

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**Gabriel Kitofi Tonelo**

**WERNER HERZOG, DOCUMENTARISTA: FIGURAS DA VOZ E DO CORPO**

**CAMPINAS**

**2012**

**i**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**Gabriel Kitofi Tonelo**

**WERNER HERZOG, DOCUMENTARISTA: FIGURAS DA VOZ E DO CORPO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

**CAMPINAS, 2012**

**iii**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

|       |  |
|-------|--|
| T612w | <p>Tonelo, Gabriel Kitofi.<br/>Werner Herzog, Documentarista: Figuras da Voz e do<br/>Corpo / Gabriel Kitofi Tonelo. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.<br/>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de<br/>Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Herzog, Werner, 1942-. 2. Documentario (Cinema)<br/>3. Autoria. 4. Subjetivação. I. Ramos, Vitor Pessoa de Almeida.<br/>II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.<br/>III. Título.</p> <p>(em/ia)</p> |
|-------|--|

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Werner Herzog, Documentarist: Figures of voice and body.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Herzog, Werner, 1942-.

Documentary (Cinema)

Authorship

Subjectivation

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos [Orientador]

Antonio Fernando da Conceição Passos

Marília da Silva Franco

Marcus Soares Freire

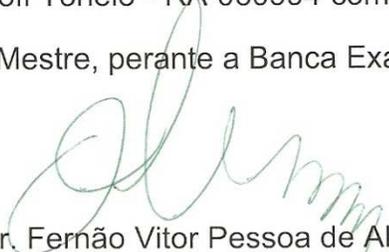
Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo

Data da Defesa: 23-08-2012

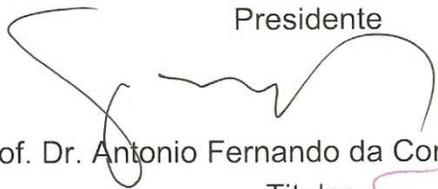
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

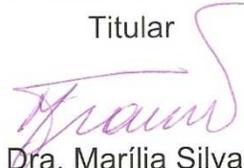
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo  
Mestrando Gabriel Kitofi Tonelo - RA 060994 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos  
Presidente



Prof. Dr. Antonio Fernando da Corceição Passos  
Titular



Profa. Dra. Marília Silva Franco  
Titular



## **Resumo**

Este trabalho pretende analisar a obra de documentários do cineasta alemão Werner Herzog sob a ótica da autorreflexão do diretor, através de sua voz e de seu corpo, em seus documentários e da relação estabelecida entre Herzog e a narrativa em cada filme. Procura-se estabelecer como a característica nasceu em sua filmografia e como evoluiu ao longo das cinco décadas de sua atividade como cineasta. Relacionam-se os processos da inserção de Werner Herzog em seus filmes com a teoria, própria do campo do Cinema Documentário, referente à inserção do sujeito-da-câmera na narrativa fílmica. Tomando como ponto de partida as reflexões surgidas no final da década de 1950 acerca da participação do cineasta na narrativa (Cinema Vérité) até as teorias de uma narrativa documentária profundamente voltada para o universo do próprio cineasta, popularizadas nos anos 1980, pode-se dizer que a autorreflexão do cineasta na narrativa é uma questão viva no campo teórico do Cinema Documentário e que é constantemente problematizada e renovada na produção documentária contemporânea.

Palavras-Chave: Werner Herzog, Cinema Documentário, Subjetividade, Autoria.



## **Abstract**

This work intends to analyse german filmmaker's Werner Herzog documentary oeuvre, under the optics of the director's voice and body self-reflexion in his documentaries and the relationship between Herzog and his narratives in each work. It tries to establish how this characteristic was born in his filmography and how it has evolved through five decades of his activity as a film director. Herzog's participation in his films is related to theories of Documentary Film concerning the reflexivity of the author in the filmic narrative. Going from questions arised in the late 1950's about the participation of the director in the documentary (Cinema Vérité) to questions related to a profoundly self-referrent documentary narrative popularized in the 1980's, one can say that self-reflection is a subject-matter that is still alive in documentary film theory, being constantly problematized and renewed in contemporary documentary production.

Keywords: Werner Herzog, Documentary Film, Subjectivity, Authorship.



## **Agradecimentos**

À FAPESP pela bolsa concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao orientador, Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos, por todas as conversas e o auxílio concedido, em São Paulo, Campinas ou até em um encontro por acaso em Paris.

