto, até o dia em que um amigo, lhe apresentou a história de José Fermin Fitzcarrald, um rico barão da borracha o qual, na virada do século, possuía um exército de cinco mil homens e controlava um território do tamanho da Bélgica. Até esse momento, a história não havia empolgado Herzog, exceto por um detalhe que o fez lembrar o conto de

¹¹⁸ HERZOG, 2002, p. 233.

¹¹⁹ HERZOG, 2002, p. 169-170.

Sísifo¹²⁰. Fitzcarrald, certa vez, desmontou um navio e o reconstruiu na margem de outro rio, que passava em paralelo. O cineasta tinha sua história, acrescentando elementos de modo a criar sua própria metáfora: “o amor de Fitzcarraldo pela música foi ideia minha, embora, claro, os barões da borracha do século passado construíram uma casa de ópera – o Teatro Amazonas – em Manaus.” Os elementos “verdadeiros” da personagem histórico foram apenas o elo inicial para o cineasta construir, em linguagem cinematográfica, sua própria narrativa:

Na minha versão dos acontecimentos, para arrecadar dinheiro e construir uma casa de ópera na selva, Fitzcarraldo leva um navio a um afluente e, com a ajuda de milhares de nativos, move o barco ao longo de uma montanha em um rio paralelo, que tem milhões de seringueiras, mas é inacessível por causa das corredeiras do Pongo das Mortes, mais a jusante [...]. A questão era: ‘como faço para mover um enorme barco a vapor inteiro através de uma montanha? Embora o filme se passe em uma geografia inventada, eu sabia desde o início que para contar esta história tínhamos que puxar um barco real sobre uma montanha real¹²¹.

Todo esse feito, porém, não parece orgulhar o diretor:

O verdadeiro Fitzcarraldo moveu um barco muito mais leve de um sistema fluvial para outro, desmontado o barco em pequenos pedaços e tendo alguns engenheiros para remontá-lo depois. Mas o que fizemos não havia precedente na história técnica (...). E você sabe, provavelmente ninguém nunca vai precisar fazer novamente o que nós fizemos. Eu sou um conquistador do inútil¹²².

Como se já não bastasse toda essa dificuldade, um propagandista político, que acabara de chegar da França, começou a mostrar para os indígenas locais fotos de Auschwitz, com direito a pilhas de esqueletos e cadáveres. Tratava-se, segundo Herzog, de um dos ativistas de países estrangeiros fanáticos da revolução fracassada de 1968 e que queriam cumprir suas ilusões em algum lugar novo. Um dos indígenas mostrou o material ao cineasta, explicando que o sujeito francês tentou convencê-los de que aquela era a forma como os alemães tratavam as pessoas. As acusações vinham de todos os lados. Um grupo de esquerda, “outra obra triste de 1968”, acusou Herzog de torturar e aprisionar os indígenas, afetando a cultura de uma tribo

¹²⁰ Rei de Corinto, Sísifo é um personagem da mitologia grega que teria sido condenado por Hades a empurrar, em vão, uma enorme pedra até o alto de uma montanha. No entanto a pedra sempre rola abaixo antes da personagem concluir seu castigo, de modo a reiniciar sua tarefa. Para os deuses, não há pior castigo do que um trabalho inútil. Punido por suas paixões, Sísifo é o herói de um mito trágico, cujo fardo é associado por Herzog a personagem Fitzcarraldo. CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

¹²¹ HERZOG, 2002, p. 171.

¹²² HERZOG, 2002, p. 179.

“intocada”, os *Aguaruna*, o que o cineasta retruca: “Eles se comunicavam via rádio de ondas curtas, amavam filmes de *kung fu* e a maioria dos homens tinha servido ao exército. Em *Burden of Dreams*, você pode ver alguns dos índios vestindo camisetas do John Travolta (...) alegou-se que eu tinha enviado uma carga destas para a Amazônia.” Herzog se defende, destacando que a presença da equipe naquela região da Amazônia foi rápida e útil, pois chamou atenção para os problemas relacionados à questão indígena, acrescentando: “Quando filmamos, estávamos conscientes de que deveríamos fazer mais para os índios do que simplesmente pagar por seus serviços.” Frisa ainda que as filmagens tiveram um efeito duradouro e positivo, pois o navio foi doado aos índios, para que pudessem transportar seus produtos até o mercado mais próximo, além dos serviços de um agrimensor para demarcar as terras indígenas, que lutavam por seu direito à terra, ante a ameaça das petroleiras e madeireiros.

Nós os ajudamos por alguns anos para que eles recebessem o título legal da sua terra. Eu estive lá, há alguns anos atrás, para filmar *Meu Melhor Inimigo*, e eles tinham conseguido o seu título de terra, enquanto do outro lado do rio – terra que não fazia parte do território dos índios - há um campo e um aeródromo que pertence às companhias petrolíferas. Na verdade, parece ser um dos maiores depósitos de gás do mundo. Mas até hoje, não existe absolutamente nenhuma perfuração na terra dos índios. Eles realmente têm controle sobre ela, então eu sinto que nós os ajudamos de uma maneira pequena, embora o seu direito moral e histórico sob o território sempre foi absolutamente inquestionável.¹²³

Fitzcarraldo se inicia com um nevoeiro, similar à cena introdutória de *Aguirre*, de baixo do qual a selva amazônica se esconde. Somente então a epígrafe é apresentada: “Os índios da floresta chamam esta terra de Cayahuazi Yacu, a terra onde Deus não terminou a criação. Somente após o desaparecimento do homem, eles acreditam, Deus vai voltar para terminar seu trabalho”. Para Herzog a presença humana na Amazônia é uma interrupção, de modo que o plano de Fitzcarraldo de levar a ópera (civilização) para a selva vai à contramão da ordem de “evolução” da natureza. O progresso está fadado ao fracasso. Ele deseja compartilhar seu amor por Enrico Caruso com os “selvagens”, mas o esforço termina, como sabemos, totalmente inútil. E para compor seu enredo, mas uma vez Herzog recorre a um personagem histórico para reconstruí-lo à luz de sua própria narrativa, transformando Carlos Firmin Fitzcarrald, um importante barão da borracha do início do século XX, em um empreendedor irlandês amante da grande ópera.

¹²³ HERZOG, 2002, p. 182-189.

Para Herzog, o legado foi ter seu nome vinculado à exploração da força de trabalho indígena, uma equipe de filmagem doente por malária e atacada por grupos locais. Amiúde os acontecimentos extra filme, verifica-se, no âmbito da crítica ao colonialismo, alteração em relação à *Aguirre*, pois aqui o protagonista arranca algum tipo de vitória ao fim da jornada, apresentando um grupo de ópera na selva, não em um teatro, como gostaria, mas sob o grande navio a vapor. Ao contrário de *Aguirre*, que apenas conhece a violência como meio de conquista, *Fitzcarraldo* usa a música em substituição aos canhões, anunciando uma nova fase da colonização, que se dá por meio da cultura.



Figura 6 Em *Fitzcarraldo* o conquistador chega através da cultura, a música de Enrico Caruso. A ópera vem silenciar (conquistar) a “barbárie”. Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

Herzog apresentou uma nova encenação do colonialismo, de modo a expiar os pecados de sua própria sociedade, mesmo que a feitura do longa-metragem seja também uma empresa colonial. Nessa representação, os indígenas estão quase sempre em silêncio, como se fizessem parte da natureza ameaçadora. O silêncio é a resposta à ópera, com exceção aos momentos de

música tribal e dos gritos das aves. Assim, a comunicação entre a “civilização” e a “barbárie” é pela via da ópera, posta para tocar em um gramofone em cima do navio, sempre em resposta aos tambores indígenas. Mas no final de tudo, a tentativa de conquista se mostra “inútil” (termo utilizado no diário de Werner Herzog, no roteiro do filme e no próprio longa). Esse conceito remonta a um tema recorrente na obra de Herzog (*Aguirre*), sendo, um elemento estetizante: o ir a lugar nenhum. São aventuras que terminam onde começaram, o que podemos perceber como uma crítica à natureza do “progresso”. Se o homem é uma interrupção no curso da história da Amazônia, o progresso é, afinal, uma ilusão. Fitzcarraldo retorna de onde partiu, sob o navio e pelo rio. Aguirre, ao final, vê-se em uma jangada, também sob o rio Amazonas, em direção a lugar nenhum.¹²⁴

O relato do cineasta abaixo ilustra essa noção:

Vocês queriam saber a história de *Fitzcarraldo*¹²⁵. É uma história estranha, como a história de Sísifo ou uma história do desafio ao impossível. O título em si, vou começar com ele. Vem de um nome irlandês: Fitzgerald. O nome do protagonista é Brian Sweeney Fitzgerald. E como ninguém consegue pronunciar seu nome aqui na Amazônia...Ele chama a si mesmo de Fitzcarraldo, e ele também encontra uma cidade com esse nome. Tem uma figura histórica (...) Carlos Fermín Fitzcarrald...um barão do caucho. Devo dizer que a história desse barão do caucho não me interessou muito. O que me interessou mais foi um detalhe. Que ele atravessou um istmo de um rio a outro...com um barco. Eles desmontaram o barco e montaram de novo no outro rio. E isso me intrigou a escrever uma história sobre uma grande ópera na selva e sobre um homem que queria trazer Caruso para Iquitos e construir uma grande casa de ópera. E ele falhou em arranjar verbas pra isso e ele decide fazer fortuna como um barão da borracha. E ele compra um território que está fora de alcance porque tem correntezas muito fortes e você não consegue mover um grande barco rio acima. E para explorar uma área como essa você precisa de um grande barco para transportar tudo e tal. E o que ele fez foi navegar num rio paralelo a outro, porque ele sabia que havia um ponto geográfico onde os dois quase se juntavam. Havia apenas uns três quilômetros entre eles e com a ajuda de 1.100 índios selvagens ele move o barco por esta montanha. Mas tudo dá errado porque os índios soltam o barco. Eles o desamarram e ele sai boiando e quebra nas correntezas e tudo foi em vão. E ainda com esta derrota, Fitzcarraldo está pronto para transformar isso num tipo de vitória muito dolorosa. E esta é basicamente a história do filme¹²⁶.

Devemos ter em mente que o relato acima, feito pelo próprio cineasta é apenas mais uma opinião sobre a obra, a qual não mais lhe pertence. Sabendo que a sua fala não é mais

¹²⁴ THOMPSON, pp. 39-43.

¹²⁵ **Fitzcarraldo** (Fitzcarraldo). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 158, min, Som, Cor.

¹²⁶ **Burden Of Dreams**. Dirigido por Les Blank. Estados Unidos: Flower Films, 1982. 95 min, Som, Cor.

autorizada que nenhuma outra, devemos, pois, criticá-la. As declarações de Herzog colhidas nas entrevistas que serviram como fonte para esta pesquisa devem também ser manejadas com precaução, “como um testemunho de grande interesse”.¹²⁷

O Sísifo a que se refere Werner Herzog é uma figura da mitologia grega. Filho de Éolo e Enarete, foi o rei e fundador da polis grega de Corinto. Casou-se com uma das Atlântidas, Mérope, com quem teve quatro filhos: Glauco, Tersandro, Órnito e Halmo. Seria, segundo outra versão, pai de Ulisses, herói bastante conhecido. Sísifo foi castigado por Júpiter por tê-lo delatado a Asopo por estar conduzindo a filha deste por Corinto. Júpiter castigou-o enviando-lhe a Morte, que foi aprisionada por Sísifo, e depois libertada a mando de Júpiter. Sísifo foi obrigado a seguir a Morte até o inferno, mas antes solicitou a sua esposa que não o enterrasse. No reino dos mortos, pediu a Plutão que o permitisse voltar a terra, porém não voltou como havia acordado. Viveu ainda por longos anos e, quando morreu, foi condenado a uma tarefa no inferno que o impediria de fugir: rolar uma rocha por uma ladeira íngreme. Sempre que atingia o topo, a rocha caía e Sísifo recomeçava a penosa tarefa.¹²⁸

A personagem Fitzcarraldo (mais uma vez interpretado por Klaus Kinski) é o próprio Sísifo, e, assim como a figura mitológica, é um homem astuto, e sua árdua tarefa é arrastar um peso enorme por uma montanha, no caso um navio. O inferno de Sísifo cede lugar à infernal selva Amazônica. A metáfora utilizada por Herzog é ainda mais perfeita quando atentamos para a tarefa de ambos. Arrastar um navio por uma montanha é tão inútil quanto fazer o mesmo com uma grande pedra que rola abaixo quando se atinge o cume. Essa é na verdade a grande metáfora em *Fitzcarraldo*, tão inútil quanto a tarefa do protagonista é, segundo Herzog, tentar conquistar a Amazônia, modernizá-la, entendê-la, vencê-la, ou até mesmo, habitá-la.

É importante buscarmos em Walter Benjamin o entendimento de “modernidade” na selva e suas contradições, em especial a relação estabelecida entre homem e natureza. Citando Charles Baudelaire, Benjamin sublinha “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparadas com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no *boulevard* ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?”.¹²⁹ A figura do homem predador aparece com bastante ênfase nos filmes aqui analisados, além da figura do herói, o qual, para Benjamin,

¹²⁷ AUMONT, p.27.

¹²⁸ LEFÈVRE, Antonio Silvio (Dir.). **Dicionário de Mitologia Greco-romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p.169.

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.37.

“é o verdadeiro objeto da modernidade”¹³⁰. Essa constituição heróica é percebida em Lope de Aguirre e Fitzcarraldo, com mais nitidez no segundo caso. Aguirre aparece como o herói conquistador, ao passo que Fitzcarraldo como o herói visionário, que se aproxima dos pobres e visa levar a eles a mais alta cultura. É esse mesmo herói, que busca refúgio na morte, ante a modernidade, destacado por Benjamin, que encontra eco na obra de Herzog, uma vez que ambos os protagonistas lideram expedições suicidas. Nas palavras do autor: “A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica (...). Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica”.¹³¹ Paixão em Herzog traduz-se em sede pelo poder, em Aguirre, e pela arte, em Fitzcarraldo.

¹³⁰BENJAMIN, 1991, p. 73.

¹³¹BENJAMIN, 1991, pp. 74-75.



Figura 7 O navio sendo arrastado montanha acima, e selva adentro, é a metáfora central do filme. No plano acima, o europeu contempla a máquina da modernidade “violando” o último reduto ainda não “penetrado” pela civilização. Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

A borracha silvestre foi largamente explorada na Amazônia entre os anos 1870-1915. Os principais compradores da borracha eram a Europa e Estados Unidos. A Amazônia deteve o monopólio do fornecimento de goma elástica por alguns motivos: a *Hevea Brasilienses* já existia na região; havia disponibilidade de mão-de-obra barata para trabalhar nos seringais, com destaque para os imigrantes nordestinos; e um eficiente sistema de financiamento da extração baseado no aviamento. No entanto, a produção de borracha sofreu uma enorme crise a partir do início dos anos 1910, causado pelo contrabando de sementes de *Hevea* para a Inglaterra, pelo cultivo de seringueiras no sudeste asiático (superior em qualidade e quantidade) e pela

derrota do sistema tradicional amazônico ante a produção racional nas colônias inglesas e holandesas¹³².

Esse é, pois, o contexto histórico retratado pelo filme de Werner Herzog: a economia da borracha na Amazônia, mais especificamente na Alta Amazônia. O boom, por assim dizer, começa nesse território de fronteira em torno de 1875, atinge seu ápice nas duas décadas posteriores e verá sua derrocada em meados dos anos 1910. Anne Christine Taylor chama a esse período de “fenômeno passageiro, cataclísmico na escala amazônica”, e que “assumiu formas bastante diversas. O exemplo fitzcarraldiano e o modelo da Casa Arana de triste memória não são típicos, longe disso, da atividade dos barões da borracha em toda a Amazônia”. Além da *Hevea brasiliensis*, houve uma considerável exploração de um tipo inferior de borracha, *Castilloa elastica*, cada qual com relações de trabalho próprias, onde o trabalho indígena era utilizado de formas diversas, do “escravagismo” à autonomia. “Alguns conseguiram manter o controle sobre sua força de trabalho e forneciam balata livremente a intermediários índios, de sua própria etnia ou de outros grupos”. Segundo Taylor, esse território na Amazônia foi logo invadido por todo tipo de estrangeiros, “multidões de brancos e aventureiros”, entre eles a personagem histórico interpretado por Klaus Kinski, e com a crise na década de 1910, “o mapa étnico da região é profundamente transformado”¹³³.

As transformações ocorreram também do ponto de vista urbano. O fausto representado no filme *Fitzcarraldo* representou o desenvolvimento das duas principais cidades da região, Belém e Manaus, esta última, antes um pequeno povoado, foi “evidentemente produzida pelo negócio da borracha”. O teatro de Manaus, mostrado na primeira cena do filme, custou dois milhões de dólares à época.¹³⁴ A historiografia comumente chamou esse período de novo *El Dorado*, uma vez que atraiu indivíduos de vários lugares, atrás do enriquecimento potencializado pela economia gomífera. Ao mesmo tempo, a sociedade da borracha em Belém buscava se “europeizar”, civilizar-se, o que significava controlar o cidadão, geralmente os marginalizados, seu comportamento, seus vícios, ou seja, extirpar hábitos considerados incivilizados¹³⁵.

¹³² “O Brasil deteve durante toda a segunda metade do século XIX posição invejável no mercado mundial. Em 1892, a produção brasileira representava 61% da produção mundial, sem concorrentes fortes à vista. Em 1910 ainda se responsabilizava por 50% do consumo internacional”. PRADO, Maria Ligia; CAPELATO, Maria Helena Rolim. “A Borracha na Economia Brasileira da Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (Org.). **História Geral da Civilização Brasileira**, v.8. Difel, 1977, p.300.

¹³³ TAYLOR, Anne Christine. “História pós-colombiana da Alta Amazônia”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **História dos Índios no Brasil**. FAPESP/SMC. Companhia das Letras: São Paulo, 1992, pp.225-226.

¹³⁴ WEINSTEIN, Bárbara. “Pará versus Amazonas”. In: **A Borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1920)**. São Paulo: Hucitec/EdUSP, 1993, p.220.

¹³⁵ SARGES, Maria de Nazaré. “Riquezas, Tributos e Mercado de Trabalho em Belém (1890-1910)”. In: FIGUEREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Mesma Bacelar (Org.). **Tesouros da memória: história e patrimônio**

Em determinado momento, Herzog lança seu olhar sobre um “subúrbio de palafitas”, uma paisagem que, conforme deixa entrever os relatos sobre as filmagens, parecia ter mudado pouco desde a época auro da Borracha. Um “valioso” navio escocês construído em 1902 e que foi usado no rio Amazonas completa a fotografia do filme, dando a tônica daquele espaço, que parecia como que parado no tempo. Esse mesmo navio tem um importante papel na trama e na crítica que Herzog faz do paradoxo que há na presença desse símbolo da modernidade no seio da floresta amazônica.¹³⁶

A atriz italiana Claudia Cardinale faz o papel de Molly, a dona de um bordel que atende aos barões da borracha e, ao mesmo tempo, é amante e financiadora de Fitzcarraldo, subsidiando-o na compra do navio a vapor e dos seringais. Completa o elenco principal o ator brasileiro José Lewgoy¹³⁷, que faz o papel do milionário explorador de seringueiras, o barão Don Aquilino, que se orgulha de ter 8.500 homens trabalhando para ele¹³⁸.

A análise de *Aguirre e Fitzcarraldo*, em conjunto, permite-nos identificar a continuidade de interesse pela Amazônia por parte do autor, mas também a trajetória do seu pensamento sobre esse território. O exame a que nos propomos lança luz sobre alguns elementos compartilhados pelas duas obras: em primeiro lugar, os filmes se utilizam da natureza amazônica para refletir sobre a condição humana, tomando por foco a rebeldia dos aventureiros europeus e seus desejos de conquista. Em segundo lugar, o interesse por temas como história, natureza, civilização, individualidade, heroísmo e loucura. Em terceiro lugar, em ambos o herói carrega certa linhagem nobiliárquica.¹³⁹

Os dois filmes citados serão mais profundamente estudados nos itens posteriores. Por hora, é suficiente frisarmos que trazem temáticas próximas sobre a Amazônia, ainda que temporalmente narrem momentos históricos distintos. Entre os assuntos correlatos, o conflito entre homem e natureza parece ser o elo mais forte que conecta as duas obras e, em certa medida, a filmografia do cineasta, cujo motivo é apontado pelo autor: “é um eco distante de

no Grão-Pará. Belém: Ministério da Fazenda – Gerência de Administração no Pará/ Museu de Arte de Belém, 2009, pp.181-191.

¹³⁶ Três navios foram utilizados. Ao mesmo tempo em que um era elevado por uma colina no meio da selva, um ficava em Iquitos e o outro era usado nas filmagens. **Burden Of Dreams**, 1982.

¹³⁷ “(...) José Lewgoy é referência quando se fala de cinema brasileiro, pois participou de mais de cem filmes. Era presença constante nas telas desde o final da década de 1940 e sempre disputado pelos melhores diretores. Ao lado de Oscarito, Grande Otelo, Eliana Macedo, Cyll Farney e Anselmo Duarte brilhou nas chanchadas produzidas pela Atlântida, na década de 1950 (...). Estreou nas telenovelas apenas em 1973, com “Cavalo de Aço”, na Rede Globo e, a partir daí, participou de mais de 30 produções na televisão, sendo a última delas, Esperança, em 2002, também na Globo. (...) José Lewgoy faleceu no Rio de Janeiro no dia 10 de fevereiro de 2003”. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/jose-lewgoy/>. Acesso em 21 de junho de 2012.

¹³⁸ **Burden of Dreams**, 1982.

¹³⁹ CORRIGAN, Timothy. **The films of Werner Herzog: between mirage and history**. New York e London: Methuen, 1986, p.90.

como eu cresci nas montanhas bávaras, sem a presença da civilização tecnológica. (...) eu funciono melhor na selva amazônica, na Antártica, no Alasca ou no Saara”.¹⁴⁰

¹⁴⁰ HERZOG, Werner. Interview with Director Werner Herzog: 'I Am Clinically Sane'. Spiegel Online, fevereiro, 2010. Disponível em:< <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/interview-with-director-werner-herzog-i-am-clinically-sane-a-677631.html>>. Acesso em 01.05.2016.

CAPÍTULO 2 - CONQUISTADORES DO INÚTIL: HISTÓRIA DA AMAZÔNIA E NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

1. AS POPULAÇÕES AMAZÔNICAS, COLONIALISMO, REBELDIA E DESEJO DE DOMINAÇÃO

É interessante ressaltar que há cerca de três décadas, o diretor Werner Herzog advertia, com um olhar niilista, para a iminente extinção da cultura e das populações da Amazônia. Em depoimento, Herzog afirma:

Neste caso, provavelmente teremos o último filme com nativos autênticos. Eles estão sumindo muito rápido. E isso é uma catástrofe que está ocorrendo. E nós estamos perdendo riquezas e mais riquezas e perdemos culturas e individualidades e línguas e mitologias e ficaremos sem nada no fim. Vamos terminar como as cidades no mundo agora, com arranha-céus e um tipo de cultura universal como a cultura americana¹⁴¹.

O reconhecimento por parte do cineasta da riqueza dessas culturas quebra com um paradigma que veio se repetindo desde os anos 1920 nos filmes que têm a Amazônia como espaço¹⁴². Essas produções ignoram as culturas locais em suas complexidades e especificidades, reproduzindo um discurso generalizante e, por vezes, mitológicos, com figuras de homens canibais, selvagens e com uma aparência animalesca. Segundo esse pensamento, a civilização amazônica estaria estagnada em uma pré-história, onde há apenas um povo amazônico, reunindo várias características negativas. Herzog, pelo contrário, não apenas reconhece sua riqueza, como defende a preservação dessas civilizações e a necessidade de preservar suas diversidades, contrapondo-as a uma cultura padronizada da modernidade.

Esse mundo em extinção, pertencente a um passado próximo às sociedades tradicionais, é ameaçado pela modernidade com a qual guarda profunda incompatibilidade.¹⁴³ Podemos dizer que o filme de Herzog questiona “o projeto de modernidade calcado no discurso burguês e seus

¹⁴¹ HERZOG, 2010.

¹⁴² Podemos citar, entre outros: *O Mundo Perdido* (1925), *Savage Gold* (1933), *Sob o Céu dos Trópicos* (1938), *O Fim do Rio* (1947), *Tentação “selvagem”* (1948), *O Monstro da Lagoa Negra* (1954), *Curuçú, O Terror do Amazonas* (1956), *Escravos do Amor das Amazonas* (1957), *A Flor que Não Morreu* (1959), *O Homem do Rio* (1964), *Tarzan e o Grande Rio* (1967), *A Guerra das Fêmeas* (1973), *Emanuelle e os Últimos Canibais* (1977) e *Holocausto Canibal* (1980).

¹⁴³ Sobre como o cinema urbano brasileiro dos anos 1960 retratou esse assunto, ver SILVA, Jaison Castro. “Aura e fantasmagoria no cinema de Walter Hugo Khouri”. In: Edwar de Alencar Castelo Branco. (Org.). **Cinema, História e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, pp. 243-255.

parâmetros de desenvolvimento capitalista. Essa tensão ganha visibilidade na maneira como é construído o filme, marcado por uma oposição entre um mundo arcaico e mundo moderno”.¹⁴⁴

É ainda mais interessante o fato de Herzog não criar uma aura de “bom selvagem”, ou acreditar que o comportamento indígena frente às câmeras fosse igual ao cotidiano da aldeia. Segundo Herzog, a presença indígena não torna sua obra um documentário, nem mesmo devia acabar como um filme etnográfico, uma vez que eles são estilizados e agem:

como eles provavelmente não ficam em sua vida normal. Eles fazem coisas que normalmente não fazem. Eles atuam no filme e isso me interessa ainda mais. Ainda tem uma autenticidade de sua cultura e seu comportamento, seus movimentos, sua linguagem...vai desaparecer da face desse mundo. Eu não quero viver num mundo que não haja mais leões. Ou onde não tenham mais pessoas como leões, e eles são leões¹⁴⁵.