Ao Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho e ao Prof. Dr. Fernando Passos pelos comentários na banca de qualificação, certamente pertinentes e enriquecedores.

Agradeço também ao parecerista ad-hoc da FAPESP cuja exigência foi extremamente importante para o desenvolvimento do trabalho.

Ao Prof. Brad Prager, da University of Missouri, por ter atendido diversas das minhas dúvidas relativas aos filmes de Herzog, pelo diálogo e ótimas observações. À Prof<sup>ª</sup>. Lúcia Nagib, da mesma forma, pelos comentários feitos e ajuda dada.

À Werner Herzog Film GmbH, pela doação de boa parte dos filmes que constituem o *corpus* desta pesquisa.

Ao apoio e amor infinito dado por meus pais, Tonelo e Telma, e por meu irmão Marcos durante não só a vigência desta pesquisa, mas em todo o caminho trilhado até aqui.

Aos amigos dos mais variados lugares: companheiros de UNICAMP e Barão Geraldo, de Santo André, de São Paulo, de Köln. Ao Ivan, ao João e ao Mario pela companhia de apartamento 22. À Jennifer Serra por todas as dicas e ajudas nos mais variados trâmites do processo. Ao Marcos Camolezi pela leitura e revisão do texto, pelas conversas filosóficas e futebolísticas.

À Aline pelas leituras atentas, revisões críticas ou até pelas tardes passadas nas mais diversas bibliotecas do além-mar. Mas, principalmente, por estar sempre ao meu lado durante todo esse tempo. Pelo amor e o carinho de todos os dias, indispensável para despertar em mim a vontade de seguir adiante e de levar a vida com muita alegria.



## Índice

|                  |   |
|------------------|---|
| Introdução ..... | 1 |
|------------------|---|

### I - Werner Herzog, Documentarista.

|   |    |
|---|----|
| 1 – Figuras da voz e do corpo .....                   | 7  |
| 2 – Definindo os documentários de Werner Herzog ..... | 17 |
| 3 – O Documentário segundo Werner Herzog .....        | 25 |

### II - Análise Fílmica .....

|  |    |
|--|----|
|  | 39 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| 1. Herzog sem Herzog: a ausência da participação do diretor em seus documentários .....                        | 41 |
| 1.1 – Hércules ( <i>Herakles</i> , 1962, 12') .....  | 43 |
| 1.2 - Últimas Palavras ( <i>Letzte Worte</i> , 1968, 13') .....  | 45 |
| 1.3 – Precauções contra Fanáticos ( <i>Massnahmen gegen Fanatiker</i> , 1969, 12') .....                       | 46 |
| 1.4 - Os Médicos Voadores da África Oriental ( <i>Die fliegenden Ärzte Von Ostafrika</i> , 1969, 45') .....    | 47 |
| 1.5 - <i>Fata Morgana</i> (1970, 79') .....  | 49 |
| 1.6 - Terra do Silêncio e da Escuridão ( <i>Land des Schweigens und der Dunkelheit</i> , 1971, 85') .....      | 55 |
| 1.7 – A ausência da figura de Herzog em documentários posteriores.....   | 58 |
| <br>   |    |
| 2. A Gênese da ética participativa de Herzog nos documentários – Década de 1970.....                           | 63 |
| 2.1 – Futuro Defeituoso ( <i>Behinderte Zukunft</i> , 1971, 43') .....   | 67 |
| 2.2 - O Grande Êxtase do Escultor Steiner ( <i>Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner</i> , 1974, 47').. | 70 |
| 2.3 - <i>How Much Wood Would a Woodchuck Chuck</i> (1976, 45') .....   | 74 |
| 2.4 – <i>La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe</i> (1977, 44').....                       | 80 |
| <br>   |    |
| 3. A primazia da voz e Herzog entrevistador - Década de 1980 .....   | 85 |
| 3.1 - <i>God's Angry Man (Glaube und Wahrung</i> , 1980, 44') .....  | 86 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.2 – <i>Ballad of the Little Soldier (Ballade von kleinen Soldaten, 1984, 45’)</i> .....                                       | 89  |
| 3.3 - <i>The Dark Glow of the Mountains (Gasherbrum – Der leuchtende Berg, 1984)</i> .....                                      | 93  |
| 4. O resgate da corporalidade e o estreitamento da relação entre Herzog e o documentário - Década de 1990.....                  | 99  |
| 4.1 - <i>Echoes from a Somber Empire (Echos aus einem düsteren Reich, 1990, 93’)</i> .....                                      | 100 |
| 4.2 - <i>Lessons of Darkness (Lektionen in Finsternis, 1992, 52’)</i> .....   | 105 |
| 4.3 – <i>Little Dieter Needs to Fly (1997, 80’)</i> .....   | 112 |
| 4.4 - <i>Wings of Hope (Julianes Sturz in den Dschungel, 1999, 70’)</i> .....   | 119 |
| 4.5 – <i>Meu Melhor Inimigo (Mein liebster Feind, 1999, 95’)</i> .....  | 124 |
| 5. Herzog Personagem - Década de 2000.....  | 133 |
| 5.1 – <i>Wheel of Time (2003, 81’)</i> .....  | 135 |
| 5.2 – <i>The White Diamond (2004, 90’)</i> .....  | 143 |
| 5.3 – <i>O Homem Urso (Grizzly Man, 2005, 103’)</i> .....   | 150 |
| 5.4 – <i>Encounters at the End of the World (2007, 99’)</i> .....   | 160 |
| 6. Atualidade e Perspectivas Futuras - Década de 2010.....  | 171 |
| 6.1 - <i>A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Cave of Forgotten Dreams, 2011, 90’)</i> .....  | 172 |
| 6.2 - <i>Ao Abismo: Um Conto de Morte, Um Conto de Vida (Into the Abyss, A Tale of Death, a Tale of Life. 2011, 107’)</i> ..... | 175 |
| Considerações Finais.....   | 183 |
| Bibliografia.....   | 187 |
| Ficha técnica dos filmes analisados. ....   | 191 |
| Anexo: <i>The Minnesota Declaration (Texto em Inglês)</i> .....   | 201 |

## Introdução

Esta pesquisa teve início no ano de 2010, quando Werner Herzog havia há pouco tempo lançado documentários como *Encounters at the End of the World* e *O Homem Urso*. Ambos os filmes receberam muita atenção da crítica e colocavam Herzog como um documentarista de destaque. Não se passou muito tempo para que eu pudesse entrar em contato com a obra de Herzog como um todo e decidir escolhê-lo como meu objeto de estudo.

Herzog, que em 2012 completa setenta anos de idade, é um dos mais respeitados diretores de cinema da atualidade. Tendo lançado até o momento mais de cinquenta trabalhos cinematográficos, entre curtas, médias e longas-metragens, não é equivocado dizer que seu trabalho como documentarista é quantitativamente maior que seu trabalho como diretor de ficções (por volta de apenas quinze trabalhos).

Perceber Herzog como documentarista é, primeiramente, resgatar sua atividade cinematográfica que teve início há exatos cinquenta anos, com o curta-metragem *Hércules*, em 1962. De suas primeiras experiências cinematográficas nos anos 1960 até os documentários lançados nos últimos dois anos, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* e *Ao Abismo: Um Conto de Vida, um Conto de Morte* houve certamente um longo período a percorrer. Nas décadas de 1970 e 1980, Herzog lançou documentários que foram cruciais para seu período de amadurecimento como documentarista. Esses filmes vieram novamente à luz há poucos anos, após sua compilação em uma caixa de DVDs oficialmente lançada por sua companhia, mas ainda são pouco conhecidos para o grande público.

Torna-se especialmente interessante (e prazeroso), portanto, trilhar o caminho traçado por Herzog através de seus filmes até o presente momento. Seria um erro assumir documentários bastante conhecidos do diretor, como *Lessons of Darkness* (1992), *Meu Melhor Inimigo* (1999) ou mesmo o já citado *O Homem Urso* (2005) como o ponto de partida da carreira de Herzog como documentarista, ainda que através desses filmes tenha sido reconhecido como tal. Hoje em dia, Herzog não é visto apenas como o diretor de ficções clássicas como *Sinais de Vida* (1968), *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972), *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) ou *Fitzcarraldo* (1982), mas, também, como um diretor

cujos documentários estão à altura de sua grandiosidade como diretor ficcional. Arrisco dizer que Herzog atualmente contempla-se mais com seu trabalho como documentarista do que como diretor de ficção.