Esse entendimento das relações que se estabelecem entre o diretor e os indígenas da região, bem como a compreensão da diversidade cultural dos grupos envolvidos na filmagem, são também percebidos em algumas ações do diretor. Assim, Herzog teria optado por manter dois acampamentos separados, um para os “nativos” e outro para sua equipe. Uma separação que o diretor não quis esconder e foi justificada pelo desejo de evitar uma “contaminação” ocidental entre os índios, com costumes e modos de vida próprios, mantendo-os imunes a “pessoas (...) de outro continente, com uma história diferente”¹⁴⁶. Sobre esse anseio preservacionista em relação à cultura local, há também crítica de Herzog à perda da identidade indígena, e o cineasta deixa isso bem claro em sua obra. No filme, em um diálogo entre Fitzcarraldo e dois missionários católicos, o primeiro questiona: “Patriotismo através de um livro escolar?”; ao que lhe é respondido pelos homens brancos civilizadores: “As crianças não se sentem indígenas. Dizem que índios são pessoas que não sabem ler e não lavam suas roupas”¹⁴⁷.

Devemos destacar que “a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo do realizador”. A imagem da Amazônia proposta pelo cineasta é não realista e reconstruída em atenção àquilo que Herzog almeja explanar, tanto em termos sensoriais, quanto em termos intelectuais, resultado de suas escolhas e ordenações. Nossa busca será pela realização de uma crítica interna, mas também externa do documento fílmico, de modo

¹⁴⁴ LUCAS, p.14.

¹⁴⁵ **Burden of Dreams**, 1982.

¹⁴⁶ **Burden of Dreams**, 1982.

¹⁴⁷ **Burden of Dreams**, 1982.

que a personalidade do cineasta e sua concepção de mundo possam também indicar o “sentido da sua mensagem”.¹⁴⁸ Nossa análise segue, pois, esse preceito.

Uma das características do projeto colonial europeu é a construção da imagem do “selvagem”, oscilando entre a barbárie dos nativos e a fauna mitológica, com seus monstros e dinossauros. O “selvagem” da Amazônia é apresentado a partir do olhar do conquistador. Mas Herzog apresenta outra perspectiva. Há no filme *Aguirre*, um índio escravizado. Teria sido ele um importante *kapa*, membro da elite indígena. Herzog concede voz a essa personagem, mostrando o lado perdedor do colonialismo e criticando a dominação europeia sob os povos ditos selvagens. Diz ele:

Meu povo sofreu pragas, terremotos e enchentes, mas o que os espanhóis fizeram foi muito pior. Chamam-me Balthasar, mas meu nome é Runo Dimac. (...) Runo Dimac significa ‘aquele que fala’. Eu era um príncipe. Todos olhavam para o chão. Ninguém podia olhar para mim. Agora estou acorrentado, como meu povo e tenho que olhar para o chão. Tiraram-nos quase tudo. Não posso fazer nada. Sou impotente. Também lamento por você [Flores, filha de Aguirre, que o olha com ternura], porque sei que não há saída dessa selva¹⁴⁹.

Mas essa alteridade não impede que Herzog “caia” em algumas armadilhas, ao reproduzir um estereótipo relacionado a um suposto canibalismo praticado entre os índios. Esse aspecto aparece em vários momentos de *Aguirre*, como quando é descoberto um esqueleto humano em uma aldeia, além de capacetes e botas, e um soldado grita “veja, é um de nós”; “Deus! Canibais!”. Ou mesmo quando o monge Gaspar de Carvajal relata em seu diário que “a descoberta de que ali viviam canibais, apavorou-nos tanto que fugimos daquele lugar”; ou ainda quando Aguirre pergunta a um escravo indígena “O que gritam?” os nativos na beira do rio, tendo como resposta “Carne! Carne está passando”¹⁵⁰. Essa visão do cineasta possivelmente deve ter origem nas crônicas da expedição de Lope de Aguirre. Esses relatos realmente dão conta de que, em 1561, os aventureiros acamparam durante quinze dias em um povoado ribeirinho, abaixo do estreito de Óbidos, possivelmente morada dos antropófagos índios Tapajós. Porém há aqui o olhar eurocêntrico do cineasta, que não conseguiu distinguir antropofagia de canibalismo¹⁵¹.

¹⁴⁸ MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, pp.17-36.

¹⁴⁹ *Aguirre: A Cólera dos Deuses* (Aguirre, Der Zorn Gottes). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1972. 93 min, Som, Cor.

¹⁵⁰ *Aguirre*, 1972.

¹⁵¹ PORRO, 1992, p.189.

Essa insistência em relacionar grupos indígenas da Amazônia aos rituais de canibalismo é uma tônica da obra de Herzog como um todo, visto que em *Fitzcarraldo* o tema reaparece, no momento em que a personagem interpretado por José Lewgoy adverte o protagonista: “Não há seringueiras, pelo menos não o suficiente. Só irão encontrar índios selvagens. Nada de ouro, nada de borracha, nada. Apenas caçadores de cabeça” (...). “Só se encontraram os selvagens Jivagos e Campas. Dois padres acabaram com as cabeças engolidas”. Herzog retoma esse tema na fala de um dos missionários: “Eles [Jivagos] encheram seu estômago com pedras e arrancaram sua cabeça”; ou na fala do cozinheiro: “Parece que estão [os índios que ajudavam a puxar o navio] planejando algo. E temo que nós quatro vamos acabar com as cabeças engolidas”¹⁵².

Apesar da presença desse estereótipo em relação aos indígenas, pode-se perceber na obra de Herzog, ao mostrar a conquista sob o olhar de um nativo (ou sob olhar que Herzog preparou para ele), o cineasta questionando a barbárie, monstruosidade e um conjunto de adjetivos que o cinema historicamente tem usado para definir as populações da Amazônia, passando a criticar o processo de dominação europeu. Há aqui, um discurso anticolonialista. O diretor repete em suas obras sobre a região o que o crítico Phillip Adams¹⁵³ chama de “encontros desastrosos entre indígenas e europeus transtornados”¹⁵⁴. Essa “cruzada anticolonialista do cinema” na obra de Herzog se repetiria mais tarde, dois anos após o lançamento de *Fitzcarrado*, com o filme *Onde Sonham as Formigas Verdes* (1984), cujo enredo conta a saga de um grupo aborígine australiano contra uma empresa que deseja explorar o urânio de uma área coberta por formigueiros. Os nativos acreditam que isso causará transtornos, pois ali é o local onde as formigas sonham¹⁵⁵. Lembremos, ainda, que *Aguirre* é uma produção de 1972, período muito próximo aos movimentos anticolonialistas, além de várias discussões sobre a auto-determinação dos povos do “terceiro mundo”. As obras do cineasta na Amazônia estão contaminadas por esse incômodo em relação ao domínio branco sobre os “selvagens”.

¹⁵² **Fitzcarraldo** (Fitzcarraldo). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 137 min, Som, Cor.

¹⁵³ Adams, no entanto, ironiza essa “generosidade” de Herzog para com os nativos. Lembra que em *Fitzcarrado*, os locais foram obrigados a literalmente puxar o grande navio sobre uma inclinação; e reclama do misticismo sobre os nativos australianos presente no roteiro do filme *Onde Sonham as Formigas Verdes*; “graças a Deus agora temos uma geração de cineastas aborígenes para contar suas próprias histórias”, finaliza Adams. Disponível em: <http://www.theaustralian.com.au/news/opinion/the-wrath-of-herzog/story-e6frg7fx-1226072442274>. Acesso em 24 de junho de 2012.

¹⁵⁴ TUPIASSÚ, Lúcia Ferreira; Habert, Angeluccia Bernardes. **O El Dorado de Herzog**: a busca por imagens absolutas e verdades intensificadas. Rio de Janeiro, 2010. 104p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pp.38-39.

¹⁵⁵ **Onde Sonham as Formigas Verdes** (Wo die grünen Ameisen träumen). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha/Austrália: Herzog Filmproduktion, 1984, 100 min, Som, Cor.



Figura 8 O encontro entre duas culturas é permeado por desconfianças mútuas. Nos quadros acima, é possível perceber o clima de tensão entre os indígenas e o homem branco. Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

A construção da personagem histórico Don Lope de Aguirre denuncia isso. A personagem interpretado por Klaus Kinski é, sem dúvida, um anti-herói¹⁵⁶. No entanto, a vilania é transformada em uma simpática rebeldia pelo cineasta, onde o anti-herói é transformado em herói da insurreição e da independência, aquele que ousa desafiar o poderoso rei Felipe II. Não

¹⁵⁶ Em depoimento ao documentário *Meu Melhor Inimigo*¹⁵⁶, o diretor lembra que os ânimos de Kinski estavam tão elevados que, antes de cada cena, era necessário que os dois brigassem para “descarregar” a enorme carga de energia histórica do ator, para chegar ao ponto perfeito de interpretação almejado. Isso é assustador se pensarmos o quão diabólico é a figura de Lope de Aguirre no filme. **Meu Melhor Inimigo** (Mein liebster Feind). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1999. 95 min, Som, Cor.

são poucas as vezes em que o cineasta faz alusão a essa faceta amotinada de Aguirre. No decorrer da trama, após ter aprisionado Pedro de Ursua, representante máximo da coroa espanhola na expedição e homem a quem Pizarro confiou comandar suas tropas, Aguirre reúne os rebeldes e declara: “Devido nosso motim, temos de esclarecer algo”. Ao que o monge Carvajal faz a leitura de um documento escrito pelo próprio Aguirre:

Rei cesáreo, por misericórdia de Deus, através da Igreja católica, Rei Felipe II de Castela. Nós, até ontem, o sétimo dia de 1561 após o nascimento de Cristo, vimo-nos como seus servos e subalternos. Agora, a 200 léguas de Francisco Pizarro, com habilidade, ajuda de Deus e esforço, descemos o rio Huallana, chamado assim pelos índios, em busca de uma nova terra dourada, decidimos pôr fim ao destino. Somos o curso da História e nenhum fruto será dividido. Rebelamo-nos até a morte. E assim declaramos que nossas mãos e línguas apodreçam se assim não for. Que a dinastia Habsburgo perdeu seus direitos e destronamos você, Felipe II, Rei de Castela. Por esta declaração, está aniquilado. No seu lugar nomeamos o nobre de Sevilha Dom Fernando de Guzman, imperador de *El Dorado*. Fuja, fuja, Rei. E que Deus proteja sua alma¹⁵⁷.

Pergunto-me se o Aguirre histórico teria usado termos tão ousados. Em suas cartas originais, motivado, é verdade, pelas inevitáveis represálias, ele foi mais cauteloso com suas palavras. Mas Herzog constrói sua própria versão da história e seu Aguirre é abertamente um rebelde, reconhecendo a si próprio como tal, consciente de que seria o sujeito de sua própria história. É a História sendo vista de baixo, através da experiência de um simples súdito. Lembremos que o nobre Pizarro desaparece nos primeiros minutos de projeção, e nem mesmo Ursua tem mais do que meia dúzia de falas. Ao dar voz a um vassalo, o diretor faz sua crítica às ambições de conquista das potências europeias e faz isso através de um discurso debochado, colocando o conquistador literalmente para correr (“Fuja, fuja, Rei”). Além disso, Herzog constrói seu herói anticolonialista sob uma forma mais amena, sugerindo certa simpatia aos olhos dos espectadores. Para conseguir esse efeito, buscou oscilar o comportamento do seu sujeito histórico entre ataques fulminantes de cólera e demonstrações de afeto. É bem verdade, porém, que estes são exclusivamente dirigidas a sua filha Flores. Vemos, por exemplo, que Herzog mostra qualidades humanas de Lope de Aguirre em momentos nitidamente desvinculados da trama, a exemplo da cena em que este brinca com um filhote de bicho preguiça: “Veja o que achei. Ele dorme a vida toda. Na verdade, nunca acorda”, sorrindo para sua filha. Ou depois de um ataque de nervos contra um cavalo, fala ternamente: “Tudo bem,

¹⁵⁷Aguirre, 1972.

querida?"; ou "Não se preocupe, querida. O cavalo ficará bem", quando o animal é abandonado na margem do rio¹⁵⁸.

Herzog indica que a origem da construção da personagem de Lope de Aguirre veio do revolucionário africano da década de 1960, John Okello. O diálogo que Herzog mantém com esse sujeito histórico está relacionado com o momento político ligado aos movimentos anticoloniais do período, o que deixou traços na obra do cineasta. Acontece que, em 1963, o Reino Unido havia concedido independência ao Zanzibar, sob a presunção de que o país seria administrado pelas autoridades árabes ligadas ao sultão local. No entanto, em janeiro de 1964, uma revolução, curta e violenta, foi instaurada, da qual Okello era um dos líderes, ganhando fama pelos seus discursos hiperbólicos (semelhantes ao de Aguirre), transmitidos via rádio, e comportamento impetuoso (outra semelhança). Durante as filmagens do documentário *The Flying Doctors of East Africa* (1969), Herzog manteve contato com Okello, e planejava que o líder participasse do trabalho, o que acabou não acontecendo, uma vez que este fora preso em Uganda. Essa ausência talvez tenha sido compensada em *Aguirre*, no qual a personagem interpretado por Edward Roland se chama Okello. Além disso, o discurso do protagonista principal é como se fosse, segundo Herzog, o próprio Okello falando: "Eu sou a Ira de Deus. A terra eu que eu ando em cima treme quando me vê". Menções a essas personagens permaneceram na obra do cineasta em filmes posteriores, como *Cobra Verde* (1987), do qual participaram também Kinski e Lewgoy, e *Ecos do Império Sombrio* (1990), os quais tratam sobre as crises políticas experimentadas pelo continente africano no século passado, cuja abordagem política realizada pelo cineasta se deu por caminhos mais polêmicos se comparados a *Aguirre*, embora aqui a crítica ao colonialismo seja mais nítida, onde os colonizadores, em sua busca pelo ouro e riquezas fáceis, simbolizados pelo mito do *El Dorado*, são representados por personagens gananciosos e tolos, derrotados por inimigos invisíveis e suas flechas.¹⁵⁹

Sobre a influência de Okello na construção de Lope de Aguirre, Herzog afirma:

fomos para Uganda com a intenção de filmar John Okello, o homem que poucos anos antes tinha encenado uma rebelião em Zanzibar e na idade de vinte e oito anos se declarou Marechal de Campo. Ele também foi o cérebro por trás das atrocidades cometidas contra a população árabe por lá. Eu estive realmente em contato com Okello por um tempo. Ele queria que eu traduzisse e publicasse seu livro, o que não ocorreu, apesar de eu citar um personagem denominado Okello em *Aguirre* anos mais tarde. Okello mandava transmitir discursos incríveis e cheios de suas fantasias históricas e atozes através do alto-falante de seu avião. O clima e sabor desses discursos foram uma forte influência sobre a linguagem que Aguirre utiliza. Um deles era algo como:

¹⁵⁸ *Aguirre*, 1972.

¹⁵⁹ THOMPSON, 2011, pp. 27-28.

“estou prestes a pousar. Qualquer um que roubar tanto quanto um pedaço de sabão será aprisionado por 216 anos.”¹⁶⁰

O decorrer da trama expõe o desejo de deixar a conquista do *El Dorado* de lado e reforçar cada vez mais o caráter insurgente da expedição. Isso pode ser visto, por exemplo, em outra passagem do filme na qual Aguirre, mais uma vez, reafirma sua rebeldia. Após autorizar o assassinato do soldado traidor, declara:

Eu sou o grande traidor. Não pode haver um maior. Quem pensar em fugir, ficará em 198 pedaços! Será pisado até podermos pintar paredes com ele! Quem comer um grão de milho a mais e beber uma gota d’água a mais ficará preso por 155 anos. Se eu quiser que as aves caiam mortas das árvores, então elas cairão mortas das árvores. Eu sou a cólera dos deuses [lançando um olhar colérico para a câmera]. O solo que piso me vê e treme. Quem me seguir terá riqueza imensa. Mas quem desertar...¹⁶¹.

A crítica ao colonialismo feita por Herzog continua ao longo da obra: “a sorte sorri para o bravo e cospe no covarde. Rompemos nossos laços com a Espanha”, exclama o protagonista. Em outro momento, declara: “Fernando de Guzman, Imperador de *El Dorado*”, ao que este pergunta “isso é um trono?”, referindo-se a uma poltrona improvisada na selva, ao que Aguirre responde: “um trono é madeira coberta de veludo, Majestade!”¹⁶². Sabe-se que o humor é uma sutil, mas eficiente, arma de crítica política. Herzog utiliza os planos a seguir com o intuito de ironizar os “nobres” conquistadores: personagens aristocratas diante de um cenário inadequado, cujo objeto central do quadro é um improvável trono revestido de tecido vermelho, onde reúnem-se os súditos para coroar o rei do *El Dorado*, que chora de emoção, de modo a garantir a comicidade da cena. Ao justapor os dois planos abaixo, o cineasta constrói uma unidade de planos montados, “a imagem”, a qual propõe um sentido específico para essa sequência do filme¹⁶³:

¹⁶⁰ HERZOG, 2002, p. 50-51.

¹⁶¹ Aguirre, 1972.

¹⁶² Aguirre, 1972.

¹⁶³ XAVIER, p.131.



Figura 9 Fotograma do filme *Aguirre*.



Figura 10 Fotograma do filme *Aguirre*.

O anticolonialismo de Herzog se manifesta também através da censura a uma ambição, assim considerada por ele, como megalomaníaca e patrimonialista dos conquistadores. O diretor faz isso ironizando a precariedade e inutilidade de se tentar conquistar a selva, a exemplo da pitoresca posse oficial feita por Guzman das terras amazônicas: “Nossa terra já é igual a seis vezes à Espanha. Cada dia de viagem aumenta-a mais ainda”, registrando a posse em um papel espatifado, levado pelo vento. E em seguida mais uma vez há um deboche contra os

conquistadores na fala irônica de Aguirre: “Tem visto terra firme que aguentaria seu peso”, dirigindo-se ao rei.¹⁶⁴

Na cena final de *Aguirre*, Herzog reforça mais uma vez seu julgamento negativo quanto ao colonialismo e sua ambição territorialista incontrolável. Na fala de Aguirre:

Quando chegarmos ao mar, construiremos um barco maior, e vamos arrancar Trinidad da coroa espanhola. Depois vamos continuar e tirar o México de Cortéz. Será uma grande traição. Aí toda a Espanha será nossa e encenaremos História como outros encenam teatro. Eu, a cólera dos deuses, casarei com minha própria filha e fundarei a dinastia mais pura que a terra já viu. Juntos, reinaremos sobre todo esse continente. Nós sobreviveremos. Eu sou a cólera dos deuses. Quem está comigo?¹⁶⁵.

O delírio de Aguirre é a personificação da própria irracionalidade do projeto conquistador. Essa cena é marcada pela imagem da invasão de macacos na jangada. Atordoado, Aguirre tenta apanhá-los. Essa é uma das metáforas mais expressivas de Herzog, pois consegue sintetizar todo o seu pensamento sobre a Amazônia no filme e, em suma, na completude de sua obra: os macacos vêm anunciar a derrota do projeto de conquista. Eles brincam na jangada como se debochassem dos conquistadores, mas apenas Aguirre não o percebe, pois sua obstinação conquistadora mantém-se intacta mesmo quando a derrota é evidente para os espectadores (o que nos é apresentado através de um enquadramento em sua feição sempre altiva. O realizador busca, aqui, mostrar um pormenor significativo, com efeito dramático importante para a leitura do filme).¹⁶⁶

A montagem utilizada pelo cineasta, com justaposições de planos apresentando Aguirre, em atitude soberba, apesar da adversidade da situação, a invasão de animais e o sol severo, é a síntese do tema, ou, nas palavras de Eisenstein, quando teoriza sobre a montagem no cinema, é “a imagem que incorpora o tema”. Obviamente esse é o caminho utilizado por Herzog para transmitir sua argumentação. A montagem “força” o espectador a passar pela “mesma estrada criativa trilhada pelo autor”, transmitindo as intenções do cineasta “em toda a sua plenitude”. A ferramenta da montagem cria uma imagem de acordo com a “orientação plástica sugerida pelo autor”, conduzindo o espectador a perceber a temática do filme.¹⁶⁷ Nessa sequência, o olhar desafiador de Aguirre, neste momento já derrotado, é contrastado pelo rio, volumoso, e pelo sol, insuportavelmente claro (os espanhóis são chamados pelos índios de “filhos do sol”),

¹⁶⁴ Aguirre, 1972.

¹⁶⁵ Aguirre, 1972. É possível notar na fala da personagem de Herzog uma alusão à pureza racial e a obstinação por uma linhagem eugênica. Isso se justifica pela profunda aversão que os percussores do Cinema Novo Alemão, entre eles o próprio Herzog, tinham pelo passado nazista do país.

¹⁶⁶ MARTIN, p.45.

¹⁶⁷ EISENSTEIN, Serge. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, pp. 28-29.

e pela natureza, regozijando-se de sua vitória. Apresentado no filme como um meio para a fuga da selva e como um caminho para o *El Dorado*, o Amazonas logo se torna sinal de desesperança (corredeiras, redemoinhos e enchentes). O rio surge como algum tipo de vingança contra seus conquistadores.¹⁶⁸



Figura 11 O protagonista mostrado em primeiro plano (rosto ocupando boa parte do quadro). Fotogramas do filme *Aguirre*.

¹⁶⁸ CORRIGAN, 1986, pp. 90-104.



Figura 12 Em plano sequência, o final desolador de Aguirre. O homem civilizado, após sua tentativa de dominar os índios hostis e a floresta tropical, através da violência europeia. Fotogramas retirados do filme *Aguirre*.

A derrota de Aguirre é proposital no entendimento histórico de Herzog, pois critica uma visão “utilitarista da história burguesa, que anota apenas os que triunfam”, esquecendo os que falharam. Logo, o insucesso da expedição, embora destoe dos fatos em si, tem uma função questionadora¹⁶⁹. Ao final do longa, Herzog se utiliza de uma panorâmica através da qual é evidenciada a derrocada do projeto civilizador: a jangada lançada em meio ao rio, indefesa ante a grandeza da Amazônia, todos os conquistadores mortos pelas flechas lançadas pelos indígenas, restando apenas *Aguirre*. Num movimento de câmera circular e sem cortes, contemplamos a tragédia do colonialismo, por todos os ângulos, de modo que não restem quaisquer dúvidas: não há que se falar em modernidade e conquista da Amazônia, pois o final é sempre trágico. Soma-se a esse efeito a circularidade da câmera, a qual tem como objetivo evidenciar “a progressiva desorientação. A personagem já não sabe para onde vai”¹⁷⁰:

A imagem de um conquistador, e sua patética ambição, surge também em Fitzcarraldo, quando o protagonista retruca um barão da borracha que teria preterido seu projeto de trazer a modernização à selva através de uma casa de ópera: “Tão certo como estou aqui, um dia trarei a ópera para Iquitos. Vou deixar você para trás. Vou ultrapassar os seus bilhões. Sou o

¹⁶⁹ NAGIB, 1991, p.153, apud TUPIASSÚ, 2010, p.52.

¹⁷⁰ HERZOG, Werner.: entrevista. [2009]. Lisboa: *Sinais de Vida: Werner Herzog e o Cinema*. Entrevista concedida a Grazia Paganelli, p. 35.

espetáculo da floresta. Sou o inventor da borracha. Vou emborrachar você. Uma tosca caricatura da grande ópera”¹⁷¹. Esse é um discurso semelhante ao discurso final de Aguirre: “Eu sou a Cólera dos Deuses”¹⁷².

Essa profusão anticolonial aparece também no contato entre o monge Gaspar de Carvajal e um casal de indígenas *guepardos*, em *Aguirre*. O frade pergunta ao intérprete se “Esse ‘selvagem’ conhece o Salvador Jesus Cristo, nossa missão e a palavra de Deus?” e, em seguida, mostra-os a Bíblia, a qual “Contém a palavra de Deus, que pregamos para levar luz à sua escuridão”. Depois de ter o livro sagrado em suas mãos, um dos índios o joga no chão, ao que o padre grita “Blasfêmia” e ordena que o matem, justificando que é “Uma tarefa dura. É difícil converter os selvagens”. Herzog usa essa nada sutil demonstração de intolerância para questionar a obra religiosa no Novo Mundo, e soma a isso, em outro momento, a declaração de Carvajal à Inez, quando aquele confessa que a Igreja sempre fica ao lado dos mais fortes¹⁷³. Essa última crítica à Igreja espanhola (e dos projetos coloniais de forma geral), através fortes e sugestivas imagens, é, na visão de Stephen Minta historicamente distorcida, pois não condiz com a realidade do início do século XVI¹⁷⁴. Minta certamente deve estar se referindo aos embates entre Igreja e Estado na América espanhola em torna da escravização dos índios. No entanto, Herzog não está preocupado com a veracidade dos fatos, mas sim, com a construção de seu discurso, tratando-se, pois, não de uma mentira, mas de uma “verdade intensificada”.¹⁷⁵

Essa crítica anticolonialista é também percebida por Lúcia Ferreira Tupiassú. Segundo a autora, a relação conflituosa entre duas identidades, europeia e amazônica, aparece nos dois filmes. Em *Aguirre*, o índio é ambigualmente representado, ora sob a violência desferida pelos conquistadores, ora por uma fala consciente e em tom de desabafo de um dos nativos. Segundo a autora, “É como se Herzog pedisse a palavra e, através do depoimento do índio, criticasse explicitamente o colonialismo europeu”. Ao passo que em *Fitzcarraldo*, o seringalista interpretado por Lewgoy debocha do medo que os índios têm da força do rio, tal como dos nomes usados para designar a seringueira (“árvore que chora”). Em outra passagem, Herzog volta a atacar a aculturação dos indígenas. Por exemplo, no diálogo entre o protagonista e os missionários, em que aquele se surpreende com a forma com que os jovens nativos repudiam sua cultura. Por outro lado, os índios mais velhos continuavam sustentando a ideia que o “dia-

¹⁷¹ **Fitzcarraldo**, 1982.

¹⁷² **Aguirre**, 1972.

¹⁷³ **Aguirre**, 1972.

¹⁷⁴ MINTA, p.76.

¹⁷⁵ HERZOG, Werner.: entrevista. [2009]. Lisboa: *Sinais de Vida: Werner Herzog e o Cinema*. Entrevista concedida a Grazia Paganelli, p. 42.

a-dia é apenas uma ilusão que esconde a realidade dos sonhos”, ou seja, a colonização é um processo inútil que tem seus dias contados¹⁷⁶.



Figura 13 Ainda que não tenha participado da expedição histórica de Lope de Aguirre, o monge Gaspar de Carvajal compõe mais um elemento utilizado por Herzog para caracterizar a conquista europeia. Fotogramas do filme *Aguirre*.

Lúcia Tupiassú, assim como este trabalho, identifica uma crítica ao colonialismo na construção que Herzog faz da personagem Fernando de Guzman, aquele que é o mais puro representante das instituições nobres da metrópole espanhola, e que “sempre aparece como um fraco, como um tolo”, um comilão deslumbrado com um trono fictício de *El Dorado* e com as riquezas fáceis que seriam proporcionadas pelas terras amazônicas. Ele é sempre achincalhado por Aguirre, sendo a “figura mais ridicularizada da narrativa”¹⁷⁷. Seu ritual de coroação é mostrado por Herzog com extremo escárnio.

2. IMAGINAÇÃO E REALIDADE, ENCANTO E DESENCANTO

Herzog manifesta também profunda decepção com a Amazônia, quando a compara com o imaginário edênico construído historicamente sobre a região, o que pode ser explicado pelos percalços e dificuldades pelos quais passou para levar os projetos de filmagem a cabo. Os depoimentos dados pelo cineasta ao documentário de Les Blank denunciam certo ar de fracasso e profundo arrependimento por estar fazendo aquele filme. Em certo momento há um desabafo: “Está acabando a minha fantasia”. Algo semelhante aconteceu com vários viajantes que passaram pela Amazônia e que idealizaram um mundo de sonhos e se depararam com uma realidade nada aplausível. A documentação analisada sugere que essa frustração tenha

¹⁷⁶ TUPIASSÚ, 2010, pp.47-50.

¹⁷⁷ TUPIASSÚ, 2010, p.51.

acometido o próprio Werner Herzog, esperançoso que estava em filmar em um paraíso terreal, e que se deparou com muitas adversidades em executar seus projetos em uma região como a Amazônia, nos anos 1970. Alguns indícios nos levam a essa conclusão, como seus depoimentos com uma voz esgotada e uma feição visivelmente angustiada, mostrando-se claramente arrependido de ter ousado executar planos tão ambiciosos, como os de seus personagens: a Ópera na Selva de Fitzcarraldo e a conquista do *El Dorado* de Don Lope de Aguirre. À medida que o drama se desenvolve na tela, ou na experiência de Herzog na região, essa frustração fica mais evidente. Isso aparece na fala de alguns personagens, como Gaspar de Carvajal, “Perdemos homens, mas nunca vemos os inimigos. Até o *El Dorado* não passa de uma ilusão”, ao que Aguirre retruca: “O México não foi uma ilusão”¹⁷⁸.

Esse desarranjo entre realidade e imaginário historicamente construído parece ser uma preocupação na obra de Werner Herzog, a exemplo dos mitos que envolvem a região em uma aura de fantasia¹⁷⁹. Em *Aguirre*, isso fica logo evidente no primeiro texto que surge na tela: “Quando os espanhóis saquearam o reino Inca, criou-se a lenda indígena da terra do *El Dorado*, que ficaria nos pântanos inacessíveis das nascentes do Amazonas. Em 1560, uma expedição partiu do Peru, comandada por Francisco Pizarro”. O diretor tenta conferir veracidade à narrativa, indicando inclusive onde seria a localização do dito reino. E continua relatando que há provas documentais de que houve de certo a expedição: “O único testemunho da expedição desaparecida é o diário do monge Gaspar de Carvajal”¹⁸⁰.

As temidas populações indígenas fazem parte da construção de um “orientalismo”, o qual entendemos tratar-se da imagem que o homem europeu criou sobre o “outro”, como um modo de discurso, fazendo parte integrante da civilização e da cultura europeias, de modo a resultar na construção da imagem que o próprio ocidente faz de si, e da distinção que este faz entre “oriente” e “ocidente”, para elaborar teorias a respeito do primeiro, dos seus povos e costumes, e de sua identidade, tida como “subterrânea”, o que se configura dentro de uma relação de poder na qual o ocidental fala pelo “oriente” e o representa.¹⁸¹ Dentro dessa representação, na obra de Herzog sobre a Amazônia, os índios são protagonistas de um tenso clima de mistério. Em *Aguirre*, por exemplo, Pizarro, preocupado com os índios inimigos,

¹⁷⁸ Aguirre, 1972.

¹⁷⁹ A Amazônia faria parte de uma noção de oriente exótico, longínquo e misterioso. GONÇALVES, Gustavo S.. **Território Imaginado: Imagens da Amazônia no Cinema**. Manaus: UFAM, 2009. 142 p. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009.

¹⁸⁰ Aguirre, 1972.

¹⁸¹ SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.11-18.

organiza uma expedição de quarenta homens para fazer o reconhecimento do território desconhecido. Outro mistério é o que teria acontecido aos os homens perdidos na jangada, quando amanheceram mortos no dia seguinte à partida, enquanto que os remadores sumiram. “Deve haver índios por aqui. Fiquem atentos”, afirma um soldado, quando um homem é pego em uma armadilha. Seu companheiro grita, “Socorro, índios, índios”¹⁸². Já Ursua mostra apreensão: “Há índios por toda a parte. O lugar está cheio deles”. E também Guzman: “Isso seria suicídio, por causa dos índios”, quando Ursua sugere um retorno a pé pela floresta. Há mistério também quando Inez desaparece na floresta. Os soldados observam temerosos e ninguém sabe o que aconteceu a ela.

Os conquistadores, um após outro, morrem na jangada, atingidos por flechas atiradas por inimigos nunca vistos (como se a própria selva as atirasse), derrotados sem poder esboçar qualquer reação, o que apenas reforça a inevitável derrota que lhes aguarda. Já em *Fitzcarraldo*, tal atmosfera é construída através do batuque dos índios “invisíveis”, enquanto que os homens assustados se armam dentro do navio, mirando uma floresta “vazia”. Os índios cantam como se “comemorassem” a chegada dos visitantes. É uma orquestra na selva em ritmo alucinante. Essas elipses são usadas para construir uma atmosfera de mistério que só aumenta com a evolução da narrativa, até que então Herzog promove o encontro, finalmente, entre civilização e a barbárie, no momento em que o protagonista sobrepõe ao batuque da floresta a sua ópera: “Agora é a vez de Caruso”¹⁸³, exclama. Nesse momento, a música indígena é interrompida e a civilização vence a barbárie, sob um olhar triunfante de Fitzcarraldo. Mas a noite cai e o som da floresta volta a aterrorizar os conquistadores. É quando a ópera da selva volta a triunfar¹⁸⁴. Utilizando gravações originais de Enrico Caruso, de 1902 a 1906, as primeiras conhecidas do tenor, Herzog faz da ópera um elemento onipresente no longa-metragem. Devemos perceber a música não como um componente a mais no filme, mas como um personagem desempenhando um papel relevante na narrativa e na construção do discurso. Nesse sentido, Herzog afirma que “a música em *Fitzcarraldo* é uma parte integrante da história. O roteiro possui uma lista de personagens, mas antes de Fitzcarraldo e Molly e outros nomes importantes, aparece, na parte superior da lista, Enrico Caruso, seguido por ‘ausente em todo o filme’, entre parênteses. E ainda assim ele é um dos personagens principais”¹⁸⁵.

¹⁸² Aguirre, 1972.

¹⁸³ Fitzcarraldo, 1982.

¹⁸⁴ Na expedição feita por Gaspar de Carvajal, os sons da floresta também aterrorizaram os conquistadores. Conforme a descrição feita por Carvajal, os instrumentos tocados pelos indígenas era o prelúdio dos ataques à expedição. PORRO, 2006, p.35.

¹⁸⁵ HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo: A conversation with Werner Herzog* (1982). In: AMES, Eric. Werner Herzog: Interviews. University Press of Mississippi, 2014.



Figura 14 O final derradeiro, com a invasão de macacos, é a própria natureza do sonho febril dos conquistadores.
Fotogramas do filme *Aguirre*.

O “orientalismo” é configurado pela ação da floresta, ou mesmo pela falta dela, onde apenas se ouve a melodia da fauna, que, segundo Herzog, em depoimento ao documentário *Bruden of Dreams*, não canta, mas grita de dor. Essa Amazônia como lugar misterioso é

apresentada pelo cineasta através de seus personagens. O mistério abala os expedicionários de Aguirre e seu escravo negro reclama, “O que está havendo? Não se houve nada”; e todos parecem muito preocupados com o que a natureza “reserva” para eles. Neste sentido, *Fitzcarraldo* inicia com uma ópera ao fundo, cuja panorâmica utilizada por Herzog vai mostrando uma Amazônia nublada, um passeio pelas copas das árvores, algo notadamente fantasmagórico, o que também é visto na sequência de abertura de *Aguirre*:



Figura 15 Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.



Figura 16 Fotograma do filme *Aguirre*.

Outro tema que aparece muitas vezes na obra de Herzog é o temor com relação às populações nativas. O recurso dramático que o diretor utiliza para construir esse sentimento em seus filmes é a ausência, ou seja, os índios passam a ser elementos desconhecidos e que devem ser evitados. Em *Aguirre*, poucas vezes essas personagens surgem na tela, e de fato, em apenas uma cena há um “diálogo” entre conquistadores e “selvagens”. Amíúde essa ausência intencional, vultos de nativos correm rapidamente entre as árvores, como verdadeiros

fantasmas, flechas atingem soldados sem que seu agressor possa ser identificado. Guzman é morto misteriosamente. Em outro momento, Lope de Aguirre ordena que se faça barulho para assustar os inimigos. Esse medo também é sugerido na fala de um dos personagens, que justifica sua presença na jangada pelo fato de que “os índios se assustariam (com um cavalo) e ainda mais com um negro”.¹⁸⁶ Então o negro é despido, quando se chega a uma aldeia, com o objetivo de espantar os nativos. Algo semelhante ocorre quando a personagem Cholo, em *Fitzcarraldo*, atira uma dinamite no rio para “conversar” com os “amigos invisíveis”.¹⁸⁷ Em certo momento, a presença indígena é apresentada em clima de mistério, medo e suspense, o que é possível através do uso de um lento *travelling* para frente, focalizando uma espécie de canoa à beira do rio, sem que haja alguma explicação:

3. A CONQUISTA DO *EL DORADO* E O ESPETÁCULO NA SELVA

A vontade irracional de dominação da natureza, Francisco Foot Hardman denomina de “anseios cósmicos de uma época (...), desejo ardente de conquistar o absoluto”. Hardman está se referindo aos finais do século XIX e início do XX, mesmo contexto de atuação do sujeito histórico Fitzcarraldo. Ora, em oposição à “cidade transfigurada”, estão os “espaços sombrios ainda não completamente subjugados aos imperativos da civilização”. No filme de Herzog, as cidades transfiguradas, Iquitos e Manaus, pelas “formas tipicamente urbanas” da civilização, se opõem ao rio, à selva e aos índios “bárbaros”. Os resultados dessa oposição são “as imagens da barbárie” e “visões da luta do homem contra a selva”, registradas por viajantes diversos, como Euclides da Cunha¹⁸⁸.

Werner Herzog afirma no documentário: “Claro, estamos desafiando a própria natureza e ela dá o troco. Acabou de dar o troco. É isso. E isso é a coisa esplêndida. E temos que aceitar que ela é muito mais forte que nós”. Herzog entende esse antagonismo entre homem e natureza e parece arrepender-se do desafio: “E eu sinto se mesmo que eu puxasse aquele barco pela montanha e terminasse o filme alguém poderia me parabenizar e me falar que achou isso maravilhoso. Ninguém no mundo pode me convencer a ficar feliz sobre tudo isso. Não até o fim de meus dias”¹⁸⁹. Reconhecendo a supremacia da natureza frente ao ser humano, Herzog critica o desejo de dominação e de conquista do meio natural, alertando que não há méritos em

¹⁸⁶ Aguirre, 1972.

¹⁸⁷ Fitzcarraldo, 1982.

¹⁸⁸ HARDMAN, 2005, pp. 117-119.

¹⁸⁹ Burden Of Dreams, 1982.

tentar ou conseguir fazê-lo¹⁹⁰. No cerne do discurso sobre o passado construído por Herzog, nos filmes aqui analisados, está a impossibilidade de se tentar domar a Amazônia. Ao mesmo tempo, essa perspectiva se confunde com a própria realização dos longas-metragens, pois entendemos que as dificuldades na realização dos filmes foram também inspiração de Herzog para a formação de seu olhar em *Fitzcarraldo* e *Aguirre*. No primeiro caso, colocar em prática o plano de transpor um navio literalmente montanha acima foi o maior desafio encontrado pelo diretor, entre outras coisas pelo solo lamacento em decorrência das constantes chuvas na Amazônia. Herzog transmite uma visível frustração em relação ao ambiente que encontrou: “Às vezes eu gostaria de sentar numa cadeira macia, com uma xícara de chá perto de mim”¹⁹¹.

No entanto, há na obra de Herzog uma profunda admiração e respeito pela região. Ele mesmo confessa esse sentimento no documentário de Les Blank: “Mas quando eu digo isso [sobre a falta de harmonia na Amazônia], eu digo cheio de admiração pela selva. Não é que eu a odeie. Eu a amo. Eu a amo demais. Mas eu a amo contra meu melhor julgamento”¹⁹². Já em *Aguirre*, a personagem/narrador Gaspar de Carvajal reforça esse deslumbramento: “No Natal de 1560, chegamos aos últimos desfiladeiros dos Andes. Olhamos pela primeira vez para a selva louvada. De manhã rezei a missa e depois descemos pelas nuvens”¹⁹³.

¹⁹⁰ “No final, Herzog vence uma dolorosa vitória própria. Após meses de trabalho, usando equipamento pesado e uma nova equipe técnica de Lima. Ele puxou o barco ao topo da colina em novembro de 1981. Quase quatro anos depois da pré-produção começar, a última tomada de *Fitzcarraldo* foi finalizada”. **Burden Of Dreams**, 1982.

¹⁹¹ **Burden Of Dreams**, 1982.

¹⁹² **Burden of Dreams**, 1982.

¹⁹³ **Aguirre**, 1972.



Figura 17 Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

O rio está sempre no bojo da disputa entre homem e natureza, e na obra de Herzog aparece geralmente como elemento de destruição das pretensões do homem de conquistar a Amazônia. A maior parte de *Aguirre* se passa em uma jangada, que segue perdida, levada pelas águas barrentas do Amazonas, em círculos intermináveis. Os homens estão temerosos (os

pássaros da espécie babatió cantam ao fundo) e se sentem ameaçados por estarem à deriva no centro do rio, cercado pela floresta, a julgar pelo olhar de pavor de Inez quando a viagem hídrica se inicia. É neste momento que Herzog reforça esse conflito, onde os homens aparecem como simples criaturas indefesas no meio da selva e do rio. Apenas Lope de Aguirre ousa enfrentar a natureza: em uma das cenas do filme, a chuva cai enquanto Aguirre a “contempla”, lançando um olhar desafiador em direção ao céu¹⁹⁴. A natureza amazônica em *Aguirre* não é um pano de fundo, mas, nas palavras do cineasta é “uma paisagem interior, como um sonho febril. Ela possui uma qualidade humana de loucura, confusão, voracidade, alucinações, malária e febre amarela”.¹⁹⁵

Em determinado momento, alguém grita: “Cuidado com a jangada”, pois a correnteza do rio aumentara, e, em seguida, “Maldita correnteza!”, quando uma das jangadas entra em um redemoinho¹⁹⁶. Gaspar de Carvajal lamenta a hostilidade dessa grande massa d’água: “8 de janeiro. O rio subiu 4,58m durante a noite. Quando nossa desgraça terá fim?”; e a aflição de ser vencido pelo rio: “O rio corre devagar e em breve vamos parar”. Ursua também teme a força do Amazonas quando decide: “Iremos [voltar] a pé. A correnteza do rio é forte demais”¹⁹⁷. Em *Fitzcarraldo* há novamente alusão à superioridade dessa massa caudalosa e de seus perigos: “Precisamos fazer silêncio. Ele [remador] diz quem quer que fale será engolido pelos espíritos maus das corredeiras”. É o alerta dado por Don Aquilino a Fitzcarraldo, continuando: “Os índios chamam as corredeiras de *Chirimagua*, ‘espíritos famintos’. Quem cair neles está perdido. Os nativos ainda dizem: a água não tem cabelos em que se agarrar”.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Aguirre, 1972.

¹⁹⁵ HERZOG, Werner. Werner Herzog. In: conversation with Geoffrey O’Brien (1996). In: AMES, Werner Herzog: Interviews. University Press of Mississippi, 2014.

¹⁹⁶ Aguirre, 1972.

¹⁹⁷ Aguirre, 1972.

¹⁹⁸ Fitzcarraldo, 1982.



Figura 18 Fotogramas do filme *Aguirre*.

O rio em Herzog é sempre um protagonista nocivo da história, disposto a destruir as pretensões de vencer e conquistar a Amazônia. A técnica utilizada pelo cineasta para transmitir essa concepção foi utilizar planos longos do rio feroz em ebulição, no início de *Aguirre*. “É totalmente fora de proporção”, admite Herzog. Mas esse exagero é propositalmente utilizado para preparar o espectador para o que vem em seguida: “a desproporção de um personagem, a febre desproporcional, a desproporção da alucinação, a desproporção dos projetos grandiosos de conquistar com trinta homens famintos”.¹⁹⁹ Esse recurso tem a ver com a necessidade de transmitir seu argumento através da imagem. Nas palavras de Herzog: “Às vezes, a beleza ou o horror de uma imagem apenas se instala na mente quando for demonstrado por um período prolongado.” Não apenas o prolongamento de planos, mas a repetição de temas foi um caminho seguido em *Aguirre* e em *Fitzcarraldo*. Neste sentido, tomemos como exemplo as imagens exageradamente repetidas do rio e da floresta:²⁰⁰

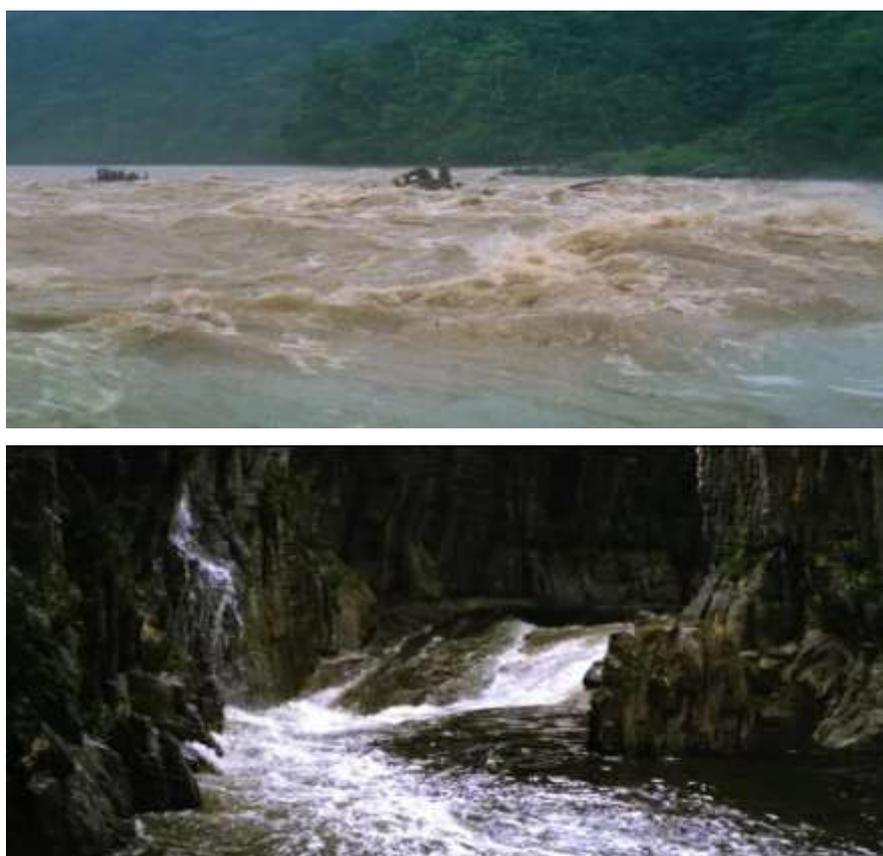


Figura 19 Fotogramas dos filmes *Aguirre* e *Fitzcarraldo*, respectivamente.

¹⁹⁹ HERZOG, Werner. The Trail of Werner Herzog: An Interview Entrevista. Montreal, OffScreen, Vol. 8, Issue I, Janeiro, 2004. Disponível em: <http://offscreen.com/view/herzog>. Acesso em 01.04.2016.

²⁰⁰ HERZOG, Werner. The Ecstatic Truth. Entrevista concedida a Daniel Zalewski. New Yorker. Abril, 2004. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/the-ecstatic-truth>>. Acesso em 02.04.2016.

Para intensificar o desarranjo entre desejo de conquista e a realidade da selva, Herzog aposta na construção de imagens que evidenciem elementos incompatíveis. Assim, o navio de trinta toneladas de Fitzcarraldo e as armaduras medievais de Lope de Aguirre destoam nitidamente da floresta. O figurino também tem como objetivo expressar os arquétipos de conquistadores que aparecem nos longas, de modo a acentuar o contraste entre o europeu e o cenário tropical, daí o improvável terno branco usado por Fitzcarraldo, como também o traje exageradamente aristocrático empregado em *Aguirre*. Nesse sentido, a cena de abertura de *Aguirre* mostra o contraste dos homens em meio à montanha, em que eles parecem “formiguinhas”. Aqui, Herzog utiliza-se do plano de conjunto, em que a figura do conquistador aparece de maneira minúscula, tornando-o presa fácil para a natureza amazônica, exprimindo uma sorte bastante pessimista, uma impotência na luta contra a derrota iminente.²⁰¹ Em Fitzcarraldo, temos algo parecido, quando se lança mão do *plano picotado*, isto é, de cima para baixo, tornando o indivíduo menor, esmagando-o, como um objeto frágil lutando contra a ruína inexorável. Dessa maneira, o cineasta antecipa ao espectador o final da história, anunciando com precocidade a derrocada de seus personagens. Os planos a seguir vêm anunciar a destruição daqueles que desafiaram a selva:²⁰²

Nos filmes de Herzog sobre a Amazônia, “diante da selva, o homem se torna nada”. Há um embate entre o pequeno (homem) e o grande (natureza):

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 *El Dorado*, a natureza se vinga dele ao desmanchar pouco a pouco sua expedição²⁰³.

Nas primeiras imagens de *Aguirre*, Herzog utiliza um *take* longo e sem cortes, apresentando os conquistadores espanhóis em árdua marcha pelas estepes (como um “formigueiro”), em que atesta a pequenez do homem frente à natureza exuberante dos Andes amazônicos. Nesta cena “todos estão lutando, todos estão dominados”²⁰⁴.

²⁰¹ MARTIN, p.48.

²⁰² MARTIN, pp.51-52.

²⁰³ TUPIASSÚ, 2010, p.84.

²⁰⁴ MINTA, 1997, p.76.



Figura 20 Fotograma do filme *Aguirre*.



Figura 21 Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.

Ou no diálogo entre Lope de Aguirre e Pizarro, em que aquele alerta para o fato de ninguém conseguir descer o Rio vivo, ao que este retruca afirmando que é possível. O rio é mostrado após esse diálogo. Parece mesmo a cólera da natureza, raivosa pela presença humana, presença esta que Herzog condena nesta região²⁰⁵. Lúcia Tupiassú relaciona a ideia de um homem oprimido por essa paisagem, presente de Euclides da Cunha, aos filmes de Werner Herzog. Citando uma passagem de Cunha em *O Inferno Verde*, “Ora, entre as magias daqueles cenários vivos, há um ator agonizante, o homem”²⁰⁶, a autora o relaciona à obra do cineasta em que o homem aparece como “refém” da natureza amazônica²⁰⁷.