Entretanto, tomar como objeto de estudo de mestrado todos os documentários de Werner Herzog sugere, inevitavelmente, limitações. Muito se fala sobre as temáticas retratadas por Herzog em seus documentários, a maneira através da qual o diretor aborda seus personagens, sua estilística como documentarista ou, até mesmo, seu trabalho como um possível etnólogo. Que recorte analítico poderia ser feito sobre a obra de documentários de Werner Herzog?

Ao assistir os documentários recentes do diretor, havia algo que me chamava a atenção em especial: a maneira através da qual Herzog inseria a si próprio nos filmes. Frequentemente comentava-se sobre a narração característica do diretor em seus filmes e suas aparições – às vezes curiosas – em frente à câmera. A autorreflexão do cineasta (o sujeito-da-câmera) é uma característica que diz respeito propriamente ao universo formal e narrativo do cinema documentário e – como a cronologia nos mostra – pode se comportar de diversas formas. De Jean Rouch a Trinh T. Minh-ha, de Chris Marker a Marlon Riggs, de Agnes Vardá e Jean-Luc Godard a Ross McElwee e Alan Berliner, do *Cabra Marcado Para Morrer* a *Santiago*, a interação do cineasta dentro do próprio filme é uma característica que apresenta novas facetas e é cada vez mais estudada. Seria possível enquadrar Werner Herzog e a maneira através da qual ele se apresenta dentro de suas narrativas nessa mesma abordagem teórica?

Pude perceber que a abordagem vista em seus filmes atuais, que mostra expressiva participação da voz e do corpo do diretor nas narrativas, nem sempre se comportou dessa forma. Tomando como ponto de partida suas experiências dos anos 1960 até seus filmes atuais, nota-se que a participação do diretor dentro dos filmes é, certamente, uma crescente. Os primeiros anos de sua carreira mostram o grau-zero dessa característica (não há inserção de sua voz ou de seu corpo nos filmes) e a análise da cronologia de sua obra prova que pouco a pouco o diretor tomou sua própria figura como parte integrante dos filmes. No entanto, houve a necessidade de analisar cada caso especificamente (cada filme), devido ao fato de que as diferentes funções através das quais Herzog apresenta-se na narrativa são detectadas em nuances. Cada filme, portanto, consiste em um caso específico e todos

contribuem de alguma forma para traçar o caminho trilhado pela autorreflexão do diretor até seus documentários atuais. Fazendo uma separação dos filmes em que Herzog insere-se nas narrativas unicamente através de sua voz e dos filmes em que também há a inserção corporal do diretor em frente à câmera como interlocutor, pôde-se analisar a especificidade de cada uma dessas abordagens. Desde o desempenho de uma função de narrador expositivo, passando por tradutor-intérprete até passagens em que o diretor faz de suas opiniões parte essencial da argumentação do filme, puderam-se resgatar todos os papéis (ou a maioria deles) desempenhados por Herzog através de sua voz e de seu corpo nos filmes.

Seus dois documentários mais recentes, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* e *Ao Abismo: Um Conto de Vida, um Conto de Morte*, foram lançados após o início da pesquisa. A inclusão desses filmes no trabalho foi especialmente interessante pelo fato de se poder analisar de que forma a inserção de Herzog tomada com base nos filmes anteriores ao início da pesquisa comprovaram-se ou destoaram da tendência observada. Sendo que principalmente seu documentário mais atual, *Ao Abismo*, trouxe novos questionamentos a respeito da representação de sua figura nos filmes, torna-se instigante imaginar de que forma a característica tomará forma em seus documentários futuros.

Werner Herzog é um diretor avesso, segundo ele próprio, a qualquer tipo de academicismo. Sendo assim, torna-se imaginável que suas obras dificilmente podem ser enquadradas em cânones teóricos. Esse tipo de constatação do diretor reflete-se diretamente em sua obra documentária. O visionamento dos documentários do diretor mostra que Herzog não se atém a um dispositivo fixo pré-determinado para a feitura dos filmes. Pode-se pensar em diversos diretores que se tornaram referência para o estudo do universo do cinema documentário e que fazem do dispositivo uma parcela significativa para a compreensão de suas obras. Frederick Wiseman, que começou a filmar nos anos 1960 e lança até os dias atuais um filme novo a uma razão média de dois anos, utiliza-se ainda do mesmo dispositivo - com pouca ou nenhuma alteração de filme para filme - para a construção de suas narrativas.