²⁰⁵ Aguirre, 1972.

²⁰⁶ CUNHA, Euclides da. **Um Paraíso Perdido**: reunião de ensaios amazônicos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, p.347.

²⁰⁷ TUPIASSÚ, 2010, p.87.

Essa dicotomia entre natureza e civilização é algo que Herzog explora constantemente. Em *Aguirre*, cavalos tentam atravessar a floresta de forma precária e o cavaleiro tem dificuldade em guiá-los. Lope de Aguirre, temendo que a liteira encalhe na lama da selva, bate violentamente nos índios e os insulta. A personagem Guzman esbraveja: “Maldita lama”²⁰⁸. O clima da Amazônia também é uma preocupação. O monge Carvajal faz um depoimento a esse respeito: “Os escravos índios são inúteis. Morrem como moscas com a mudança de clima. A maioria morre de gripe. Não há tempo para um enterro cristão”; ou mesmo quando os expedicionários sofrem com o sol e constroem um grosseiro telhado na jangada²⁰⁹.

Os soldados e toda a sua parafernália do mundo civilizado destoam da selva sob neblinas. Assim “Salta aos nossos olhos que são realidades incompatíveis – a selva versus a pompa da expedição espanhola”.²¹⁰ Na cena da invasão dos macacos em *Aguirre*, quando o protagonista agarra um deles na mão e o arremessa contra a jangada, essa é sua última demonstração de força. “No fim das contas, o grande desafio para Aguirre talvez não fosse encontrar o tão sonhado *El Dorado*, mas, antes disso, conseguir vencer a batalha contra a selva. Não se render a ela”.²¹¹

No documentário *Burden of Dreams*, uma grotesca máquina moderna, uma espécie de trator (cujas peças eram trazidas de Miami), patina no solo molhado pela chuva, e, ironicamente, a natureza vai derrotando Werner Herzog, assim como derrotou Lope de Aguirre e Fitzcarraldo. “A despeito da alta tecnologia de Herzog, a selva está vencendo”²¹², anuncia o narrador. A sina destes três personagens é a própria imagem de Sísifo no inferno, só que agora este é verde e se chama Amazônia. Não há dúvida de que o cineasta tem uma visão infernal dessa região. Em certo momento, Herzog resmunga: “Se eu acreditasse no diabo, eu diria que ela esteve aqui e que ainda está”²¹³.

Essas máquinas da modernidade (o trator e o navio a vapor), “deslocados no tempo e no espaço”, são um “efeito grotesco” usado por Werner Herzog no filme:

Técnica e cultura caminham assim fragmentariamente, ensaiando um espetáculo que se adia a cada passo, dadas a dificuldades de reunir, com perfeição, todos os seus ingredientes. Quem ouvirá Caruso? Os seringalistas de Manaus? Os índios amazônicos? Algum alto funcionário da Madeira-Mamoré, devidamente munido de um gramofone? Mas esses óbices só fazem aguçar a intrepidez de visionários e empreendedores como Fitzcarraldo²¹⁴.

²⁰⁸ TUPIASSÚ, 2010, p. 87.

²⁰⁹ TUPIASSÚ, 2010, p. 87.

²¹⁰ TUPIASSÚ, 2010, p.61.

²¹¹ TUPIASSÚ, 2010, p.64.

²¹² **Burden of Dreams**, 1982.

²¹³ **Burden of Dreams**, 1982.

²¹⁴ HARDMAN, 2005, p.131.

Esse recurso ao paradoxo como construção de um discurso sobre a inviabilidade de conquistar a Amazônia, ou mais genericamente, contra a conquista colonialista/imperialista ocidental, é marcante na obra de Herzog. Lope de Aguirre, por exemplo, após um nítido discurso conquistador, “Nessa terra só há árvores e água, mas vamos conquistá-la. Ela será espremida por aqueles que virão depois de nós. Para homens, riqueza é ouro. Mas significa mais. É poder e fama. Eu os desprezo”²¹⁵, vê sua jangada arremessada com força contra a margem do rio (mais uma vez o rio aparece). Ao final de *Aguirre*, Herzog utiliza-se da justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação é capaz de sinalizar a ideia de contraste entre o sonho de conquista e a realidade implacável da selva, criando-se uma metáfora que se repetirá em *Fitzcarraldo*: o conquistador europeu e seu semblante altivo posto em causa e confrontado pela natureza, que sempre o vence. O espectador é levado a comparar os dois planos, reproduzidos em seguida, um conferindo sentido ao outro. “Cada episódio deixa de ser apenas um elo na cadeia, mas compõe-se de tal modo que, pela estrutura da montagem, uma reflexão sobre o seu significado fique visualmente explícita”:²¹⁶

Temos esse choque de realidades quando o moderno navio a vapor de Fitzcarraldo vence a natureza, tocando o rio do outro lado da montanha, ao tempo em que a civilizada ópera de Caruso novamente é a música de fundo escolhida por Herzog. A vitória da ambição conquistadora do protagonista, no entanto, dura pouco e os índios resolvem lançar a imensa máquina ao rio, afim de que os maus espíritos das corredeiras se abrandassem. Nesse momento, Caruso, em notável ironia, canta morbidamente, enquanto o navio é arrastado pela força implacável da massa d’água, seguindo tristemente a correnteza, perdendo-se, junto com o sonho de Fitzcarraldo, no infinito. Os índios parecem satisfeitos e sorriem. Mas o derrotado homem branco nada pode fazer para deter a ira da natureza. Aqui, Herzog utiliza a justaposição de planos em que o navio é brutalmente arremessado contra as rochas, sem nenhuma cerimônia, pelo furioso rio. Através da combinação entre sequência e música, cria-se a imagem síntese de *Fitzcarraldo*: a ânsia conquistadora sobre a Amazônia é inócua, ou seja, é uma conquista inútil.

²¹⁵ Aguirre, 1972.

²¹⁶ XAVIER, p.131.



Figura 22 Herzog lança mão do choque entre duas imagens para criar o efeito desejado (montagem expressiva).
Fotogramas dos filmes *Aguirre* (acima) e *Fitzcarrald* (abaixo).

A montagem utilizada na sequência que acabamos de narrar é mais expressiva do que puramente descritiva: Herzog busca juntar planos do navio à deriva sendo tragado pelo rio Amazonas, ao olhar de desespero do conquistador, como também do navio perdendo-se no horizonte, ao semblante satisfeito dos indígenas, ou ainda do choque da máquina da modernidade contra as rochas, ao gramofone, que toca uma triste ópera. Tudo isso alternando planos distantes e longos a planos curtos e aproximados (respectivamente), para aumentar a tensão entre as duas imagens, entre os dois mundos. É através da montagem que o cineasta comunica a ideia de conflito que se estabelece no contato entre “civilização” e “barbárie”, no qual não há harmonia, mas apenas dor e destruição. Uma montagem que “marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia”.²¹⁷

²¹⁷ XAVIER, p.130.



Figura 23 Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

Nesta mesma sequência, a música é utilizada pelo cineasta para sublinhar a estranheza causada pelo contato entre o mundo “civilizado” e a Amazônia. A cena da ópera no início do longa segue a mesma lógica: *Ernani* de Verdi é encenado no teatro de Manaus, no qual a personagem de Sarah Bernhard é representada, ironicamente, por um travesti já senil e coxo, dublado por uma cantora à beira do palco. Tudo nessa cena é propositadamente falso, teatral e pouco autêntico, em especial Enrico Caruso (igualmente dublado) e seu gesto suicida pouco convincente, tal qual um ventrículo. Algo semelhante ocorre na sequência final: ainda que derrotado, Fitzcarraldo retorna ao ponto de partida de sua aventura, sob seu navio a vapor, no qual é encenado *Il Puritani* de Bellini. Todos os músicos em trajes de gala e o protagonista ostentando um enorme charuto na boca, sendo aplaudidos pela população local que os recebe à beira do rio. Essa sequência causa tanta estranheza quanto à voz de Caruso ressoando pela selva amazônica por meio de um gramofone e de um vinil arranhado.²¹⁸

²¹⁸ PRAGER, Brad. *A Companion to Werner Herzog*. Oxford: Willey-Blackwell, 2012, pp.157-166.



Figura 24 Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

Herzog utiliza a música com valor dramático, como forma de descrever a ação, fornecendo ao espectador elementos para compreender a imagem, cuja mensagem é a dicotomia entre a “civilização” e a “barbárie”, entre a cultura europeia e a dos índios da Amazônia. Não devemos perder de vista que a ópera foi um símbolo dos avanços das ideias ocidentais na América Latina no início do século XX, criando junto às oligarquias uma necessidade de conhecer os dramas musicais europeus mais eruditos. A devoção e o conhecimento da ópera representavam o acesso à elite e o desprezo pela cultura indígena. Se em *Aguirre*, esse conflito se observa, sobretudo, pela construção de planos nos quais o conquistador é posto contra um cenário ameaçador, em *Fitzcarraldo*, cujo enredo se passa no limiar do século passado, Herzog acrescenta o elemento sonoro, o que faz todo sentido, pois foi nesse período que a economia da borracha edificou o seu maior monumento, o Teatro Amazonas (1896), em Manaus, o mais visível do ritual ostentatório da burguesia amazônica enriquecida. Mas o uso do efeito sonoro é utilizado para desmonumentalizar essa sociedade, fruto do capitalismo desvairado: no

espetáculo inicial é encenado *Ernani*, de Verdi, interpretado por um sujeito gordo e exageradamente maquiado, assistido por uma plateia formada pela elite local, homens mestiços vestidos à moda europeia.²¹⁹



Figura 25 Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

²¹⁹ DOLKART, Ronald. **Civilization's Aria: Film as Lore and Opera as Metaphor in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*.** *Journal of Latin American Lore*, 1985, pp. 25-141.

Fitzcarraldo nutre ojeriza pelos burgueses endinheirados, interessados apenas no dinheiro faustoso trazido pela borracha, enquanto que para o protagonista ela significa apenas um meio para trazer a ópera para os “nativos”, de modo a colonizá-los através da arte, chamados por Fitzcarraldo de “bundas nuas”. Mas a ópera para Herzog é local de “carnavalização” da “modernidade”, em que a distorção parece ser o meio para questioná-la, construindo um retrato, por vezes cômico, sobre o capitalismo imperialista do século XIX, aqui representado pela ópera, um de seus maiores símbolos. As árias de Caruso são a música de fundo para os enquadramentos da selva e para a sequência em que o navio a vapor é sacrificado pelos nativos em benefício aos deuses do rio. Herzog aposta no absurdo das imagens.

Nesse sentido, voltemos à sequência derradeira: após seu plano de construir uma casa de ópera na Amazônia fracassar, o protagonista vende o navio *Molly Aida* com o intuito de contratar uma trupe de ópera itinerante e erigir seu sonho, mas dessa vez, encenando uma ópera sobre as águas do rio Amazonas. A cena é absurda: cantores e músicos mestiços em trajes finos, sob um sol causticante, carregando improváveis instrumentos de orquestra, suando intensamente por conta da umidade da região, tudo isso sob o olhar satisfeito de Fitzcarraldo, enfatizados por repetidos *close ups* feitos pelo cineasta. Os cantores fazem gestos exagerados e são aplaudidos pela multidão ribeirinha, que assiste à ópera pela primeira vez. Há ainda, um trono improvisado, colocado sob a casa de máquinas, semelhante ao utilizado em *Aguirre*. São temas que se repetem e reforçam a percepção do cineasta a respeito da conquista da Amazônia e, em sentido mais amplo, da natureza. Essa cena é a tentativa mais figurativa de criar uma imagem distorcida da “modernidade”, mais até do que as sequências nas quais Herzog lança mão do gramofone, esse símbolo “barulhento da ‘modernidade’”, principalmente por usar clichês ligados aos espetáculos de óperas, outro ícone da arte moderna do século XIX.²²⁰

Nesta mesma cena, vemos o civilizador europeu que não se conforma com a derrota, como relata Werner Herzog no documentário *Burden Of Dreams*²²¹, e tenta, ao menos, diminuí-la, apresentado uma ópera em cima de um navio na cena final do filme. Finalmente o homem branco realiza seu sonho e traz esse símbolo da civilização europeia para a Amazônia. Aqui, Herzog faz uso do primeiro plano sob o semblante vitorioso de Fitzcarraldo, fumando um charuto “gigante”.²²²

²²⁰ LEPPERT, Richard. **Opera, Aesthetic Violence, and the Imposition of Modernity: Fitzcarraldo**. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkley: University of California Press, 2007, 99-119.

²²¹ **Burden of Dreams**, 1982.

²²² MARTIN, p.50.



Figura 26 Fotograma do filme *Fitzcarraldo*. O uso do primeiro plano produz uma espécie de excesso no discurso fílmico (AUMONT, p.241).

Nesta mesma sequência, Fitzcarraldo e o navio aparecem maiores no plano em relação à floresta e ao rio, o que propõe ideia de superioridade, de exaltação e de triunfo, engrandecendo os heróis da modernidade (o homem e a máquina), e tendendo a magnificá-los:²²³



Figura 27 Na sequência final, a ópera (*Il Puritani*, de Bellini) representa a voz dominante da cultura europeia. Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.

²²³ MARTIN, p. 51.



Figura 28 Ação visual (chegada do navio a vapor a uma cidade ribeirinha) combinada como o elemento sonoro (ópera) são elementos utilizados por Herzog para construção de seu argumento. Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.

Em *Fitzcarraldo*, o conflito entre o homem e o meio natural, de maneira contraditória, termina, no olhar ingênuo do protagonista, em um tipo de conquista. Mas sabemos que o argumento do filme nos leva para o caminho oposto. Nota-se, por exemplo, que Herzog poderia usar trilhos para rebocar o navio pela montanha. Mas assim, perder-se-ia a metáfora central em *Fitzcarraldo*, que é fazê-lo de um jeito impossível²²⁴, como a própria conquista da Amazônia. O navio sendo arrastado pela lamacenta terra amazônica é uma crítica às tentativas de modernização da região, seja com ferrovias ou com navios a vapor, ou mesmo com uma casa de ópera. Outro exemplo, aparece na pequena (e marcante) participação do ator brasileiro Grande Otelo, interpretando o desvairado zelador de uma estação de trem abandonada, a *Transandea Rail Ways Ferrocarrilles Transandinos*, outro projeto fracassado do protagonista Brian Sweeney Fitzgerald. A personagem de Otelo acredita que o Terminal Amazonas está pronto para entrar em operação e atravessar o Amazonas rumo ao Pacífico. A cada ano o guichê da primeira classe, diz ele, é pintando, mas Herzog mostra apenas sucata²²⁵. Sobre essas imagens fantasmagóricas, deve-se citar Francisco Foot Hardman, para quem a imagem da

²²⁴ A insistência em dificultar as coisas gerou desavenças com o engenheiro brasileiro Laplace Martins, contratado para elaborar um sistema capaz de puxar o barco pela colina. O sistema foi pensado para uma inclinação de vinte graus, mas Herzog insistia que deveria ser feito em quarenta graus. O risco de morte assustava o engenheiro. “Elas podem sair voando igual foguete (...). Se as coisas saírem do lugar, então vinte ou trinta podem morrer. Martins desistiu, Herzog decidiu continuar sem ele”. **Burden of Dreams**, 1982.

²²⁵ **Fitzcarraldo**, 1982.

“ruína” é o símbolo dos projetos civilizadores fracassados, “tragédias que antecipam o fim da história”²²⁶. Desse modo, no filme *Fitzcarraldo*, as ruínas da ferrovia Transandina adiantam o final do novo projeto do conquistador. A mesma fantasmagoria vale para os trabalhadores da selva, os seringueiros. A partir da leitura de Euclides da Cunha, Hardman destaca a tragédia de sua presença naquele espaço, onde o rio é o seu último desalento, como a imagem do Judas levado pelas águas²²⁷. Se objetos como o navio a vapor adquirem nesse espaço “feições insólitas, que dirá os homens!”²²⁸ Solidão, desalento, desencanto e impotência são termos apropriados para descrever a presença do homem no sertão amazônico, cujo efeito dramático é expresso, por exemplo, no *travelling* para trás, do qual Herzog lança mão para filmar um grupo de tripulantes abandonados, em *Fitzcarraldo*.



Figura 29 Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

²²⁶ HARDMAN, 2005, p.119.

²²⁷ HARDMAN, 2005, p.122-123.

²²⁸ HARDMAN, 2005, p.133.

CAPÍTULO 3 - A INVENÇÃO DA AMAZÔNIA: HERZOG, ENTRE EUCLIDES DA CUNHA E GLAUBER ROCHA

1. A ÚLTIMA PÁGINA DO GÊNESE

Demonstraremos aqui de que maneira a historiografia euclidiana reverberou para além da literatura sobre a história da Amazônia, para além da historiografia brasileira e, principalmente, para a além da história escrita.

Na documentação analisada, Herzog apresenta uma ideia de Amazônia como região ainda em formação. Para o cineasta,

É um país inacabado. É pré-histórico ainda. A única coisa que falta aqui são os dinossauros. É como uma maldição pesando por toda uma paisagem. E qualquer um que vá fundo nisso tem sua parte dessa maldição. Então estamos amaldiçoados com o que estamos fazendo aqui. É uma terra que Deus, se ele existe, criou com raiva. É a única terra onde a criação está inacabada ainda²²⁹.

Já em seu roteiro do filme *Fitzcarraldo*, observa que “algumas bruxas são animais de aspecto estranho, quase pré-histórico, como se viessem de uma era distante e esquecida”.²³⁰ Em Herzog, à semelhança de Euclides da Cunha, a Amazônia é um território inacabado, um espaço em construção preste a ser civilizado por exploradores ambiciosos por suas riquezas. No entanto, o cineasta adverte para os perigos inerentes ao desejo de tentar controlar esse território, cujos efeitos são potencialmente destrutíveis.²³¹

Tal visão vem acompanhada por um sentimento de desapontamento, que se abateu igualmente sobre Euclides da Cunha, à época de sua longa visita à Amazônia²³². Veremos mais adiante que o pensamento de Herzog guardou muitas semelhanças com construção dessa região feita muitos anos antes pelo pensamento euclidiano. Mas por ora, basta-nos sinalizar que Euclides mostra-se também decepcionado com o que vê. Em *Impressões Gerais*, quando descreve o rio Amazonas, o vê “inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada”, e

²²⁹ **Burden of Dreams**, 1982.

²³⁰ HERZOG, Werner. **Fitzcarraldo**. Porto Alegre: L&M, 1983, p.77.

²³¹ VIEIRA, Patrícia. “Laws of the Jungle: The Politics of Contestation in Cinema about the Amazon.” In: Gagliano, Monica, RYAN, John, VIEIRA, Patrícia. In: **The Green Thread: Dialogues with the Vegetal World**. Lexington Books: Londres, 2016, pp. 129-146.

²³² Nomeado pelo Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Barão do Rio Branco, Euclides da Cunha vêm à Amazônia em 1904 para liderar a Comissão mista Brasileira e Peruana de reconhecimento dos rios Juruá e Purus. “O progresso, a modernização do Brasil republicano e o reconhecimento da região fronteira com o Peru estavam na ordem do dia”, fronteira essa que Werner Herzog se debruçou para construir sua história. LACERDA, 2007, pp.201-202.

prossequindo, “é de todo inferior a um sem-número de outros lugares do nosso país. Toda a Amazônia, sob este aspecto, não vale o segmento do litoral que vai de Cabo Frio à ponta do Munduba”. Ressaltando, em seguida, que os troncos são “paupérrimos de flores”.²³³ Acrescentaria a essas impressões a de Lévi-Strauss e suas breves narrativas sobre sua experiência na Amazônia nos anos 1930. Em um misto de desapontamento e ironia, o antropólogo francês pintou uma região melancólica que se confunde com a própria existência do homem amazônico e seu emblemático representante, o seringueiro²³⁴. Há nesses relatos, o confronto entre uma visão exótica e ficcional pré-concebida a partir de relatos de viajantes e a realidade da selva.²³⁵

A percepção da história da Amazônia como um lugar pré-histórico, ainda em formação, o qual Deus não terminara por completo, é notadamente euclidiana, fazendo parte da percepção que Werner Herzog tem da história da Amazônia em sua obra como um todo, pois em *Aguirre* esse tema já estivera presente. Na primeira tentativa de diálogo entre brancos e índios, um dos nativos conta que:

Seus antepassados disseram que, um dia, os filhos do Sol viriam de muito longe e por muitos perigos até aqui. Os estranhos viriam com barulho de nuvens de água que fazem as canoas. Há muito tempo esperam os filhos do Sol, pois aqui, Deus não teria terminado a Criação²³⁶.

Esse parece ser um aspecto ao qual Herzog retoma insistentemente. Em *Fitzcarraldo*, novamente, o mesmo discurso aparece em contexto diferente:

Os indígenas chamam este país de Cayahari Yacu, a terra onde Deus não terminou a criação. Eles acreditam que somente quando o homem for extinto, Deus voltará para terminar seu trabalho²³⁷.

Esse discurso é, pois, similar ao pensamento de Euclides da Cunha. No texto *Inferno Verde*, Cunha assim entendia a Amazônia:

Um sábio no-la desvendaria, sem que nos sobressalteássemos, conduzindo-nos pelos infinitos degraus, amortecedores, das análises cautelosas. O artista atinge-a de um salto; adivinha-a; contempla-a, d’alto; tira-lhe, de golpe, os

²³³ CUNHA, pp.115-116.

²³⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. “Amazônia”. In: **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.341-51.

²³⁵ LACERDA, Franciane Gama Lacerda. “Euclides da Cunha e a Invenção da Amazônia”. In: FONTES, Edilza Joana Oliveira & BEZERRA NETO, José Maia. **Diálogos entre história, literatura e memória**. Belém: Pakatatu, 2007, p.206.

²³⁶ Aguirre, 1972.

²³⁷ Fitzcarraldo, 1982.

véus, desvendando-no-la na esplêndida nudez da sua virgindade portentosa. Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênese²³⁸.

Entendo que seja esse um pensamento que une os dois filmes em questão, fazendo de *Aguirre e Fitzcarraldo* uma obra só, dividida em duas partes, mesmo que separadas em seus enredos históricos por quase quatro séculos. O que motivaria seu realizador a voltar aos confins da Amazônia se não para terminar uma obra inacabada, tarefa, como bem vimos, Herzog acredita que Deus não tenha feito. Em *Fitzcarraldo*, ele vai além, colocando homem e Amazônia em lugares opostos. Se para Herzog a região é um lugar onde a presença humana é indesejada, ele vai ao encontro do discurso de Euclides da Cunha sobre o homem e sua presença neste lugar ao descrever a natureza da Amazônia em *Impressões Gerais*: “A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão”²³⁹.

O discurso de Werner Herzog compõe uma noção evolucionista sobre a Amazônia, tida como uma terra pré-histórica, onde os únicos elementos ausentes seriam dinossauros. Em seu diário, Herzog fala em animais pré-diluvianos, espécies primitivas, fósseis, Darwin e evolução.²⁴⁰ Tal pensamento aparece na descrição que Euclides da Cunha faz da imperfeita flora amazônica, sobre a qual “tem a sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades, como se rompesse os recessos de uma daquelas mudas florestas carboníferas desvendadas pela visão retrospectiva dos geólogos”. Essa visão evolucionista em Euclides surge em Herzog, que igualmente coloca a Amazônia nos primeiros estágios da escala evolutiva. O que Herzog chamaria de dinossauros, o republicano Euclides da Cunha denomina de:

fauna singular e monstruosas, onde imperam, pela corpulência, os anfíbios, o que é ainda uma impressão paleozoica. E quem segue pelos longos rios não raro encontra as formas animais que existem, imperfeitamente, como tipos abstratos ou simples elos da escala evolutiva. A cigana desprezível, por exemplo, que se empoleira nos galhos flexíveis das oiranas, trazendo ainda na sua asa de voo curto a garra do réptil.²⁴¹

Esse relato mostra uma visão que encaixa a Amazônia nos estágios iniciais da “evolução”, onde os animais lembram seus ancestrais mais remotos e conservam alguns de seus traços. É interessante que essa aproximação entre o cineasta e Euclides da Cunha nos remete às

²³⁸CUNHA, 2000, p.346.

²³⁹CUNHA, 2000, p.116.

²⁴⁰HERZOG, Werner. **Conquista do Inútil**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, pp. 69; 129; 132; 153.

²⁴¹CUNHA, 2000, p.116.

apreensões de Claude Lévi-Strauss sobre a região. Sua visita a esse espaço o fez, segundo suas palavras, recuar à “idade da pedra”: “Eu atravessara um continente. Mas o término bem próximo de minha viagem tornara-se sensível para mim, antes de mais nada, por esse mergulho ao fundo dos tempos”²⁴².

Assim podemos encontramos alguns traços do pensamento de Euclides da Cunha na obra do alemão Werner Herzog, mesmo que separados por algumas décadas. Certa vez, quando indagado sobre quais seriam suas referências literárias o cineasta indicou, dentre outros, o próprio Euclides da Cunha: “Escritores da Grécia Antiga, alguns muito obscuros, como Diodorus Siculus. Ele não é um homem muito inteligente, mas, em sua historiografia, há as melhores e mais intensas histórias, são novelas inacreditáveis. Dos escritores brasileiros, gosto do melhor deles, Euclides da Cunha.”²⁴³ Não apenas o relato colhido acima, mas o cruzamento dessa informação com as semelhanças entre os dois autores, melhor apresentados mais à frente, dão conta de que Herzog possivelmente tenha formulado um narrativa cinematográfica a partir de Cunha.