Wiseman é reconhecido por seu dispositivo, assim como o são tantas outras figuras emblemáticas do cinema documentário. Para darmos um exemplo da atualidade, Errol Morris é um diretor cuja produção atual está em voga no documentarismo mundial. Seus últimos longa-metragens, *Sob a Névoa da Guerra* (*The Fog of War*, 2003), *Procedimento*

*Operacional Padrão* (*Standard Operating Procedure*, 2008) e *Tablóide* (*Tabloid*, 2010) receberam atenção mundial – Morris inclusive recebeu o Oscar de melhor documentário por *Sob a Névoa da Guerra* – e os três filmes foram construídos através de um dispositivo bastante particular através do qual a figura de Morris torna-se vinculada. No Brasil, Eduardo Coutinho estabelece um dispositivo também bastante particular em sua produção a partir de *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* (excetua-se o caso de *Moscou*) que se tornou referência para sua obra como documentarista. Após filmes como *Santo Forte*, *Peões* e *Edifício Master*, a experiência de *Jogo de Cena* mostra como Coutinho pode explorar as possibilidades e a potencialidade de seu dispositivo.

No entanto, ainda que Herzog seja reconhecido por uma série de características recorrentes – tanto estilísticas quanto temáticas – em sua obra de documentários, não existe um padrão pré-determinado respeitado pelo diretor para a feitura de seus filmes. Dessa forma, pode-se dizer que a questão do dispositivo é certamente mais aberta para o Herzog documentarista. Deve-se afirmar isso de antemão, pois o fato de sua obra documentária não ser vinculada a um dispositivo fechado reflete-se na cronologia da característica que queremos pesquisar neste trabalho. Em outras palavras, há o sentimento de que a participação direta de Herzog em seus filmes, através de sua voz e de seu corpo, embora muitas vezes crucial para seus filmes, não é algo *pressuposto* pelo diretor à ocasião da filmagem de determinado documentário, mas uma característica que se adéqua a cada caso, a cada situação. A intensidade da autorreflexão de Herzog também varia de filme para filme e às vezes mostra-se apenas em meandros e nuances da narrativa. Esse é o motivo pelo qual se decidiu analisar cada caso separadamente e tentar abarcar a maior parte de seu *corpus* de documentários.

Ainda que se possa afirmar que, de fato, o diretor comporta-se cada vez mais como participante de seus próprios documentários, tentar depositar essa característica de sua obra em determinada abordagem teórica seria equivocado. No entanto, o desafio torna-se seguir os passos de sua participação nos filmes, mesmo que camaleônica, em uma maneira de compreender o que essa característica significou e significa para sua obra como documentarista. A missão estará cumprida se, ao fim do texto, as questões propostas possam servir como elemento adicional para a reflexão acerca da obra de um dos maiores documentaristas vivos.

Posto isso, acredito que os principais objetivos a serem contemplados por essa pesquisa são: a) O levantamento da obra de documentários de Werner Herzog acompanhado de justificção teórica para que sejam pensadas como documentários; b) O levantamento e análise da característica das reflexões de sua voz e de seu corpo nos documentários, atentando-se para todas suas facetas apresentadas ao longo das décadas – como o emprego da voz ou do corpo do diretor nos filmes, a variação de função existente em suas inserções e a maneira através da qual essas funções influem na relação geral entre Herzog, a narrativa e seus atores sociais; e c) Estabelecer reflexões entre as inserções do diretor em suas narrativas e conceitos pertencentes ao universo teórico do cinema documentário.

A primeira parte da dissertação compreende uma explicação inicial sobre a maneira através da qual Herzog é reconhecido pela sua interação em seus documentários atuais. Além disso, posiciona-se acerca da definição de Documentário, de modo que possamos justificar os filmes escolhidos (dentre todos os filmes de Herzog) para a análise subsequente. Em um terceiro momento, pretende-se expor o posicionamento do diretor em relação ao Cinema Documentário, partindo de um postulado de sua autoria intitulado *The Minnessota Declaration*, de 1999, bem como outras manifestações do diretor em relação ao tema. Além disso, serão introduzidas outras reflexões acerca da interação de Herzog nos filmes e a relação dessa característica com conceitos teóricos do universo do Cinema Documentário pertinentes a essa abordagem.