A afeição do escritor pela ciência e pela técnica, como forma de domar a “exuberante” hileia é, de na verdade, criticada por Herzog, mesmo que inconscientemente, quando este opõe em seus filmes a civilização à natureza, cujo desenvolvimento por completo depende da extinção do homem. O republicano, por outro lado, empenha-se em defender a técnica e “ressentia-se do fato de que, ao seu olhar, peruanos e brasileiros pareciam não querer dominar o rio”²⁴⁴. Ultrapassar as barreiras dos empecilhos técnicos do rio, segundo Cunha, “não demandaria trabalhos excepcionais de engenharia”, pelo contrário, restaria ao homem fazer o ‘rudimentar e simples’²⁴⁵.

No entanto, as aproximações entre os dois viajantes são mais comuns.²⁴⁶ A “combinação entre estética do sublime, dramatização da natureza e da história e discurso socialmente empenhado”²⁴⁷ na obra do republicano encaixa-se perfeitamente na construção histórica de

²⁴² LÉVI-STRAUSS, p.351.

²⁴³ HERZOG, Werner. O futuro do jornalismo. Revista Cult, São Paulo, Ed. 158. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/06/o-futuro-do-jornalismo/>>. Acesso em 21 de abril, 2016.

²⁴⁴ LACERDA, 2007, p.209.

²⁴⁵ CUNHA, 2000, p.141-42.

²⁴⁶ A presença do pensamento de Euclides da Cunha na obra do cineasta também é percebida por Benjamin Abdala Junior em seu ensaio “Fluxos Comunitários: jangadas, margens e travessias”. Neste trabalho, partindo do filme *Diários de Motocicleta*, onde a travessia do rio Amazonas a nado por Ernesto “Che” Guevara carrega um valor simbólico e político de esperança e rompimento da ordem social²⁴⁶, o autor passa pela ideia de margem em Guimarães Rosa e chega ao discurso civilizador de Euclides da Cunha. O positivista acreditava na submissão dos habitantes dessas fronteiras pela civilização, em nome do progresso. ABDALA JUNIOR, pp.16-31.

²⁴⁷ HARDMAN, Francisco Foot. **Brutalidade antiga**: sobre história e ruína em Euclides. Estudos Avançados, São Paulo, v. 10, n. 26, Abril. 1996, p. 294.

Herzog. Ora, a natureza amazônica em seus filmes é a personagem principal: o rio é o maior agressor do homem, o que Herzog reforça através de imagens de queda d'água e da intrepidez de seu fluxo incontido. A jangada de Aguirre se perde e dá voltas. Fitzcarraldo vê seu sonho esvaziar-se quando sua poderosa máquina moderna, o navio a vapor, é engolida pela correnteza. Essa “dramatização da natureza” em *Euclides* é um elemento caro ao pensamento do cineasta. Os pássaros gritam de dor, como ele mesmo afirma no documentário *Burden of Dreams*, e os índios precisam apresentar o navio como oferenda para acalmar os maus espíritos das corredeiras. Em *Fitzcarraldo* o rio é chamado pelos nativos de espíritos famintos e “as águas não tem cabelos em que se agarrar”. Na sequência final de *Aguirre*, os macacos invadem a jangada para anunciar a derrota do projeto colonizador e quase que zombam do seu fracasso.

A natureza hostil é o principal elemento que inviabiliza essa conquista. Isso aparece no depoimento de Herzog: “é claro, há muito sofrimento. Mas é a mesma dor que está ao nosso redor. As árvores estão em dor, e os pássaros também. Eu não acho que eles cantam. Eles gritam de dor”²⁴⁸. A ideia de uma natureza inimiga do homem, e de que não há harmonia na relação homem/natureza é um dos elementos usados por Werner Herzog que o aproximam ainda mais do pensamento de Euclides da Cunha, para o qual a natureza “soberana e brutal, em pleno expandir das suas energias, é uma adversária do homem”²⁴⁹. Em seu diário, em 1979, Herzog cita a umidade da região e reclama do “peso plúmbeo aniquilante dos trópicos”.²⁵⁰ Para o cineasta, a natureza jamais é pacífica em sua essência mais íntima, “mesmo quando é desnaturalizada, domada, ela golpeia os domadores de volta”.²⁵¹ Herzog descreve em seu diário uma floresta em ebulição, infernal, pérfida, ameaçadora, inabalável, inconciliável com a presença humana, em miséria, aniquilação e estrangulamento. Ao homem, impotente, basta resignar-se diante de sua fúria:

Olhei em volta, e com o mesmo ódio latente se encontrava a floresta, furiosa e fumegante, enquanto o rio, com indiferença majestosa e condescendência irônica, menosprezava tudo: a fadiga dos homens, o peso dos sonhos e os tormentos do tempo.²⁵²

Cunha cita, entre tantos conquistadores dos sertões amazônicos, Carlos Fermín Fitzcarrald (1862-1897)²⁵³, o qual “chegou em 1892 às cabeceiras do Madre de Diós, vindo do

²⁴⁸ *Burden of Dreams*, 1982.

²⁴⁹ CUNHA, p.125.

²⁵⁰ HERZOG, 2013, p.37.

²⁵¹ HERZOG, 2013, p.64.

²⁵² HERZOG, 2013, p.87; 113; 150; 246; 251.

²⁵³ Mestiço, filho de marinheiro norte-americano e mãe peruana, foi um dos maiores seringalistas da Amazônia do final do século XIX. Realizou seu maior empreendimento no istmo entre os rios Urubamba e Madre de Diós, pelo qual eram transportados borracha e produtos industrializados. O mito do El Dorado, assim como no filme *Aguirre*,

Ucaiali pelo varadouro aberto no istmo que lhe conserva o nome, procurou captar do melhor modo os mashcos indomáveis que as senhoreavam. Trazia entre os nativos que conquistara um intérprete inteligente e leal”. Esse intérprete a que se refere Cunha, no filme de Werner Herzog, poderia ser a personagem Cholo, interpretado por Miguel Ángel Fuentes. Segundo Cunha, Fitzcarrald não hesitava em dizimar os nativos e o fazia com balas de rifle Winchester. Um desses episódios deixou dezenas de índios mortos na margem do rio, “cujo nome, *Playa Mashcos*, ainda hoje lembra este sanguinolento episódio...”²⁵⁴.

Na narrativa de Werner Herzog, o sertanista não é truculento como o Fitzcarrald de Euclides da Cunha, mais, ainda assim, age com o objetivo de conquistar a região bravia, substituindo os barulhos de armas de fogo pela poderosa voz de Caruso, que sai de um gramofone. A presença desse objeto da civilização no “deserto” amazônico é observada por Euclides da Cunha: “a folhinha artística a um lado, marcando o dia certo do ano; os jornais de Manaus e de Lima; e até — o que é inverossímil — a tortura requintada e culta de um fonógrafo, gaguejando, emperradamente, naquele fundo de desertos, uma ária predileta de tenor famoso...”.²⁵⁵ Em paralelo ao que pensa Cunha sobre esse objeto, que “gagueja” e “emperra”, na Amazônia, a “margem da civilização”, os filmes de Herzog trazem o fonógrafo e a ópera como a fronteira entre a barbárie e a cultura²⁵⁶, de modo que a modernização da região possa parecer um discurso incoerente, cuja operação de desmonumentalização está no cerne da narrativa do filme.

Outro aspecto euclidiano na obra de Herzog é a falta de harmonia da região:

Dando uma boa olhada no que está ao redor. Tem um tipo de harmonia. É a harmonia da devastação e da morte coletiva. E em comparação à vilania e baixeza e obscenidade de toda esta selva. Nós em comparação a esta enorme articulação soamos e parecemos tipo...mal pronunciadas e meio terminadas sentenças de uma estúpida novela suburbana barata. E temos que ficar humildes, em frente a essa miséria devastadora e fornicção devastadora, amadurecimento devastador e devastadora falta de ordem. Mesmo que as estrelas no céu pareçam uma bagunça, não há harmonia no universo. Temos que aceitar a ideia de que não há real harmonia como nós queremos²⁵⁷.

moveu esse barão da borracha, direcionando-o à exploração dos seringais. Se para Aguirre ele significava o paraíso imaginado do período colonial, para Fitzcarrald significava a construção de uma casa de ópera na selva. Assim, a tentativa de alcançar grandes lucros, por parte de estrangeiros, através de projetos megalomânicos, parece ter sido uma tônica na história da Amazônia contemporânea, vide as experiências desastrosas de Henry Ford e mais tarde de Daniel Ludwig. TUPIASSÚ, 2010, pp.33-34.

²⁵⁴ CUNHA, p.164. Esse encontro entre o “verdadeiro” Fitzcarrald e os primitivos é narrado por Euclides da Cunha, na opinião valiosa do escritor Milton Hatoum de “modo tragicômico”. Hatoum escreveu a mais poética e comovente resenha sobre o filme Fitzcarrald. HATOUM, Milton. Nove Segundos. Estação, Caderno 2. Disponível em: <http://m.estadao.com.br/noticias/impresso,mobile,724596.html>. Acesso em 27 de julho de 2012.

²⁵⁵ CUNHA, 2000, p.166.

²⁵⁶ ABDALA JÚNIOR, 2005, p.33.

²⁵⁷ **Burden of Dreams**, 1982.

Esse depoimento de Werner Herzog aproxima-se do discurso de Euclides da Cunha em *Impressões Gerais*, quando descreve a Amazônia. Nas palavras do republicano, o homem nessa região:

encontrou uma opulenta desordem... Os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis, contorcidos em sacados, cujos istmos a reveses se rompem e se soldam numa desesperadora formação de ilhas e de lagos de seis meses, e até criando formas topográficas novas em que estes dois aspectos se confundem; ou expandindo-se em furos que se anastomosam, reticulados e de todo incharacterísticos, sem que se saiba se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profusamente retalhado de estreitos. (...) A flora ostenta a mesma imperfeita grandeza.²⁵⁸

Nesse trecho, Euclides da Cunha fala em uma natureza confusa e sem ordem, ainda em formação, buscando algum tipo de equilíbrio. Em outro momento, o literato ressalta: “destarte a natureza é portentosa, mas incompleta. É uma construção estupenda a que falta toda a decoração interior. Compreende-se bem isto: a Amazônia é talvez a terra mais nova do mundo (...)”²⁵⁹.

Cunha fala de uma formação “desesperadora” em que os rios ainda se “contorcem” e parecem lutar para chegar a alguma estabilização. Herzog resumiu isso tudo no que ele chamou de “harmonia da devastação” seguido de um “amadurecimento devastador”. Euclides usou termos semelhantes: “Tal é o rio; tal a sua história: revolta, desordenada, incompleta”²⁶⁰. Essa desordem é um pensamento caro a Euclides da Cunha quando descreve o rio, “sempre desordenado, e revoltoso, e vacilante, destruindo e construindo, reconstruindo e devastando, apagando numa hora o que erigiu em decênios”²⁶¹. Penso, no entanto, que Herzog adiciona algo a essa representação e, na verdade, a contesta, ressaltando que a ideia (cientificista) de harmonia e perfeição não existe. Já o republicano elege a ciência, “que é como que a grande lógica inconsciente das coisas”²⁶², como redentora desse confuso processo evolutivo. Isso se explica, pela existência de uma tradição política na América Latina no final do século XIX e início do XX, da qual Euclides da Cunha fazia parte, que defendia a dominação da barbárie pelo “saber técnico-científico”.²⁶³

²⁵⁸ CUNHA, p.116.

²⁵⁹ CUNHA, p.117.

²⁶⁰ CUNHA, p.123.

²⁶¹ CUNHA, p. 123.

²⁶² CUNHA, p.117.

²⁶³ HARDMAN, 2005, p. 128.

Percebemos também certa desmonumentalização na narrativa de Werner Herzog sobre esse período da história da Amazônia. Para situar o espectador daquele momento, entendido como o primeiro período da borracha, apresenta um chofer, postado em frente ao teatro de Manaus, oferecendo champanhe para o cavalo: “Champanhe para os cavalos. Da melhor”. Em outro momento a personagem de José Lewgoy explica a Fitzcarraldo o momento vivenciado pela região: “Por cinco anos temos sido a cidade mais rica do mundo. É como a febre do ouro”. “(...) Aqui os preços são dez veze mais caras que em Nova Iorque”; “A água do Amazonas não é pura, os abastados lavam suas roupas em Lisboa”; “Para que serve o gelo aqui, para esfriar a borracha”; “Preciosa sensação de perder dinheiro. Nada é como isso. Êxtase”. Após essa fala, aparece-nos um sujeito desdentado, porém elegantemente vestido e com cabelos bem penteados. Vemos aqui uma crítica a essa abundância, ao enriquecimento fácil e efêmero. O mesmo ocorre na cena em que o barão da borracha Don Aquilino lança um maço de dinheiro para dentro de um aquário, (sob um olhar indignado da cafetina Molly): “Notas de mil dólares devem ser mais saborosas. Vê como o dinheiro vai para o ralo rapidamente”. Ou ainda quando outro barão tenta desqualificar o protagonista na presença da “elite” mestiça da borracha: “Meus empregados o acompanharão até a cozinha. O cozinheiro dos meus cachorros vai lhe preparar uma refeição”; “A Fitzcarraldo, o conquistador do inútil. Saúde”²⁶⁴.



Figura 30 Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.

Escrevendo em seu diário em julho de 1981, a partir de Manaus, o cineasta registrou: “Filmagens na ópera de Manaus, no Teatro Amazonas, que milionários da borracha colocaram

²⁶⁴ Fitzcarraldo, 1982.

no meio da floresta em um delírio tropical ostentatório, quando mal havia uma cidade lá”.²⁶⁵ Em seu roteiro, o cineasta repetiu esse argumento: “Uma festa no jardim com todos os ricos de renome. Homens de fraque e senhoras em longos trajés de noite. Percebe-se que muitos dos homens têm modos mal-estudados, que eram uns joões-ninguém há poucos anos, que seu comportamento nada mais é do que uma fina camada exterior, sob a qual se esconde um bando de vigaristas e bandidos”.²⁶⁶



Figura 31 À direita, o ator brasileiro José Lewgoy, representando a burguesia enriquecida pela economia gomífera, sob o olhar indignado de Fitzcarraldo. Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.

Esses mesmos elementos, o luxo da civilização, o mestiço enriquecido, que fazem parte do significado histórico de Werner Herzog sobre o período da Borracha, trazem similaridades com a apreensão de Euclides da Cunha. Em uma carta a Domício da Gama, escrita em 1905, o republicano queixava-se:

Estaquei à entrada de meu misterioso deserto do Purus; e, para maior infelicidade, depois de caminhar algumas três milhas, caí na vulgaridade de uma grande cidade estritamente comercial de aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos. Comercial e insuportável. O crescimento abrupto levantou-se de chofre fazendo que trouxesse, aqui, ali, saltadamente entre as roupagens civilizadoras, os restos das tangas esfiapadas dos tapuias. Cidade meio caipira, meio europeia, onde o tejuar se achata ao lado de palácios e o cosmopolitismo exagerado põe ao lado do

²⁶⁵ HERZOG, 2013, p. 268.

²⁶⁶ HERZOG, 1983, p.28.

yankee espigado...o seringueiro achamboado, a impressão que ela nos incute é de uma maloca transformada em Gand²⁶⁷.

As imagens de Herzog seguem esses mesmos argumentos. Os “aviadores solertes” de Cunha aparecem na figura do ambicioso Don Aquilino, que joga seus dólares aos peixes, e na do (novo rico) barão da borracha, que esbanja sua riqueza diante de Fitzcarraldo. O que Euclides da Cunha chama de “restos das tangas esfiapadas”, habitantes de uma cidade que cresceu abruptamente, em Herzog aparece nas imagens das moradias ribeirinhas, onde até um porco, o qual aprecia a ópera mais do que a valoriza os novos ricos de Manaus, se posta para ouvir o cântico de Caruso. Vejo nisso tudo algo também levistraussiano, quando este descreve um baile de concubinas no seringal. O que ele chamou de “charme ambíguo”, presente na Amazônia, diz respeito à maquiagem que disfarça doenças, a mulheres que se lavam em “igarapés sórdidos”, vestidas “nos trinquês”, com trajes de gala, atravessando, sob lama e picadas de mosquitos, a floresta chuvosa. Lévi-Strauss então conclui: “É comovente o contraste entre essas frágeis aparências de civilização e a realidade monstruosa que espera na porta”²⁶⁸. O próprio Herzog, na primeira versão de *Fitzcarraldo*, descartada após a saída de Mick Jagger do elenco, constrói um relato semelhante ao filmar um baile composto de mulheres mestiças, propositadamente feias, em vestidos finos.

Vê-se que a crítica de Herzog é nitidamente euclidiana, indo além do estranhamento causado pelo enriquecimento fácil de homens amazônicos desdentados, mas alcançando o próprio projeto civilizador da Amazônia durante *Belle Époque*, mostrando o luxo do teatro Amazonas e a periferia de Iquitos, paralelamente. Em determinado momento, Fitzcarraldo confessa a sua amante: “Fico melhor no subúrbio, no rio”. Lá tenho uma plateia fiel” [os garotos e um porco]; “Um desses porcos me adora”. Esse processo civilizador, que, na visão de Euclides da Cunha, causou um crescimento urbano em que o “tejuar se achata ao lado de palácios”, inquietou igualmente Herzog, cuja obra apresenta o teatro de Manaus, o cabaré da personagem Molly e o baile luxuoso promovido pelos barões da borracha, contrastando com a realidade suburbana do resto da cidade²⁶⁹. Herzog subverte a cidade, a qual Michel de Certeau chamou de “herói da modernidade”, indo de encontro à linguagem do poder urbanizado, ao “discurso que a ideologiza”, sublinhando suas contradições, ruínas, o não-progresso e as práticas plurais que sobrevivem ao discurso da modernização.²⁷⁰

²⁶⁷ CUNHA, p.371.

²⁶⁸ LÉVI-STRAUSS, p.350.

²⁶⁹ **Fitzcarraldo**, 1982.

²⁷⁰ CERTEAU, Michel de. **Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998, pp174-175.



Figura 32 Herzog mostra o outro lado da modernidade na selva. Nos quadros acima, pode-se ver as habitações dos excluídos do fausto. Fotogramas do filme *Fitzcarraldo*.

A segregação espacial e social mostrada no filme de Werner Herzog é descrita pela historiografia, a qual relata o “novo *El Dorado*” sob a perspectiva dos excluídos, ou seja, “o outro lado do fausto”, entre eles, as prostitutas que trabalham no suntuoso palácio de Molly (amante de Fitzcarraldo), os povos ribeirinhos, que são mostrados em alguns momentos do filme (o próprio protagonista habita uma casa paupérrima sob o rio), ou mesmo as impróprias casas de jogos, frequentadas, ironicamente, pelas elites locais. Segundo Edinea Mascarenhas Dias, “o espaço urbano pensado, idealizado e organizado para se fazer conhecer, impressionar e atrair os investidores estrangeiros, ao mesmo tempo em que projeta para o mundo prosperidade e civilização dentro da visão burguesa de uma cidade ideal, cria também suas próprias contradições”²⁷¹.

²⁷¹ DIAS, Edinea Mascarenhas. “Espaço urbano: preservação ou segregação?”. In: *A ilusão do Fausto*: Manaus, 1890-1920. Manaus: Valer, 1990, pp.130-132.

Ao mostrar a faceta menos formosa do período da borracha, Herzog dá conta das contradições desse período, materializadas na coexistência entre palácios luxuosos e habitações populares. Franciane Gama Lacerda, no ensaio “Reclamações do Povo”, mostra como, em Belém, a Intendência Municipal deu muita atenção a “obras de destaque” em detrimento de “investimentos de infraestrutura mais básica”, gerando descontentamento entre a população pobre, que se utilizava da imprensa para reivindicar seus direitos. Assim como mostrado no filme *Fitzcarraldo*, a autora aponta para a coabitação entre homens e animais, e a proliferação de “miasmas”²⁷². Esse cenário é corroborado pela visão dos viajantes Victor Godinho e Adolpho Lindenberg, que, em suas passagens por Belém, ressaltam os contrastes da modernidade, por conta da coexistência entre avenidas arborizadas e casas cobertas por palmeiras.²⁷³ Os impactos sociais causados pelo mais abrupto crescimento econômico da região não passaram despercebidos também por Cunha, que, de maneira melancólica, procurou descrever a vida do homem pobre em seus escritos amazônicos.

Essa fase de modernização da região é monumentalizada sob o conceito de *Belle Époque*, no sentido de trazer em si o objetivo de legar à posteridade certos sentidos para o passado. No entanto, o monumento pode ser desconstruído, de modo que o discurso sobre o passado possa ser subvertido. É o que acontece nos filmes de Herzog, cujo diálogo com Euclides leva à construção de uma narrativa formada no *contraolhar* da modernidade.²⁷⁴

A Amazônia representada por Herzog também é lugar de delírio. Em vários momentos de *Aguirre* e de *Fitzcarraldo*, os personagens são acometidos por alucinações. Em *Aguirre*, a expedição é afetada por delírios, causados, possivelmente, pelo clima da região, ou pela monotonia de uma viagem pelo rio. Essa mesma morosidade aparece em *Fitzcarraldo*, no qual a temporalidade na Amazônia parece ser diferente da de outros lugares. Herzog insiste em *takes* do rio passando calmamente, em um ritmo fastidioso. O monge Carvajal documenta: “Febre e alucinações. (...) Gonzales bebeu tinta, achando ser remédio. Não posso mais escrever. Andamos em círculo”. O escravo negro também sofre com alucinações: “Vejo um barco...com...velas no topo da árvore. No tombadilho há uma canoa”; ao que Gaspar retruca: “É só sua imaginação. Nenhuma maré sobe tanto. Estamos com febre. É só alucinação. Acontece com pessoas que foram sobrecarregadas”; e o mais acometido de todos, Aguirre, esbraveja, “Quieto monge. Ele existe! Vamos velejar para o Atlântico”. Em seu diário escrito

²⁷² LACERDA, Franciane Gama. “Reclamações do Povo: luta por direitos na cidade, seringais e núcleos coloniais da Amazônia brasileira (séculos XIX e XX)”. *Projeto História* n. 33 (dez. 2006), pp. 63-65.

²⁷³ GODINHO, Victor; LINDENBERG, Adolpho. *Norte do Brasil – Através do Amazonas, do Pará e do Maranhão*. Rio de Janeiro: Lamemmerte & C, 1996, pp. 98-99.

²⁷⁴ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

durante passagem pela região (“paisagens internas nascidas do delírio da selva”), Herzog escreve: “o rio [Amazonas] tem febre à noite”.²⁷⁵

Essa atmosfera também aparece nas últimas palavras ditas pelo escravo negro antes de morrer: “Não é um barco. Não é uma selva. Não é uma flecha. Imaginamos as flechas, porque as tememos”; ou mesmo nas últimas palavras de Gaspar de Carvajal: “Isso não é chuva”²⁷⁶. Aparecem nesses relatos todos os temores que possivelmente também acometeram a expedição “histórica” comandada por Lope de Aguirre: a chuva, os ataques imprevisíveis dos indígenas, a esperança de fugir da selva e alcançar o alto mar, e Herzog consegue transmitir esse clima. Em *Fitzcarraldo* esse elemento é reiterado por Herzog. O capitão holandês Paul Rosenbrinck, adverte que, embora sua vista não estivesse muito boa, ele não se ludibriava. A selva engana os sentidos, é cheia de mentiras, demônios, ilusões. E o capitão aprendera a diferenciar realidade de alucinações²⁷⁷.

Herzog constrói a Amazônia como um lugar amaldiçoado. Os índios acreditavam que uma “sagrada embarcação branca” lhes traria a salvação, pois, para eles, “esta terra inteira está amaldiçoada”. Sabiam que aqueles homens liderados por Fitzcarraldo não eram deuses²⁷⁸, mas estavam dispostos a cooperar na operação que visava arrastar o navio mata adentro para conquistar sua redenção. Eles agem segundo suas próprias escolhas e interesses, não são ingênuos ou vítimas passivas dos conquistadores. Fitzcarraldo lançou mão dessa alegoria para usá-los como mão de obra: “Vamos nos aproveitar desse mito. (...) Mas este Deus não chega com cânones. Chega com a voz de Caruso”²⁷⁹. Contudo o protagonista nunca entendeu de fato quais eram suas pretensões, gerando certa desconfiança em relação aos nativos. Importava para o conquistador europeu apenas que a mata estivesse paralisada de emoção, com a triste e bela voz de Caruso”.²⁸⁰

Aparece também em Cunha algo desse tipo: “E naquele extremo sudoeste amazônico, quase misterioso, onde um homem admirável, William Chandless, penetrara 3.200 quilômetros sem lhe encontrar o fim (...)”, “caindo em grande silêncio misterioso sobre as cidades, as vilas

²⁷⁵ HERZOG, 2013.

²⁷⁶ Aguirre, 1972.

²⁷⁷ Fitzcarraldo, 1982.

²⁷⁸ No filme, Herzog traz a seguinte explicação histórica: os Jivaros teriam fugido do Brasil há três séculos. E desde então, viveram como nômades, na floresta, na esperança de encontrar um Deus branco em uma embarcação divina. Assim, esse Deus os mostraria um lugar sem tristeza e morte. **Fitzcarraldo**, 1982. Essa explicação dada por Herzog tem ressonância na historiografia. Assim, sabe-se que houve surtos messiânicos no século XVII associados a crises advindas da ocupação colonizadora da Amazônia pelos portugueses e o Padre Samuel Fritz esteve no centro dessa simbologia, tido como imortal e detentor de forças sobre-humanas pelos indígenas. PORRO, 1996, p.36.

²⁷⁹ **Fitzcarraldo**, 1982.

²⁸⁰ HERZOG, 1983.

e os sertões profundos onde as gentes entristecidas se associam à mágoa prodigiosa de Deus”, “Íamos para o misterioso”, “É natural. A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo”, “É natural. A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo”, “Estaquei à entrada de meu misterioso deserto do Purus; e, para maior infelicidade, depois de caminhar algumas três milhas, caí na vulgaridade de uma grande cidade estritamente comercial de aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos.”²⁸¹

Voltando a Euclides da Cunha, destaquemos que, no início do século XX, em meio a muitas teorias científicas sobre a criação da vida no planeta (darwinismo, criacionismo, catastrofismo e gradualismo), a concepção de que a Amazônia era uma floresta primitiva, estática e intocada desde os tempos imemoriais, indo de encontro à “evolução”, parece ter convencido o escritor. A formulação de seu pensamento sobre a região se iniciou ainda em Manaus, onde aguardou a conclusão de trâmites burocráticos para o começo da expedição. Estudos sobre sociologia e ecologia da Amazônia muito lhe interessaram. Sua expedição em muito se assemelha às experiências enfrentadas por Herzog e seus personagens: desastres, febre, falha de equipamentos e privações de toda sorte. Seus registros sobre a Amazônia repousam nos debates científicos e das ciências sociais que o cercavam, engendrando um registro sobre aspectos históricos e geográficas da região que, como podemos perceber, não passaram ao largo da narrativa de Herzog.²⁸²

Dentre os aspectos naturais, o rio parece ter ocupado parte importante nos escritos de Cunha. “É que o grande rio, malgrado a sua monotonia soberana, evoca em tanta maneira o maravilhoso, que empolga por igual o cronista ingênuo, o aventureiro romântico e o sábio precavido.”²⁸³ A monotonia do rio é largamente explorada por Herzog em *Aguirre*, já sua natureza mitológica é mais fortemente mencionada em *Fitzcarraldo*. Mas nos dois longas, o cineasta reforça a agressividade representada pelas águas, à semelhança de Cunha:

A inconstância tumultuária do rio retrata-se ademais nas suas curvas infundáveis, desesperadamente enleadas, recordando o roteiro indeciso de um caminhante perdido, a esmar horizontes, volvendo-se a todos os rumos ou arrojando-se à ventura em repentinos atalhos. Assim ele se precipitou pela angustura afogante de Óbidos num abandono completo do antigo leito, que ainda hoje se adivinha no enorme plaino maremático, ganglionado de lagoas, de Vila Franca; ou vai, noutros pontos, em "furos" inopinados, afluir nos seus grandes afluentes, tornando-se illogicamente tributário dos próprios tributários; sempre desordenado, e revoltado, e vacilante, destruindo e

²⁸¹ CUNHA, pp. 151;173; 329; 344; 347; 371.

²⁸² HETCHE, Susanna. **The Last Unfinished Page of Genesis: Euclides da Cunha and the Amazon.** Novos Cadernos NAEA. v. 11, n. 1, p. 5-38, jun. 2008.

²⁸³ CUNHA, 2000, p.117.

construindo, reconstruindo e devastando, apagando numa hora o que erigiu em decênios - com a ânsia, com a tortura, com o exaspero de monstruoso artista incontentável a retocar, a refazer e a recomeçar perpetuamente um quadro indefinido... Tal é o rio; tal, a sua história: revolta, desordenada, incompleta.²⁸⁴

O rio é local, para ambos, de fantasias e hipérboles. Levando-nos a refletir sobre o entrelaçamento que se constitui entre homem e natureza amazônica, o que em Euclides é apreendido sob as bases teóricas do darwinismo: “ele está preocupado com as implicações mais importantes das ideias de progresso, darwinismo social, determinismo ambiental e teorias raciais, as quais inspiraram o discurso colonial do século XIX sobre os trópicos e foram especialmente importantes em um Brasil mestiço.”²⁸⁵ Dessa maneira, podemos assim resumir o lugar do homem na natureza amazônica, tanto em Cunha, quanto em Herzog: “intrusos na paisagem, brutos predadores, construtores de ruínas, desterrados da terra e de si”.²⁸⁶

O “inimigo” rio parece mesmo ter sido uma preocupação de Herzog em sua obra. Em *Aguirre*, a ira é também da natureza contra os homens que ousam conquistá-la, e o Amazonas é um de seus deuses, que lança sua cólera. Ao falar do desfecho do longa-metragem, o diretor declarou:

Eu só lembro que o final do filme foi totalmente diferente. O final foi realmente a balsa saindo para o mar aberto e sendo arrastado de volta para o interior, porque durante muitas milhas, você tem uma contracorrente, o

²⁸⁴ CUNHA, 2000, p.123.

²⁸⁵ HETCHE, 2008, p. 28. O documentário *Burden Of Dreams* mostra que, aconselhado pelo padre local, Herzog concordava em manter prostitutas em seu *set* de filmagens, uma vez que se temia que os homens de sua equipe, mestiços e brancos, fossem procurar mulheres nos vilarejos vizinhos, como Machiguenga, Shivancoreni e Camisea. Mas Herzog acha uma curiosa explicação para essa situação. “Se me pedissem para ter uma prostituta em meu local de filmagem nos EUA ou Alemanha, seria ridículo, mas aqui é um comportamento padrão”. Justificando sua teoria: “A selva põe para suar. Não é nem obsceno. Isso é provavelmente alguma fertilidade ou algo assim que esteja ocorrendo aqui na selva”. **Burden of Dreams**, 1982. Há, pois, em Herzog, uma erotização determinista da Amazônia. O erótico, segundo Herzog, não é obsceno para os parâmetros da região, mais seria nas regiões “civilizadas”. Ora, esse elemento também aparece em Euclides da Cunha, citando um médico italiano para o qual há uma influência climática que causa “uma superexcitação das funções psíquicas e sensuais, acompanhada, depois, de um lento enfraquecer-se de todas as faculdades, a começar pelas mais nobres...”. CUNHA, p.126. Em seu diário, para se referir à Amazônia, Herzog fala em “cio das orquídeas”, fornicação, violação da selva, obscenidade, pecado, vulgaridade tropical, virgindade e crescimento sexual das árvores. HERZOG, 2013, p.75, 107, 156, 157, 171. Esse mesmo sentimento de erotização da natureza e sua fertilidade absoluta aparece no documentário *Meu Melhor Inimigo*, em que Klaus Kinski, na única vez em que ousou entrar na selva, aparece contente, montando sobre um grosso tronco de árvore, insinuando um “ato de cópula”, fazendo questão de registrar esse momento em inúmeras fotografias. Em outro momento, Herzog afirma que vê a Amazônia cheia de “fornicação e asfixia. Enforcamento, e luta por sobrevivência, e crescimento e apodrecimento”. **Burden of Dreams**, 1982. Em entrevista concedida em 1982, Herzog volta a tocar no assunto. Referindo-se à selva amazônica, afirma: “É uma paisagem obscena, uma obscenidade nua. Há cópula explícita em todos os lugares, sob seus pés, sob seus olhos, em toda parte”. HERZOG, 2014.

²⁸⁶ HARDMAN, Francisco Foot. **A Vingança da Hileia**: Euclides da Cunha, a Amazônia e Literatura Moderna. São Paulo: UNESP, 2009, pp. 44.

Amazonas realmente vai para trás. E foi jogando para lá e para cá. E um papagaio gritava: *El Dorado, El Dorado*²⁸⁷.

Euclides da Cunha (em tom de desapontamento) teve a mesma apreensão de Herzog, ao descrever a sensação da viagem através do Amazonas como “circular num itinerário fechado”, pela falta de variabilidade daquele cenário, como algo “estável”, mas que, como também percebeu Herzog, ao mesmo tempo é revoltoso, destruidor e instável, capaz de surpreender e afugentar o viajante. Cunha assim descreve sua experiência:

subi para o convés, de onde, com os olhos ardidos da insônia, vi, pela primeira vez, o Amazonas. Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira. A própria superfície lisa e barrenta era muito outra. Porque o que se me abria às vistas desatadas naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava (ainda incompleta e escrevendo-se maravilhosamente) uma página inédita e contemporânea do Gênese²⁸⁸.

Essa percepção sobre o rio Amazonas e o desarranjo entre a modernidade e a barbárie em Herzog se aproxima da forma como Euclides da Cunha visualizou a presença dos navios a vapor na Amazônia, presos, aguardando a cheia do rio, imobilizados, ou “no alto de uma barreira, como autênticos navios-fantasma, aparecendo, de improviso e surpreendentemente, em plena entrada da mata majestosa. O contraste desta navegação com as admiráveis condições técnicas imanentes ao rio é flagrante.”²⁸⁹. Curiosamente, no filme *Aguirre*, Herzog se utiliza de um navio-fantasma que aparece na copa de uma árvore, confundindo os conquistadores²⁹⁰.

Para o literato e para o cineasta, a presença humana na Amazônia é sinônimo de tragédia. Em Herzog, pode-se apreender isso da denúncia que faz sobre o comportamento explorador dos seringalistas, ou de aventureiros como Fitzcarraldo. Os barões da borracha são descritos no filme como agentes inescrupulosos do capitalismo, o protagonista é apresentado como um empresário fracassado, cujo desejo de levar a arte europeia e erudita para a selva não reconhece quaisquer limites, mesmo que isso seja feito à custa do trabalho indígena. Fitzcarraldo lança sobre si uma missão heroica, mas que somente deixa para trás rastros de tragédia, sendo essa anunciada pela narrativa de Herzog desde o início do longa. A aventura de Aguirre segue esse mesmo rumo: brutalidade, exploração e desejo de conquista. Em Cunha vemos algo semelhante:

²⁸⁷ HERZOG, Werner. Entrevista concedida por Herzog ao portal *OFF Screen* em 31 de janeiro de 2004. Disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/werner_herzog.html. Livre tradução. Acessado em 17 de junho de 2012.

²⁸⁸ CUNHA, 2000, pp.113; 115; 119.

²⁸⁹ CUNHA, p.141.

²⁹⁰ *Aguirre*, 1972.

O bandeirante foi brutal, inexorável, mas lógico. Foi o super-homem do deserto. O caucheiro é irritantemente absurdo na sua brutalidade elegante, na sua galanteria sanguinolenta e no seu heroísmo à gandaia. É o homúnculo da civilização. Mas compreende-se esta antilogia. O aventureiro ali vai com a preocupação exclusiva de enriquecer e voltar; voltar quanto antes, fugindo àquela terra melancólica e empantanada que parece não ter solidez para aguentar o próprio peso material de uma sociedade. Acompanha-o, em todas as conjunturas da sua atividade nervosa e precipitada, o espetáculo das cidades vastas, onde brilhará um dia transformando em esterlinos o ouro negro do caucho. Dominado de todo pela nostalgia incurável da paragem nativa, que ele deixou precisamente para a rever apercebido de recursos que lhe facultem maiores somas de felicidades – atira-se às florestas; enterreira e subjuga os selvagens; resiste ao impaludismo e às fadigas: agita-se, adoidadamente, durante quatro, cinco, seis anos; acumula algumas centenas de milhares de soles e desaparece, de repente...²⁹¹

Essa realidade, narrada por Euclides da Cunha e criticada por Werner Herzog, se quis moderna à época da economia (febril e fugaz) do extrativismo da borracha. No roteiro de Fitzcarraldo, Herzog assim escreve: “Nos raios das rodas salpicadas de lama, nas quais vez por outra enroscaram-se grandes folhas de árvore, e nos cascos dos cavalos já se descobrem indícios de que a ópera foi construída em meio ao nada, em um lugarejo na mata virgem que enriqueceu subitamente”²⁹². É essa percepção que guiará a escrita de Cunha, uma vez que: “Desejava, conforme escreveu a amigos, escrever uma obra em que se conseguisse realizar ‘sua segunda vingança contra o deserto’, na esteira, pois, de sua obra-prima sobre o massacre de Canudos”.²⁹³

Sintomático pensarmos ainda que, ao analisar a vida do trabalhador da borracha, engrenagem responsável pelo sonho febril, Cunha tenha pensado na mesma metáfora de Sísifo, a qual Herzog usaria, muitos anos mais tarde, para descrever sua própria labuta como um cineasta na Amazônia. Nas palavras do literato:

E vê-se completamente só na faina dolorosa. A exploração da seringa, neste ponto pior que a do caucho, impõe o isolamento. Há um laivo siberiano naquele trabalho. Dostoievski sombrearia as suas páginas mais lúgubres com esta tortura: a do homem constringido a calcar durante a vida inteira a mesma “estrada”, de que ele é o único transeunte, trilha obscurecida, estreitíssima e circulante, ao mesmo ponto de partida. Nesta empresa de Sísifo a rolar em vez de um bloco o seu próprio corpo – partindo, chegando e partindo – nas voltas constritoras de um círculo demoníaco, no seu eterno giro de encarcerado numa prisão sem muros, agravada por um ofício rudimentar que ele aprende em uma hora para exercê-lo toda a vida, automaticamente, por simples movimentos reflexos – se não o enrija uma sólida estrutura moral, vão-se lhe, com a inteligência atrofiada, todas as esperanças, e as ilusões ingênuas, e a tonificante alacridade que o arrebataram àquele lance, à ventura, em busca da fortuna.²⁹⁴

²⁹¹ CUNHA, p.168.

²⁹² HERZOG, 1983, p.9

²⁹³ HARDMANN, 2009, p. 54.

²⁹⁴ CUNHA, p. 153.

Euclides da Cunha aceitou o desafio de “escrever a Amazônia”, como tantos outros viajantes que passaram pela região entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, sob os alicerces do cientificismo e do progresso, amiúde tenha se decepcionado com algumas situações, como a narrada acima.²⁹⁵ Cunha escreveu a crônica *Os Caucheiros*, publicada em “À Margem da História”, 1909, na qual relata viagem pelo alto Purus, no Acre, no ano de 1905, que, por semelhança à narrativa herzogiana, nos chama atenção:

Esta coisa indefinível — que por analogia cruel sugerida pelas circunstâncias se nos figurou menos um homem que uma bola de caucho ali jogada a esmo, esquecida pelos extratores — respondeu-nos às perguntas num regougo quase extinto e numa língua de todo incompreensível. Por fim, com enorme esforço levantou um braço; estirou-o, lento, para a frente, como a indicar alguma coisa que houvesse seguido para muito longe, para além de todos aqueles matos e rios; e balbuciou, deixando-o cair pesadamente, como se tivesse erguido um grande peso: — “Amigos”. Compreendia-se amigos, companheiros, sócios dos dias agitados das safras, que tinham partido para aquelas bandas, abandonando-o ali, na solidão absoluta. Das palavras castelhanas que aprendera restava-lhe aquela única; e o desventurado murmurando-a com um tocante gesto de saudade, fulminava sem o saber — com um sarcasmo pungentíssimo — os desmandados aventureiros que àquela hora prosseguiram na faina devastadora: abrindo a tiros de carabinas e a golpes de machetes novas veredas a seus itinerários revoltos, e desvendando outras paragens ignoradas, onde deixariam, como ali haviam deixado, no desabamento dos casebres ou na figura lastimável do aborígene sacrificado, os únicos frutos de suas lides tumultuárias, de construtores de ruínas...²⁹⁶

Podemos associar esse relato à participação de Grande Otelo em *Fitzcarraldo*. Estamos falando da sequência em que o protagonista visita uma ferrovia abandonada, noutro projeto fracassado de Fitzcarraldo, onde encontra apenas um antigo funcionário, o qual reage de maneira idêntica ao caucheiro de Cunha. Abandonado pelos aventureiros que por ali passaram, sedentos pelo lucro fácil, mas que deixaram apenas imagens de ruínas, Grande Otelo é possivelmente a tradução em imagem cinematográfica do que foi visto por Cunha. A presença de um “barco fantasma” sob a copa de uma árvore em *Aguirre* vai também nesse sentido, o que pode ser interpretada como o rastro deixado pelos conquistadores que se aventuraram pela Amazônia antes de Lope de Aguirre.

²⁹⁵ Dentre outros relatos sobre a região, documentados no mesmo período, podemos citar: Bates, Wallace e Agassiz. No entanto, Cunha está mais próximo da literatura realista naturalista de Ferreira de Castro, Márcio Souza, Alberto Rangel e Dalcídio Jurandir. HARDMAN, 2009, pp.12-32.

²⁹⁶ CUNHA, p.177.



Figura 33 O ator brasileiro Grande Otelo, interpretando um maquinista de uma estrada de ferro abandonada no meio da selva. Fotograma do filme *Fitzcarraldo*.

Há, assim, na literatura de Cunha, o sentimento de “desapontamento”, que se repetirá na obra de Herzog, através da oposição entre as fantasias construídas por viajantes pretéritos à sua própria experiência na região. No texto intitulado *Falando aos Acadêmicos*, Cunha assim descreve seus primeiros sentimentos ao se deparar com a selva:

Há dois anos entrei pela primeira vez naquele estuário do Pará, “que é rio e ainda é oceano” tão ineridos estes fâceis geográficos se mostram à entrada da Amazônia. Mas contra o que esperava não me surpreendi... Afinal, o que prefigurara grande era um diminutivo: o diminutivo do mar, sem o pitoresco da onda e sem os mistérios da profundura. Uma superfície líquida, barrenta e lisa, indefinidamente desatada para o norte e para o sul, entre duas fitas de terrenos rasados, por igual indefinidos, sem uma ondulação ligeira onde descansar a vista. De permeio baixios indecisos, varridos das maretas, mal desenhando-se grosseiramente, à tona, à maneira de caricaturas de ilhas; ou

ilhas rasas, meio servidas pelas marés, encharcadas de brejos – uma espécie de naufrágio da terra, que se afunda e braceja convulsivamente nos esgalhos retorcidos dos mangues...por cima os céus, resplandecentes e vazios, recortando-se no círculo perfeito dos horizontes como em pleno Atlântico. Nada mais. Calei um desapontamento; e no obstinado propósito de achar tudo aquilo prodigioso, de sentir o másculo lirismo de Frederico Hartt ou as impressões “gloriosas” de Walter Bates, retraí-me a um recanto do convés e alinhei nas folhas da carteira os mais peregrinos adjetivos, os mais roçagantes substantivos e refulgentes verbos com que me acudiu um caprichoso vocabulário...para ao cabo desse esforço rasgar as páginas inúteis onde alguns períodos muito sonoros bolhavam, empolando-se, inexpressivos e vazios.²⁹⁷

Ainda que Cunha tenha cumprido seu papel de funcionário do Estado, enviado em missão diplomática, justo ele, um devotado operário da causa do Estado nacional, ao escrever sobre a Amazônia, “parecia duvidar, amargurado, das possibilidades de emergência de uma sociedade nacional estável. Sua referência nunca fora a Capital Federal, mas os sertões áridos ou úmidos, da caatinga à floresta, e os seus habitantes estranhos ao corpo do país estreito que os esquecia.” Tanto a Amazônia, quanto o sertão baiano, estão localizados para além “fronteira da civilização moderna” que, de alguma maneira, foram objetos de análise de Cunha e Herzog.²⁹⁸ Dessa maneira, para Herzog, a Amazônia é o lugar a ser filmado, narrado e construído em linguagem cinematográfica, como caminho utilizado para se questionar o progresso e a libertação do homem em relação à natureza.

Como dito anteriormente, Euclides da Cunha viajou pela Amazônia entre os anos de 1904 e 1906, sendo sua segunda e última viagem para além da região que hoje conhecemos como Sudeste. A primeira havia sido em 1897, quando esteve na Bahia, como jornalista, cobrindo a revolta de Canudos. Homem de confiança do Barão do Rio Branco, fora enviado ao Alto Purus, no recém incorporado estado do Acre, território estratégico para o governo brasileiro, sobretudo pela importância econômica vinculada à exploração do látex. Assassinado pouco mais de três anos após deixar a região, Cunha não conseguiu concluir aquilo que ele próprio chamou de “segundo livro vingador”. Em carta escrita a partir de Manaus, em 1905, e endereçada a Coelho Neto, o escritor assim colocou:

Depois, aí, e num livro: *Um Paraíso Perdido*, onde procurarei vingar a Hylaea maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVII. Que tarefa e que ideal! Decididamente nasci para Jeremias destes tempos. Faltam-me apenas umas longas barbas brancas, emaranhadas e trágicas.²⁹⁹

²⁹⁷ CUNHA, pp.99-100.

²⁹⁸ HARDMAN, 2009, pp.48-49.

²⁹⁹ GALVÃO, Walnice. **Correspondência de Euclides da Cunha**. São Paulo: EDUSP, 1997, p.266.

É essa a prosa amazônica criada por Euclides da Cunha: lugar de desequilíbrios e choques civilizacionais, incompletude e imagens do Gênese, fora do campo da história, fantasmagoria, monotonia, caos, “terra sem história”, “paraíso perdido” e desilusão com a ideologia do progresso. Em carta enviada a Artur Lemos, em Belém, no ano de 1905, quando Cunha acabara de chegar a Manaus, temos: “Se escrevesse agora esboçaria miniaturas do caos, incompreensíveis e tumultuárias, uma mistura formidável de vastas florestas inundadas e de vastos céus resplandecentes.”³⁰⁰ Para Cunha a grandeza amazônica só poderia ser compreendida por meio de um microscópio. Somente em pequenos fragmentos seria possível apreender a fronteira do país, “ali onde o processo civilizatório capitalista ocidental desnuda por completo suas marcas de barbárie”. O desfecho disso tudo é um profundo desencantamento, o qual atingiu com certa intensidade também Werner Herzog.³⁰¹

Para finalizar, salientamos que as representações da Amazônia, tanto em Cunha quanto em Herzog, guardam semelhanças, sobretudo, porque os dois autores buscaram no romantismo do século XIX parte da inspiração para a concepção de suas obras, em especial na maneira de expor a natureza. A fantasmagoria, o sonho, o sublime, o heroísmo masculino e o além da compreensão humana são alguns elementos que denunciam essa influência. Herzog³⁰² se auto define como um cineasta das paisagens, baseando-se essencialmente na ideia do sertão como local da “verdade transcendente” e da natureza como força esmagadora do indivíduo. Há, nesse último elemento, uma visão trágica, pois a harmonia entre homem e natureza é inconcebível, de modo que o esforço humano em alcançá-la é tratado com chacota pelo cineasta. Em *Aguirre* a narrativa gira em torno do conflito entre natureza e civilização, de modo que as sequências inicial e final dão conta disso. Em *Fitzcarraldo*, temos um testemunho jocoso a respeito da conquista da natureza. Em Herzog há uma forte tensão entre natureza e civilização ocidental, a qual é construída pela noção de colonialismo e, em outro momento, de modernidade.³⁰³

³⁰⁰ CUNHA, p. 377.

³⁰¹ HARDMAN, 2009, pp. 55-80.

³⁰² Werner Herzog se utilizou da música romântica do século XIX em muitos dos seus filmes, a exemplo de artistas como Beethoven, Brahms, Mahler e Wagner.

³⁰³ GANDY, Matthew. **Visions of darkness**: the representation of nature in the films of Werner Herzog. *Cultural Geographies*, v. 3, n. 1, p. 1-21, 1996.

2. O SERTÃO VIROU RIO E O RIO VIROU SERTÃO: UM CINEASTA ALEMÃO E O CINEMA NOVO BRASILEIRO

Euclides da Cunha é justamente o elo que lançaremos mão para perceber um contato entre Herzog e Glauber. Assim, o literato é o caminho que nos levará a Glauber. É sobre esse entrecruzamento que discorreremos nessa parte final. Do semiárido baiano, para a floresta úmida. De um extremo ao outro do país. Do sertanejo de Canudos, ao seringueiro da Amazônia. Do coronel, ao barão da borracha. O sertão virou rio, e o rio virou sertão. Para iniciar esse itinerário, devemos, primeiramente, buscar em *Os Sertões* algumas influências sobre o Cinema Novo Brasileiro.

Via de regra, o Cinema Novo explorou, em certa fase, como cenário, a região Nordeste do Brasil. Filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Vidas Secas* (1963), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) exploraram questões “do Nordeste” e acabaram construindo certa “identidade” para a região. Enquanto que nos anos 1960 e 1970 a experiência cinematográfica brasileira se debruçou largamente sobre o nordeste brasileiro (em seu primeiro momento)³⁰⁴, Herzog decidiu filmar a Amazônia. Se as imagens do Nordeste são construídas/mantidas/asseguradas em filmes, por exemplo, de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, o “Norte” é construído e consolidado na filmografia de Herzog. *Aguirre*, por exemplo, está ligado ao Novo Cinema Alemão, mas está igualmente próximo aos demais “Novos Cinemas”, como a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo Brasileiro. Herzog trouxe uma abordagem bastante física para o cinema, aproximando-se dos realismos (às vezes surrealismos) de contemporâneos, como Glauber e Trauffaut, cujas obras tiveram peso decisivo nas escolhas estéticas de Herzog, definindo fases distintas em sua filmografia. Os anos 1970 significam uma nova etapa em sua obra, marcadas por temas sul-americanos, motivados pelo contato com o *cinemanovismo* e com as obras de Glauber.³⁰⁵

Em 1960 os filmes do Cinema Novo Brasileiro começaram a chegar à Europa, e na Alemanha foram bem recebidos pela nova geração de cineastas. Não é à toa que Herzog convidou o cantor Milton Nascimento para interpretar o porteiro da casa de ópera no Teatro Amazonas. Provavelmente Herzog deve de ter se interessado pela composição musical assinada por Nascimento no filme *Os Deuses e os Mortos* (1970) de Ruy Guerra. Esses são apenas indícios, sinais, que nos levam à relação entre Herzog e Glauber, mas devemos ultrapassar essa

³⁰⁴ Para compreender a evolução histórica do Cinema Novo ver FIGUEIROA, Alexandre. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004.

³⁰⁵ NAGIB, 2012, pp. 58-80.

superficialidade e enxergar quais foram os fatores que atraíram os cineastas do Novo Cinema Alemão em direção ao *cinemanovismo*.

A materialidade da pobreza do nordestino do campo castigado pela seca, da primeira fase do movimento, deve ter gerado curiosidade entre os jovens alemães, pois esse realismo ia ao encontro da estética do cinema moderno no período estudado: Pasolini, Visconti e Godard são diretores dos anos 1960 e 1970 que seguem linguagens próximas a essas. Certamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber, *Vidas Secas* (1963), de Pereira dos Santos e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, estão enraizados nessa fórmula.

Herzog esteve conectado ao que ocorria no cinema brasileiro entre os anos 1960 e 1970 e seu *O Enigma de Kaspar Hauser* (1972) recebeu o subtítulo de *Cada Um Por Si e Deus Contra Todos* por causa do filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

Eu escrevi o roteiro do filme em quatro ou cinco dias e não havia um título. Cansado de tanto escrever, resolvi sair para tomar uma cerveja e ver um filme. Acabei vendo *Macunaíma*, do Joaquim Pedro. Fiquei louco pelo Grande Otelo e mais louco ainda por uma frase que ouvi num certo ponto do filme: *Cada um por si e Deus Contra Todos*. Congelei na cadeira. Isto que acabei de ouvir é tão lindo que não consigo acreditar. Aí está o título do meu filme. Só que, depois, trocando ideias com várias pessoas, ninguém guardava a frase. Quando eu pedia para que a repetissem, diziam “Cada um Por Deus, todos pelo Homem”. Ou “Cada Homem por Deus”. Nunca acertavam. Então acabei optando por *O Enigma de Kaspar Hauser – Cada Um Por si e Deus Contra Todos*. Mas, tão importante quanto o subtítulo foi a descoberta de Grande Otelo. Que ator maravilhoso. Nove anos depois eu estava com ele na Amazônia, filmando *Fitzcarraldo*. Tomei estas duas riquezas de *Macunaíma*. Não tenho vergonha de assumir, como um pirata, esta troca.³⁰⁶

E como um pirata, Herzog assimilou traços marcantes do *cinemanovismo* em *Aguirre*, sob influência, sobretudo, de Glauber. “Conheço muitos dos filmes dele e tive o prazer de conviver com ele”, lembra o cineasta. Ambos foram recebidos pela Pacific Film Archive, uma cinemateca importante na Califórnia. Herzog ocupou um quarto ao lado do de Glauber:

Me lembro que, em 1975, quando chegou a hora de Glauber, que era bastante desorganizado, regressar ao Brasil, a saída dele impressionou a todos, pois tinha milhares de papéis que não cabiam nas malas e iam se espalhando por todos os lados. Glauber morreu jovem, mas os filmes dele são eternos.³⁰⁷

É sintomático perceber as referências ao Cinema Novo Brasileiro na obra de Herzog, bem como a forma elogiosa a que se refere a Glauber em algumas entrevistas. Os dois conviveram na Universidade de Berkley, em 1975, e trocavam ideias sobre cinema, Bahia,

³⁰⁶ HERZOG, Werner. Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano, publicado no semanário “Brasil de Fato”, 26 de maio a primeiro de junho de 2010.

³⁰⁷ HERZOG, 2010.

sertão: “Seus filmes ficarão para sempre. Apenas um brasileiro é mais intenso do que ele: Garrincha. Mas no nível intelectual, sem dúvida é Glauber.”³⁰⁸ E se pensarmos no distanciamento que Herzog sempre afirmou existir entre suas obras e o cinema dito de mercado, e entre elas e o Novo Cinema Alemão, intimamente ligado às grandes redes públicas de televisão e subvencionados pelo Estado (o que ele considerava pernicioso), é plausível pensarmos que ele tenha buscado uma vinculação ao cinema “terceiromundista” e, de fato, percebemos importante convergência entre o seu cinema e a produção *cinemanovista* de Rocha.

Ainda sobre Glauber, afirma:

Quando olho os trabalhos de Glauber Rocha, vejo uma grande poesia. Ele vivenciou, apreendeu e descreveu o Brasil como um poeta. Acho que ele fez apenas bons filmes. Naquela época, fim dos anos 1960, postulava-se um cinema pró-revolução no mundo. E isso logo se mostrou algo sem sentido. Glauber, com sua grande energia criativa, não se contagiou tanto por esse postulado político. Ele conseguiu retratar a realidade com imagens selvagens, com fantasia. Hoje em dia, em 2011, postular filmes políticos é algo que não faz sentido, como também não fazia naquela época. Tinha a ver com nossos sonhos coletivos. Filmes não têm de ser instrumentos para a política. Microfones são os instrumentos para a política, para discursos políticos. Não o cinema.³⁰⁹

A citação acima nos leva a outro elemento de formação intelectual em Herzog que nos interessa particularmente, qual seja, sua proximidade ao Cinema Novo Brasileiro, em especial a figuras como Glauber Rocha e Ruy Guerra. Este último desempenhou um papel importante em *Aguirre*, e Glauber e Herzog eram amigos. A amizade começou quando os dois se encontram nos Estados Unidos, e tornaram-se, nas palavras do alemão, “muito chegados”: “gostávamos reciprocamente de nossos filmes, e através disso, na verdade, é que se estabeleceu o contato principal entre nós”. Os filmes *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* causaram impressão positiva em Herzog sobre Glauber, “É um homem talentosíssimo, é uma sorte para o Brasil possuir alguém como ele. Todo país do mundo poderia se orgulhar de ter alguém assim.”³¹⁰

Em sentido mais amplo, o Cinema Novo Brasileiro foi uma fonte de inspiração para o Novo Cinema Alemão que, após a Segunda Guerra Mundial, viveu uma década de “hibernação” cinematográfica com filmes de entretenimento, enquanto os jovens cineastas do neorrealismo

³⁰⁸ HEZOG, Werner. Entrevista concedida a Marco Tomazzoni ao Portal IG: “Werzer Herzog elogia Glauber Rocha e Garrincha”, em 17.05.2011. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/werzer+herzog+elogia+glauber+rocha+e+garrincha/n1596961122164.html>. Acesso em 10.04.2016.

³⁰⁹ Entrevista concedida à Eduardo Simões, revista CULT, “A crítica de cinema acabou”, 8 de abril de 2011. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/04/a-critica-de-cinema-acabou/>. Acesso em 10.04.2016.

³¹⁰ NAGIB, 1991, pp.23-28.

³¹⁰ Entrevista concedida a Lúcia Nagib. NAGIB, 1991, p. 253.

italiano, da *nouvelle vague* francesa e do Cinema Novo Brasileiro, por exemplo, davam mostras da força do cinema independente e político do pós-guerra. Há um *delay* entre o lançamento de obras importantes, como *Rio 40 Grau* (1955), de Nelson Pereira dos Santos e as primeiras produções dos alemães contemporâneos a Herzog. Não seria exagero pensar que apenas no início dos anos 1970, época de lançamento de *Aguirre* (1973), as contribuições dos movimentos citados encontrariam ressonância entre os cineastas alemães, como Fassbinder e Wenders.

Esse processo se iniciaria em 1963, quando o crítico Peter Schumann organizou uma mostra de filmes brasileiros em Berlim, chegando a ser apresentada também na televisão. Isso chegou a Werner Herzog de maneira particular, pois esse rechaçava, com mais radicalidade que seus contemporâneos, a artificialidade do estúdio, a utilização de atores profissionais e de paisagens urbanas, buscando por "imagens nunca vistas, pretendendo encontrar uma realidade mais verdadeira". Isso coaduna-se com as imagens, projetadas inicialmente pelos cinemanovistas, da seca e da miséria, no longa-metragem lançado por Herzog em 1967, *Sinais de Vida* – no qual se vê a “reprodução de um sol cruel, que acentua a brancura seca da paisagem, com a qual estabelece um duelo de titãs”, trazendo semelhanças com obras brasileiras: *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O subtítulo de *Aguirre*, “*A Ira de Deus*”, é uma referência a Glauber Rocha, que o teria especulado como o primeiro título para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O filme de Ruy Guerra, *Os Deuses e os Mortos* (1970) é um dos preferidos de Herzog, que o escalou o diretor moçambicano para contracenar ao lado de Kinski em *Aguirre*. Além disso, José Lewgoy, ator importante do Cinema Novo, foi convidado pelo cineasta alemão a participar de *Fitzcarraldo* (1982). Lewgoy atuou em outro filme de Herzog rodado no Brasil, *Cobra Verde* (1987), longa-metragem que “resgataria” a linguagem glauberiana, a exemplo da sequência em que o protagonista, novamente Klaus Kinski, contempla uma carcaça de gado na paisagem afetada pela seca. Lúcia Nagib assim analisa essa proximidade:

Se Herzog é mesmo, como afirma Gilles Deleuze, "o mais metafísico dos autores de cinema", compreende-se que tenha se deixado fascinar pela dupla natureza dos personagens e paisagens de Glauber, cuja dimensão terrena da miséria é acrescida de uma outra, de grandeza heroica e messiânica. (...) Herzog percebeu com aguda sensibilidade o significado transcendente da ópera de Verdi tocada no "Eldorado" de "Terra em Transe" (filme de Glauber de 1967), transformando-a no próprio assunto de "Fitzcarraldo" (1982), no qual o protagonista quer encenar a ópera na selva amazônica.³¹¹

³¹¹ NAGIB, Lúcia. **Cinema Novo brasileiro influenciou alemães**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 set. 1994.

Nessa linha, o *cinemanovismo* atingiu outros nomes do Novo Cinema Alemão, a exemplo de Fassbinder, Schloendorff e Wenders. Fassbinder intitulou um dos seus filmes de *Rio da Morte* (1970), em referência a *Antônio das Morte*, título recebido na Alemanha pelo filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber. Em outro de seus filmes, *A Viagem de Niklashauser* (1970), um dos personagens imita Antônio das Morte. O compositor Peer Raben, que trabalhou em várias oportunidades com Fassbinder, conheceu Villa-Lobos e Guerra Peixe através da obra de Glauber, sendo essas influências importantes para suas próprias composições. Wenders dirigiu um curta-metragem experimental lançado em 1968, *Same Player Shoots Again* (1968), em que em sua única sequência (repetida diversas vezes) apresenta um homem carregando uma espingarda, cambaleando, em alusão à sequência em que o jornalista Paulo Martins, com uma metralhadora, cambaleia na cena final de *Terra em Transe*, ao som de Villa-Lobos. Já Schloendorff tomou o filme *Os Herdeiros* (1969), de Cacá Diegues, como fonte para escrever um dos seus principais filmes, *O Tambor* (1979).³¹²

A literatura de Cunha, acreditamos, foi mais um elemento de intersecção entre Herzog e Glauber. Os movimentos culturais de 1960 (tempo de grande transformação, como o tempo apocalíptico de Antônio Conselheiro) assimilaram a obra de Cunha, em especial *Os Sertões*, a exemplo do Cinema Novo Brasileiro, e mais nitidamente de Glauber, “que consagrou definitivamente a metáfora da natureza, ‘o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão’, apontando o projeto político nacional mais uma vez para o interior do Brasil”. Foi justamente para o sertão que Glauber Rocha voltou seu projeto revolucionário, ao lado do movimento estudantil que, na década de 1960, foi responsável pela recuperação da literatura de Euclides da Cunha:

Uma vez mais, a intelectualidade brasileira colocou para si a responsabilidade da realização do sonho político popular igualitário como um modo de expiar uma culpa que se acumulava desde os tempos de Euclides. Assim, o intelectual da década de 1960 deveria se colocar ao lado do povo do sertão, inaugurando uma nova etapa revolucionária, por meio de uma guerra de guerrilhas contra o sistema político vigente, assim como havia sido feito por Conselheiro. Não é por acaso que o mito revolucionário da década, o Che, tem uma representação ainda mais emblemática aqui no Brasil.³¹³

Glauber compõe em seu cinema o símbolo de uma revolução que levaria à justiça social, algo que foi buscar também em *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Esse olhar para a literatura, em especial a regionalista, foi lançado por outros autores do Cinema Novo, como Joaquim

³¹² NAGIB, 1994.

³¹³ GNERRE, Maria Lúcia A.; DECCA, Edgar Salvadori de. “Prefigurações literárias da barbárie nacional em Euclides da Cunha, Machado de Assis e Lima Barreto”. In: NASCIMENTO, José Leonardo. (Org.). **Os Sertões de Euclides da Cunha**: releituras e diálogos. São Paulo: Unesp, 2002, v. 1, pp. 137-138.

Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1969), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1964) e Leon Hirzman (*São Bernardo*, 1971). Inicialmente Glauber estava mais interessado na apropriação popular do cangaço (Corisco), munindo-se da literatura de Jorge Amado, José Lins do Rego e Guimarães Rosa. O misticismo do cangaço pode ser percebido na caminhada executada por Rosa e Manuel, ainda que sob a perspectiva de desengano para com o messianismo promovido por Sebastião, mas, por outro lado, percebendo o cangaço como arma contra a ordem estabelecida.³¹⁴

Glauber constrói o sertão através do som e da imagem, de paisagens dilaceradas e da violência, reescrevendo *Grande Sertões Veredas*, que, por sua vez, é uma reescritura de *Os Sertões*. A sua narrativa, à semelhança de Herzog, supera o realismo factual³¹⁵, a concretude imediata, a distinção entre o real e o fantástico. De alguma maneira, o factual tem menor espaço em relação ao irreal.

Glauber utiliza o processo de condensação. Parte de realidade múltipla, retirando o material para o seu texto, com o objetivo de estabelecer imagens simultaneamente precisas e gerais, abstratas e específicas. Quando, por exemplo, vemos as personagens Antônio das Mortes, Santo Sebastião, Corisco ou Manuel, o que surge na tela extrapola a singularidade das figuras históricas, já que condensam diversos personagens de vários movimentos socioculturais no Brasil. No filme, para exemplificar o procedimento de Glauber, Corisco é, ao mesmo tempo, um personagem histórico e representa todos os cangaceiros, além da referência imediata e significativa ao próprio Lampião. Trata-se, portanto, de metáforas históricas: alegorias do Brasil.³¹⁶

Nesse sentido, vamos estabelecendo pontos de contatos entre Glauber e Herzog. Os personagens históricos (Lope de Aguirre, Fitzcarraldo, Lampião, Antônio Conselheiro, etc.) são evocados por meio de metáforas que constituem a narrativa e (re)contam a história, (re)inventam a realidade e (re)configuram personagens. Os dois cineastas, ao narrar a história do Brasil, ultrapassam a linha da realidade, de modo que os sujeitos são projetados como figuras alegóricas (o colonizador, o imperialista, o cangaceiro e o messiânico). Falando a partir das margens (Nordeste e Amazônia), contam uma outra história. Para ambos o sertão é local de ruínas, de conflito entre culturas, de resistência à civilização, o que se dá, sobretudo, pela

³¹⁴ SCHVARZMAN, Sheila. *Os Sertões do Cinema*. Alceu (Online), v. 12, p. 94-108, 2012.

³¹⁵ Em *Aguirre e Fitzcarraldo* é perceptível a dicotomia entre a ficção e o realismo, o que se explicaria pela influência do cinemanovismo e da experiência do cineasta com produção de documentários. Em *Aguirre*, as imagens propositadamente trazem falhas, quando pingos de água se chocam contra a lente, ou quando o foco não é ajustado. As sequências na jangada sob o rio são feitas com câmera na mão e com movimentos nitidamente improvisados. Em favor desse registro documental imediato, a narrativa é interrompida algumas vezes para apresentar imagens pouco relacionadas ao enredo: a borboleta em um dedo, um rato transferindo sua cria de um lugar ao outro e o índio tocando sua flauta em um *take* exageradamente longo. CORRIGAN, p. 104.

³¹⁶ PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *O sertão dilacerado*: outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol. Lua Nova, São Paulo, n. 74, pp. 11-34, 2008.

natureza e pelo mito, guiando-se na mesma direção de Euclides da Cunha em *Os Sertões* e em *A Margem da História*.³¹⁷

Em nossa leitura da filmografia de Glauber e Herzog, acreditamos que Euclides da Cunha possa ser ponto de intersecção entre eles. Como dito anteriormente, foi através da *Pacific Film Archive* que Herzog teve contato com cineastas independentes fora da Alemanha: “Você dificilmente pode passar um dia na *Pacific Film Archive* sem tropeçar em Glauber Rocha, Dusan Makavejev, Jean-Luc Godard, Les Blank, ou algum outro cineasta.”³¹⁸ Esse contato lhe possibilitou, não apenas conhecer outros cineastas, mas também perceber a produção cinematográfica de seu país perante o que era feito no resto do mundo: “Um dos problemas com o cinema alemão é seu provincianismo. Muitos cineastas alemães fazem filmes provincianos. Os filme do Cinema Novo Brasileiro, ao contrário, podem ser exibidos no mundo todo. Eles possuem uma identidade nacional, e não uma identidade provinciana”³¹⁹, afirma.

Herzog optou por um cinema “que fosse fruto de um contato sensível com o meio”, a arte de analfabetos, como costuma dizer, colocando as teorias de lado e começando do zero, “como se não existisse a história do cinema”.³²⁰ O que o aproxima da reflexão que Glauber Rocha faz a respeito do Cinema Novo:

nossa cultura, produto da incapacidade artesanal, da preguiça, do analfabetismo, da impotência política, do imobilismo social é uma ‘cultura ano zero’. Fogo nas bibliotecas, pois! Do zero, como Lumière, o cinema novo recomeça a cada filme, balbuciando um alfabeto brutal que significa tragicamente ‘civilização subdesenvolvida’.³²¹

Aqui, Glauber, possivelmente faz referência ao filme *Alemanha: ano zero* (1948), clássico do neorealismo italiano, dirigido por Roberto Rossellini.

Herzog continua:

Mas eu era bem próximo de Glauber Rocha, Carlos Diegues, Grande Otelo e José Lewgoy. A gente via os filmes uns dos outros, toda vez que eu estava no Rio, eu ficava na casa do Ruy Guerra. (...) Eu o [Glauber] conheci em Berkeley (EUA), quando ele morava na casa de Tom Luddy [organizador do Telluride Film Festival]. Sempre que eu ia para a região de São Francisco, ficava na casa de Luddy [em meados dos anos 70]. E, no quarto ao lado do meu, estava Glauber, sempre caótico [risos]. Era maravilhoso conversar com ele. Às vezes, às 3h da manhã, ele vinha bater na minha porta com uma ideia maluca. E eu, ainda meio sonolento, ficava ouvindo. Conversávamos sobre cinema,

³¹⁷ PEREIRA, 2008, pp. 11-34.

³¹⁸ HERZOG, Werner. **Interview with Werner Herzog on the American Reception of His Films**. [1979]. Entrevista concedida a Jörg Bundschuh and Christian Bauer. In: AMES, Eric. *Werner Herzog: interviews*. Mississippi: The University Press of Mississippi.

³¹⁹ HERZOG, Werner. “Like a Powerful Dream.”[1973]. Entrevista concedida a Nouredine Ghali. In: AMES, Eric. **Werner Herzog: interviews**. Mississippi: The University Press of Mississippi.

³²⁰ NAGIB, 1991, p.136.

³²¹ ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 101.

mulheres, sobre a vida.(...) Carlos Diegues sempre me dizia: "Venha pro Brasil, as mulheres são maravilhosas", e nós nos abraçávamos, suados. No Brasil, é tudo tátil, pele, e, então, de repente, os brasileiros pareciam apaixonados pelo filme mais calmo e profundo que eu já fiz. O Brasil é sempre uma surpresa para mim.³²²

Em 1969, Glauber Rocha apresentou seu filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* no Festival de Cannes, rendendo-lhe o prêmio de melhor diretor, o que certamente garantiu ao cineasta certa notoriedade internacional, de modo que referências a personagem Antônio das Mortes começaram a surgir no cinema alemão da década seguinte. Podemos citar *A Viagem de Niklashauser* (1970), de Fassbinder, no qual um personagem chamado Antonio ostenta um chapéu similar ao usado pela personagem de Glauber. Nesta obra, o cineasta traduz para o Novo Cinema Alemão temáticas tratadas no filme de Glauber, como o misticismo camponês e o messianismo revolucionário. Outras obras de cineastas alemães seguiram essa mesma linha: *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (Volker Schlöndorff, 1970), *Mathias Kneissl* (Reinhard Hauff, 1970), *Jaider, the Lonely Runner* (Volker Vogeler, 1970), *Servus Bavaria* (Herbert Achternbusch, 1977) e *Coração de Cristal* (Werner Herzog, 1976). Essa assimilação do filme *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* pelos cineastas alemães pode ser explicada pelo contexto político vivenciado na Alemanha, particularmente pelo surgimento do movimento guerrilheiro Fação do Exército Vermelho (RAF), o qual guardaria semelhanças com o enredo filmado por Glauber. De todo modo, esse cruzamento salta aos olhos se pensarmos na narrativa construída por Herzog em *Coração de Cristal*, no qual são sublinhados temas como relações de poder, messianismo e transe. Chama atenção a semelhança da personagem Hias com Antônio das Mortes, ou mesmo com Sebastião de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: ambos estão na fronteira entre as classes dominantes e dominadas, externalizando suas profecias. Há ainda a repetição do mesmo discurso religioso já presente nos filmes de Glauber, bem como a presença marcante de um tirano que domina a população.³²³

Interessante notar que, semelhante ao cântico feminino utilizado por Glauber na abertura de *Terra em Transe*, Herzog se utiliza de uma procissão de vozes femininas em *Fata Morgana* e em *Os Anões também Começaram Pequenos*. A sensação de transe é uma ferramenta comum aos dois cineastas: os cantos repetidos, enlouquecedores e insistentes em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, o movimento circular da câmera, a cultura popular, a obsessão pelo

³²² HERZOG, Werner. O "selvagem". São Paulo, Folha de São Paulo, 26 de julho, 2009. Entrevista concedida a Fernanda Ezabella. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2607200908.html>. Acesso em 10 de abril, 2016.

³²³ NAGIB, 2012, pp. 70-72.

poder, o teor documental, o silêncio, enfim, tudo se repete em *Coração de Cristal*, ou mesmo em *Aguirre*. No entanto, o transe igualmente separa os dois autores. Se para Rocha a apresentação dos impulsos irracionais religiosos possui um viés notadamente político, para Herzog o que interessa são os fenômenos inexplicáveis, o irracional em si mesmo. Glauber está preocupado com o realismo, o que resulta em uma postura política. Já a Herzog interessa transformar ficção em realidade, opondo-se ao realismo, o que pode ser pensado como o além do transe da realidade que encontramos no Cinema Novo.

Seis anos após o lançamento de *Terra em Transe* (1967), Herzog retoma a temática do Eldorado anteriormente empregada por Glauber, e utiliza uma cena de abertura similar à utilizada pelo brasileiro: a panorâmica sob a selva amazônica, com fundo musical hipnótica em *Aguirre*, encontra paralelo na sequência inicial de *Terra em Transe*, com visão aérea do mar acompanhada de um canto em transe. Nas duas filmagens, os personagens são criaturas minúsculas diante da paisagem esmagadora. Se Glauber lança mão de Carlos Gomes (*O Guarani*), Herzog opta por Verdi. Se Glauber encena o colonialismo português tendo como paisagem a praia, Herzog teatraliza o colonialismo espanhol tendo como paisagem o rio. Se Glauber coroa Porfírio Diaz, Herzog coroa Don Fernando de Guzman. Bem como padre Soares, para o primeiro, e monge Carvajal, para o segundo, reforçam críticas à Igreja e sua relação com a política.³²⁴

Encontraremos ainda mais cruzamentos se voltarmos nosso olhar para *Cobra Verde*, longa-metragem, filmado na Bahia, que completa a tríade herzogiana sobre o Brasil. De início ao fim, são muitas as referências ao Cinema Novo. De *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, toma emprestado o cantor de cordel cego, a personagem Cobra Verde, novamente interpretado por Kinski, é a própria personificação do diabo, bem como o cangaceiro Corisco, o deserto cheio de carcaça de animais, as cidades de estilo ibérico em torno de um a igreja católica, etc..³²⁵

Além de Glauber, Ruy Guerra foi o realizador do Cinema Novo Brasileiro com o qual Herzog mais guarda afinidades. Não é incomum que alguns diretores convidem outros cineastas a participarem de suas obras, provavelmente como forma de homenagem. Dessa maneira, Jean-Pierre Melville aparece nos filmes de Godard, Nicholas Ray marca presença na obra de Win Wenders, Victor Sjöström aparece em filme de Bergman, Marco Ferreri em Pasolini e, como já falamos anteriormente, Ruy Guerra interpreta o conquistador Don Pedro de Ursua no longa-metragem *Aguirre, A Cólera dos Deuses*. Acreditamos que, neste último caso, ocorre mais do

³²⁴ NAGIB, 2012, pp. 73-75.

³²⁵ NAGIB, 2012, pp.76-77.

que um tributo feito por Herzog, mas sim um indício de aproximações ideológicas e estéticas entre os cineastas, e de Herzog com o Cinema Novo.

Em *Os Fuzis*, Guerra volta-se para o sol, para o brilho extremo e agressivo, em filmagens preferencialmente diurnas, como acontece em *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, característica, pois, do Cinema Novo. Em 1968, Herzog apresenta *Sinas de Vida*, no qual o sol é um dos protagonistas, do qual a luz penetra todos os demais elementos, sendo um dos inimigos do soldado Stroszek. A agressividade da luz achata a personagem, que resiste a essa violência, através de atos igualmente violentos direcionado aos seus pares e ao céu, ou, melhor dizendo, contra o sol, declarando guerra a ele, munindo-se de fogos de artifícios, o que nos remonta à sequência final de *Os Fuzis* e a cena de Norma Bengell na praia de *Os Cafajestes*³²⁶, tendo este último estreado em junho de 1962 no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

A temática da circularidade em *Os Cafajestes*, como a câmera circular sobre a personagem de Norma Bengell, será utilizada por Herzog em alguns de seus filmes: a câmera que circula Aguirre sob a embarcação, o carro que gira desgovernado em *Os Anões Também Começaram Pequenos* e mesmo em *Stroszek*.

Os anos 1970 representam na carreira de Herzog uma importante mudança, o que pode ser notado pela substituição de personagens anti-humanos por aspirantes a super humanos, em outros termos, rebeldes de pequena escala vistos em *Stroszek* e *Os Anões Também Começaram Pequenos* são postos de lado, para o surgimento de conquistadores e heróis românticos, como Aguirre e Kaspar Hauser, ou ainda pela preferência por atores profissionais, a exemplo de Klaus Kinski, a amadores, como Bruno S.. É natural que tenha ocorrido um amadurecimento por parte do cineasta, o qual pode ser percebido tanto na direção quanto na narratividade de suas obras e, principalmente, para o direcionamento para temas sul-americanos. Essa nova orientação está relacionada ao contato com produções do Cinema Novo Brasileiro, o que implica na substituição da ética do realismo pelo etos do poder. Como sabemos, desde o início dos anos 1960, os filmes do Cinema Novo foram recepcionados na Europa, em festivais de cinema da Itália, onde foram bem aceitos por cineastas importantes, como Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci. Com o curta metragem *Couro de Gato*, Joaquim Pedro de Andrada foi premiado em 1961 no Festival de Cinema de Oberhausen, mesmo local em que, um ano depois, seria lançado o manifesto de fundação do Novo Cinema Alemão. O primeiro longa-metragem de Glauber, *Barravento* (1962) foi premiado no Festival Internacional de Cinema Karlovy Vary, fórum importante de cinema político naquele período. Poderíamos citar ainda a aclamação

³²⁶ ELDUQUE, Albert. 2015. **Werner Herzog/Ruy Guerra**: formas da estética da fome. In Atas do IV Encontro Anual da AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, pp. 480-490.

recebida em Cannes por *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e por *Vidas Secas*, ensejando admiração de cineastas relevantes, como Godard, que anos depois convidou Glauber para interpretar um profeta do cinema político no filme *Le vent d'est* (1969). Mas foi na Alemanha que o Cinema Novo foi mais bem recebido pela nova geração de cineastas, o que pode estar relacionado com a apresentação do movimento no Festival de Berlim (1966) por Peter B. Schumann, ou ainda com a presença crescente em festivais, cineclubes e, sobretudo, na televisão: a partir de 1967 os filmes brasileiros foram repetidamente apresentados na maior parte das emissoras públicas, cobrindo quase toda a produção do Cinema Novo em suas várias fases.³²⁷ O resultado disso tudo foi o impacto causado pelo Cinema Novo Brasileiro sobre o cinema alemão dos anos 1960. Podemos citar a influência recebida por Peer Raaben (compositor de filmes de Fassbinder) de músicos brasileiros como Villa-Lobos e Marlos Nobre, graças à *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*Antonio das Mortes*), respectivamente. O interesse por temas latino-americanos levou alguns cineastas alemães à região para produzir seus filmes, a exemplo de Peter Lilienthal, Werner Schroeter, Peter Fleischmann e Werner Herzog.³²⁸



Figura 34 À esquerda, a personagem Hias, de Herzog. À direita, Antônio das Mortes, de Glauber Rocha. Fonte: fotogramas dos filmes *Coração de Cristal* e *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, respectivamente.

Herzog, dentre os cineastas alemães de sua geração, é o que mais se aproximou do Cinema Novo, e seu *Coração de Cristal* (1976) mostra o quanto o cineasta estava impressionado com Glauber Rocha, adaptando a estética glauberiana ao contexto do Novo Cinema Alemão, o que é também percebido notadamente em *Aguirre* e em *Fitzcarraldo*. Talvez

³²⁷ NAGIB, Lúcia. **World Cinema and the Ethics of Realism**. New York: Continuum, 2011, pp. 103-105.

³²⁸ Lilienthal, por exemplo, convidou o diretor de fotografia do Cinema Novo Brasileiro Dib Lutfi para fotografar um de seus filmes, *Das Unheil* (1962). NAGIB, 2011, p.105.

mais forte no primeiro, por conta da proximidade temporal. Herzog volta-se para questões de poder, messianismo e transe - com personagens ou com paisagens (selva). Se pensarmos em Hias, personagem principal de *Coração de Cristal*, uma figura lendária, um profeta apocalíptico errante, cujo pai demente tenta de qualquer maneira recuperar o poder, lembraremos certamente de Antônio das Mortes. Ou ainda, de outros personagens de Glauber, como o pregador Sebastião e seu discurso religioso. Ou mesmo do Coronel Horácio, mentalmente afetado (os atores Wilhelm Friedrich e Joffre Soares também guardam lá suas semelhanças físicas). Em Herzog, um tirano louco induz ao transe toda uma comunidade.³²⁹

As sequências introdutórias de *Aguirre e Fitzcarraldo* seguem esse mesmo rumo. Uma paisagem enevoada e opressora, com uma música cósmica ao fundo e a selva hostil compõe a sensação de transe. Os conquistadores europeus deliram de febre, ou sob efeito de bebidas alucinógenas, são vistos como deuses pelos indígenas, e, ao final, sempre solitários, constatam sua separação irremediável com a natureza, destruindo qualquer idealização edênica. O retrato do sertão amazônico em Herzog é franco e cru. As imagens de colonizadores vestidos com pesados trajes ocidentais em embarcações frágeis, ou trajando um improvável terno branco, sob um navio a vapor, travando uma luta inútil contra o rio Amazonas, trouxeram uma nova abordagem sobre a região. Herzog repete o que, alguns anos antes, o Cinema Novo Brasileiro fez para a região nordestina, apresentando, pela primeira vez, imagens realistas dos flagelos da seca, cujos personagens, assim como Aguirre e Fitzcarraldo, são heróis dilacerados pelo meio.³³⁰ A Amazônia constitui-se como o sertão herzogiano. O conflito entre o homem e o mundo natural foi uma importante preocupação na filmografia de Herzog, ao lado de outros temas. Assim, em 1987, lança *Cobra Verde*, outro filme rodado no Brasil (Bahia e Pará), no qual Klaus Kinski e José Lewgoy novamente são convocados para compor o elenco, cujo enredo traz muitas referências *glauberianas*. Ao lado de *Aguirre e Fitzcarraldo*, o longa completa a trilogia sobre os trópicos, narrando a trajetória do latifundiário Francisco Manoel da Silva, que se volta para o banditismo após ser expulso de sua terra, por conta da seca e da fome. O protagonista segue suas andanças pelo sertão nordestino do século XIX até ser contratado como capanga por um decadente latifundiário, interpretado por Lewgoy, ganhando a alcunha

³²⁹ NAGIB, 2011, pp. 105-111.

³³⁰ NAGIB, Lúcia. “Nota em favor de um filme internacional”. In: Revista USP nº. 19. São Paulo: USP, setembro / outubro / novembro 1993, pp. 77-81.

de “Cobra Verde”, o bandido mais temido do sertão³³¹. Há no enredo novamente crítica à violência do colonialismo europeu e seu ímpeto civilizador.

³³¹ SCOTT, A.O.. **Where Heart of Darkness Begets Head of Nuttiness**. New York Times. Disponível em: <Where Heart of Darkness Begets Head of Nuttiness>. Acesso em 11 de junho de 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É necessário concluir. O que não significa que os questionamentos quanto ao objeto de estudo aqui apresentado tenham se esgotado, ou que tenhamos apresentado respostas definitivas às perguntas lançadas, mas apenas representa um fechamento provisório à guisa de um encerramento formal exigido por esta modalidade de pesquisa acadêmica, que, ao final de nossa narrativa, acreditamos ter sido capaz de suscitar novas indagações. Historiograficamente o trabalho apresentado buscou acrescentar ao campo de pesquisa um estudo que mostrou como os filmes de ficção são capazes de construir determinado discurso sobre o passado. Com isso, procuramos ocupar um espaço não nas ditas “histórias regionais”, mas, pelo contrário, no campo historiográfico que trata das relações envolvendo história do Brasil e filmes de ficção, neste caso, a partir das margens.

A análise das fontes mostrou que Werner Herzog pensa uma história da Amazônia em que as ideias de “civilização” e “barbárie” parecem estar sempre em choque, em que a conquista da região é uma “falácia”, pois, nem o homem nem a modernidade são capazes de deter o inimigo denominado natureza. Para isso, Herzog se utiliza de inúmeras estratégias de argumentação, sejam elas dramáticas, fotográficas ou sonoras, de modo a construir seu discurso cinematográfico. Seus personagens são fragmentos de períodos históricos, Fitzcarraldo a modernidade, Aguirre a conquista colonizadora, e são elementos fundamentais para entender a reflexão que o cineasta faz do passado amazônico. O primeiro representa o ímpeto da modernidade novecentista, que traz consigo o sonho de transformar a selva em um templo da ópera, já o segundo, a marca da violência colonial nos trópicos e seu desejo explorador.

Procuramos entender o contexto cinematográfico do autor, a saber, a geração que fez cinema nos anos 1960 e procurava novas alternativas para essa arte. Tanto *Fitzcarraldo* quanto *Aguirre* são obras tributárias de uma linguagem cinematográfica que desejava ser menos *hollywoodiana* e mais contestadora e política. As fontes apontaram para uma crítica anticolonialista de Herzog, que usou personagens e situações inusitadas para questionar a presença europeia na Amazônia e revelar as incoerências do projeto civilizador. Nesse caminho, podemos perceber as marcas do *cinemanovismo* em suas obras e como esse diálogo contribuiu para a construção do seu olhar sobre esse espaço. Além disso, o cruzamento das fontes sugere também que a História da Amazônia construída pelo cineasta possui fortes marcas do pensamento de Euclides da Cunha sobre a região, de modo a evidenciar o alcance da historiografia euclidiana para além da História escrita.

Por fim, futuros trabalhos podem evidentemente preencher algumas lacunas deixadas nesta breve discussão. Até porque muitas outras pesquisas merecem (e precisam) ser feitas sobre a história da Amazônia vista no cinema. Acreditamos que nosso trabalho faça parte desse esforço historiográfico.

REFERÊNCIAS

1. DOCUMENTOS CITADOS

1.1 ENTREVISTAS

HERZOG, Werner. Interviews. In: CRONIN, Paul (org.). **Herzog on Herzog**. London: Faber & Faber, 2002.

_____. Influences: Werner Herzog. Entrevista, 25 de junho de 2007. Nova Iorque: New York Magazine. Entrevista concedida a Logan Hill. Disponível em: <http://nymag.com/movies/features/33980/>.

_____. Entrevista. In: NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

_____. Entrevista concedida à Eduardo Simões, revista CULT, “A crítica de cinema acabou”, 8 de abril de 2011. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/04/a-critica-de-cinema-acabou/>>. Acesso em 10.04.2016.

_____. Entrevista concedida a Marco Tomazzoni ao Portal IG: “Werner Herzog elogia Glauber Rocha e Garrincha”, em 17.05.2011. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/werzer+herzog+elogia+glauber+rocha+e+garrincha1596961122164.html>>. Acesso em 10.04.2016.

_____. Entrevista concedida ao crítico de cinema Roger Ebert. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/interviews/a-conversation-with-werner-herzog>. Acesso em 14 de abril de 2016.

_____. South American Experiences: A Conversation with Werner Herzog on Aguirre, the Wrath of God (pp. 12-17). Entrevista concedida a Peter Schumann. *Werner Herzog: Interviews*, AMES, Eric. pp. 12-17.

_____. Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano, publicado no semanário Brasil de Fato – 26 de maio a primeiro de junho de 2010.

_____. Interview with Director Werner Herzog: 'I Am Clinically Sane'. Spiegel online, fevereiro, 2010. Disponível em:<<http://www.spiegel.de/i/zeitgeist/interview-with-director-werner-herzog-i-am->>. Acesso em 01.05.2016.

_____. *Fitzcarraldo: A conversation with Werner Herzog* (1982). In: AMES, Eric. *Werner Herzog: Interviews*. University Press of Mississippi, 2014.

_____. *Werner Herzog In conversation with Geoffrey O'Brien* (1996). In: AMES, Werner Herzog: Interviews. University Press of Mississippi, 2014.

_____. Entrevista concedida por Herzog ao portal *OFF Screen* em 31 de janeiro de 2004. Disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/werner_herzog.html. Livre tradução. Acessado em 17 de junho de 2012.

_____. The Ecstatic Truth. Entrevista concedida a Daniel Zalewski. New Yorker. Abril, 2004. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/the-ecstatic-truth>>. Acesso em 02.04.2016.

_____. O futuro do jornalismo. Revista Cult, São Paulo, Ed. 158. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/06/o-futuro-do-jornalismo/>>. Acesso em 21 de abril, 2016.

_____. Interview with Werner Herzog on the American Reception of His Films. [1979]. Entrevista concedida a Jörg Bundschuh e a Christian Bauer. In: AMES, Eric. Werner Herzog: interviews. Mississippi: The University Press of Mississippi.

_____. “Like a Powerful Dream...”. [1973]. Entrevista concedida a Nouredine Ghali. In: AMES, Eric. Werner Herzog: interviews. Mississippi: The University Press of Mississippi.

_____. O “selvagem”. São Paulo, Folha de São Paulo, 26 de julho, 2009. Entrevista concedida a Fernanda Ezabella. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2607200908.html>. Acesso em 10 de abril, 2016.

_____: entrevista. [2009]. Lisboa: *Sinais de Vida: Werner Herzog e o Cinema*. Entrevista concedida a Grazia Paganelli.

1.2 RESENHAS

CANBY, Vicent. **Aguirre, the Wrath of God Haunting Film by Herzog**. The New York Times, 1977. Disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C04E6DE1039E334BC4C53DFB266838C669EDE>. Acessado em: 17 de junho de 2012.

EBERT, Roger. **Aguirre, the Wrath of God (1972)**. Tradução livre e com adaptações. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/ID=/19770209/REVIEWS/243790834>. Acessado em 17 de junho de 2012.

HATOUM, Milton. **Nove Segundos**. Estadão, Caderno 2. Disponível em: <http://m.estadao.com.br/noticias/impresso,mobile,724596.html>. Acesso em 27 de julho de 2012.

SCOTT, A.O.. **Where Heart of Darkness Begets Head of Nuttiness**. New York Times. Disponível em: <Where Heart of Darkness Begets Head of Nuttiness>. Acesso em 11 de junho de 2016.

1.3 FILMES

Aguirre – A Cólera dos Deuses (Aguirre, Der Zorn Gottes). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1972. 93 min, Som, Cor.

Burden of Dreams. Dirigido por Les Blank. Estados Unidos: Flower Films, 1982. 95 min, Som, Cor.

Fitzcarraldo (Fitzcarraldo). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 158 min, Som, Cor.

Meu Melhor Inimigo (Mein liebster Feind). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1999. 95 min, Som, Cor.

1.4 TEXTOS DE WERNER HERZOG

HERZOG, Werner. **Conquista do Inútil**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Fitzcarraldo**. Porto Alegre: L&M, 1983.

2. REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fluxos Comunitários**: jangadas, margens e travessias. Via Atlântica, Nº 8 Dez, 2005.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARD Carmen; GRUZINSKI, Serge. **História do Novo Mundo**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.
- BRANDING, D.A. Os índios e as fronteiras no Brasil colonial. In: BETHEL, Leslie (Org.) In: **História da América Latina**. Vol.2. São Paulo: EDUSP, 2004.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e Cinema**: Dimensões históricas do audiovisual. Alameda: São Paulo, 2011.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. “Rupturas instauradas e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo”. In.: CASTELO BRANCO, Edwar de A (Org.) . **História, Cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EdUFPI, 2009.
- _____. **Travessuras em superoito milímetros**: o cinema em liberdade de Torquato Neto. Fronteiras (Florianópolis), v. 18, p. 11-25, 2011.
- CERTEAU, Michel de. **Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. In: Estudos Avançados. Campinas: Unicamp, 11(5), 1991.
- CORRIGAN, Timothy. **The films of Werner Herzog**: between mirage and history. New York e London: Methuen, 1986.
- COSTA, Luiz Cláudio da. **Cinema brasileiro (anos 60-70)**: dissimetria, oscilação e *simulacro*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.
- CRONIN, Paul (org.). **Herzog on Herzog**. London: Faber & Faber, 2002.
- CUNHA, Euclides da. **Um Paraíso Perdido**: reunião de ensaios amazônicos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- DAVIS, Natalie Z. **O Retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DIAS, Edinea Mascarenhas. “Espaço urbano: preservação ou segregação?”. In: **A ilusão do Fausto**: Manaus, 1890-1920. Manaus: Valer, 1990.

DOLKART, Ronald. **Civilization's Aria: Film as Lore and Opera as Metaphor** in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*. *Journal of Latin American Lore*, 1985.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Uma história dos costumes** (vol.1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994^a.

_____. **O processo civilizador. Formação do Estado e da Civilização** (vol.2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

EISENSTEIN, Serge. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELDUQUE, Albert. 2015. **Werner Herzog/Ruy Guerra: formas da estética da fome**. In Atas do IV Encontro Anual da AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, pp. 480-490.

FERRO, Marc. Cinema e história. In: BURGUIÈRE, André (org.). **Dicionário das ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

_____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992,

FIGUEIROA, Alexandre. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. O que é um autor?. In: _____. **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

GALVÃO, Walnice. **Correspondência de Euclides da Cunha**. São Paulo: EDUSP, 1997.

GANDY, Matthew. **Visions of darkness: the representation of nature in the films of Werner Herzog**. *Cultural Geographies*, v. 3, n. 1, p. 1-21, 1996.

GODINHO, Victor; LINDENBERG, Adolpho. **Norte do Brasil – Através do Amazonas, do Pará e do Maranhão**. Rio de Janeiro: Lamemmerte & C, 1996.

GONÇALVES, Gustavo S.. **Território Imaginado: Imagens da Amazônia no Cinema**. Manaus: UFAM, 2009. 142 p. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009.

GNERRE, Maria Lúcia A.; DECCA, Edgar Salvadori de. Prefigurações literárias da barbárie nacional em Euclides da Cunha, Machado de Assis e Lima Barreto. In: NASCIMENTO, José Leonardo. (Org.). **Os Sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos**. São Paulo: Unesp, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOOD WARD, Kathryn. **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

HARDMAN, Francisco Foot. **Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides**. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 26, Abril. 1996.

_____. **Trem-Fantasma:** A ferrovia madeira-mamoré e a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A Vingança da Hileia:** Euclides da Cunha, a Amazônia e Literatura Moderna. São Paulo: UNESP, 2009.

HETCHE, Susanna. **The Last Unfinished Page of Genesis:** Euclides da Cunha and the Amazon. *Novos Cadernos NAEA*. v. 11, n. 1, p. 5-38, jun. 2008.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema:** um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, 1992.

LACERDA, Franciane Gama Lacerda. “Euclides da Cunha e a Invenção da Amazônia”. In: FONTES, Edilza Joana Oliveira & BEZERRA NETO, José Maia. **Diálogos entre história, literatura e memória**. Belém: Paka-tatu, 2007.

_____. “Reclamações do Povo: luta por direitos na cidade, seringais e núcleos coloniais da Amazônia brasileira (séculos XIX e XX)”. **Projeto História** n. 33 (dez. 2006).

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEPPERT, Richard. **Opera, Aesthetic Violence, and the Imposition of Modernity: Fitzcarraldo**. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkley: University of California Press, 2007.

LEVI, Giovanni. Os usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Amazônia”. In: **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça:** Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

LEFÈVRE, Antonio Silvio (Dir.). **Dicionário de Mitologia Greco-romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

LUCAS, Meize. R. L.. **Imagens do moderno:** o olhar de Jacques Tati. São Paulo: Annablume, 1998.

MAUAD, Ana M.. UNE somos nós: a fotografia como gesto, Bahia, 1979. In: BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. (Org.). **História, Cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MINTA, Stephen. “Aguirre, a Cólera dos Deuses”. In: CARNES, Mark. C. (Org.). **Passado Imperfeito:** A História no cinema. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual*. Alameda: São Paulo, 2011.

NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog, o cinema como realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

_____. “Werner Herzog in the Light of the New Waves”. In: PRAGER, Brad. **A Companion to Werner Herzog**. Wiley-Blackwell: Oxford, 2012.

_____. **Cinema Novo Brasileiro influenciou alemães**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 set. 1994.

_____. “Nota em favor de um filme internacional”. In: Revista USP nº. 19. São Paulo: USP, setembro / outubro / novembro, 1993.

_____. **World Cinema and the Ethics of Realism**. New York: Continuum, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Dantot*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. Alameda: São Paulo, 2011, pp.67-84.

PAGANELLI, Grazia. **Sinais de Vida: Werner Herzog e o cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Lua Nova, São Paulo, n. 74, pp. 11-34, 2008.

PORRO, Antônio. “O povo das Águas à chegada dos europeus”. **O povo das águas: ensaios de etno-história amazônica**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. História Indígena do Alto e Médio Amazonas: Séculos XVI e XVIII. In: CUNHA, Manuela Carneiro. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: FAPESP/SMC. Companhia das Letras, 1992.

PRADO, Maria Ligia; CAPELATO, Maria Helena Rolim. “A Borracha na Economia Brasileira da Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (Org.). **História Geral da Civilização Brasileira**, v.8. Difel, 1977.

PRAGER, Brad. **A Companion to Werner Herzog**. Oxford: Willey-Blackwell, 2012.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSENSTONE, Robert A.. **A história nos filmes, Os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SILBERMAN, Marc. A Indústria Cinematográfica alemã: padrões de competitividade e proteção. In: **Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado**. MELEIRO, Alessandra (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

SANTANA, Ilma. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SARGES, Maria de Nazaré. “Riquezas, Tributos e Mercado de Trabalho em Belém (1890-1910)”. In: FIGUEREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Mesma Bacelar (Org.). **Tesouros da memória: história e patrimônio no Grão-Pará**. Belém: Ministério da Fazenda – Gerência de Administração no Pará/ Museu de Arte de Belém, 2009.

SARGES, Maria de Nazaré. “Riquezas, Tributos e Mercado de Trabalho em Belém (1890-1910)”. In: FIGUEREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Mesma Bacelar (Org.). **Tesouros da memória: história e patrimônio no Grão-Pará**. Belém: Ministério da Fazenda – Gerência de Administração no Pará/ Museu de Arte de Belém, 2009.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCOTT, A.O.. **Where Heart of Darkness Begets Head of Nuttiness**. New York Times. Disponível em: <Where Heart of Darkness Begets Head of Nuttiness>. Acesso em 11 de junho de 2016.

SCHVARZMAN, Sheila. **Os Sertões do Cinema**. Alceu (Online), v. 12, p. 94-108, 2012.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIRINELLI, J.F. A geração. In: FERREIRA, M.M.; AMADO, J. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

SOUZA, Márcio. **Breve História da Amazônia**. Rio de Janeiro: AGIR, 2001.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

TEIXEIRA, Karoline Viana. **A orgia dos sentidos: a construção do corpo nas imagens de Olympia, de Leni Riefenstahl**. 2008. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2008.

TAYLOR, Anne Christine. “História pós-colombiana da Alta Amazônia”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **História dos Índios no Brasil**. FAPESP/SMC. Companhia das Letras: São Paulo, 1992.

THOMPSON, Kirsten. **The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth**. London: Wallflower Press, 2011.

TUPIASSÚ, Lúcia Ferreira; Habert, Angeluccia Bernardes. **O El Dorado de Herzog: a busca por imagens absolutas e verdades intensificadas**. Rio de Janeiro, 2010. 104p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

UGARTE, Auxiliomar Silva. “Margens míticas: a Amazônia no imaginário europeu do século XVI”. In: PRIORE, Mary Del; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). **Os Senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

VIEIRA, Patrícia. **Laws of the Jungle: The Politics of Contestation in Cinema about the Amazon**. In: Gagliano, Monica, RYAN, John, VIEIRA, Patrícia. In: **The Green Thread: Dialogues with the Vegetal World**. Lexington Books: Londres, 2016.

WEINSTEIN, Bárbara. “Pará versus Amazonas”. In: **A Borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1920)**. São Paulo: Hucitec/EdUSP, 1993.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ANEXOS

MAPA 1



Figura 35 Istmo utilizado pela personagem *Fitzcarraldo* para arrastar o navio de um rio para o outro (HERZOG, 1983).