A segunda parte da dissertação dedica-se à análise dos filmes propriamente dita. Sendo a autorreflexão de Werner Herzog em seus documentários uma característica que não segue um padrão específico, torna-se necessário um trabalho de análise de seus filmes separadamente para que sejam traçados comentários acerca da evolução dessa abordagem em sua obra. A análise fílmica será dividida em seis períodos. O primeiro refere-se à ausência da figura do diretor em seus documentários, no período cinematográfico inicial de sua carreira (1962 a 1971) e suas recorrências – pontuais – fora desse período. Do capítulo dois ao capítulo seis separa-se a obra de documentários de Herzog por décadas (1970, 1980, 1990, 2000 e 2010), em uma maneira de compreender cronologicamente a evolução da participação de Herzog nos filmes. Em cada período pode-se destacar características recorrentes e o aprofundamento de funções desempenhadas pelo diretor em décadas

anteriores. Os documentários lançados por Herzog de 1970 ao fim dos anos 1990 revelam a gênese e a intensificação de características que figuram em sua produção recente, através da qual o diretor tornou-se mais conhecido como documentarista. A última parte das análises apresenta-se como um questionamento acerca das interações de Herzog em seus filmes mais atuais, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* e *Ao Abismo: Um conto de vida, um conto de morte*, colocados como um contraponto à análise dos filmes lançados antes do início da pesquisa, bem como suscita o questionamento sobre a maneira através da qual Herzog lidará com sua própria figura em documentários futuros. Ainda que as análises fílmicas sejam realizadas à luz da autorreflexão do diretor nas narrativas, outras informações relevantes acerca dos documentários serão levantadas, como a exposição básica do fio narrativo dos filmes (principalmente devido ao fato de que muitos deles não são conhecidos em larga escala) ou outros apontamentos estilísticos benéficos para a argumentação sobre o assunto.

## I. Werner Herzog, Documentarista

### 1 – Figuras da voz e do corpo

*O Sr. Herzog pode não ser mais a estrela dos “art-houses” e festivais de cinema que era na década de 1970, na época do velho Novo Cinema Alemão. Como demonstrado em três de seus filmes atuais – The White Diamond, Wheel of Time e O Homem Urso –, Herzog tornou-se hoje um dos maiores e mais originais documentaristas. (...) Finalmente, os filmes de Herzog documentam um estilo de vida – o seu próprio.<sup>1</sup>*

Werner Herzog (nascido no ano de 1942 em Sachrang, na Alemanha) começou seus trabalhos cinematográficos na década de 1960 e realizou mais de cinquenta filmes até o presente momento. O diretor, que chegou a ser próximo ao movimento do Cinema Novo alemão na década de 1960, mas que se distanciou do grupo pouco tempo depois, é conhecido por ter dirigido películas que se tornaram mundialmente famosas, como *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), *O Enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) e *Fitzcarraldo* (1982). Entretanto, sua produção atual fez com que o diretor fosse visto também como um competente documentarista. Além de narrativas ficcionais, Herzog tem em seu currículo mais de 35 filmes cuja maioria pode seguramente ser classificada como documentário. Alguns desses filmes, principalmente nas últimas duas décadas, receberam atenção mundial da crítica especializada e também do público. É o caso de filmes como *Lessons of Darkness* (1992), que foi projetado no Festival de Berlin desse mesmo ano e que causou grande polêmica entre o público presente, *Meu Melhor Inimigo – Klaus Kinski* (1999), vencedor do voto da audiência no Festival Internacional de São Paulo de 1999, *O Homem Urso* (2005), vencedor do prêmio do júri em Sundance ou ainda, mais recentemente, *Encounters at the End of the World* (2008), nomeado para o Oscar de melhor documentário.

A relação de Herzog com o cinema documentário começa logo em suas primeiras experiências cinematográficas nos anos 1960. Os filmes do início de sua carreira são muitas vezes vistos mais como experimentos cinematográficos do que como filmes de uma

---

<sup>1</sup> HOBERTMAN, J, 2006: 374-378

construção ficcional concreta ou mesmo com uma pretensão documentária bem demarcada. No entanto, os filmes da primeira década de trabalho de Herzog apresentam várias características de estilo que certamente remetem à forma do cinema documentário. Da década de 1970 em diante, Herzog desenvolve grande produção de filmes que se situam mais concretamente no território do documentário, intercalando essa produção com a direção de filmes ficcionais. A base fílmica deste trabalho é constituída pelos filmes dirigidos pelo diretor que podem ser classificados como *documentários* ou que, de alguma forma, relacionam-se com cânones estilísticos comumente ligados ao cinema documentário, como mostra sua produção inicial. Os filmes dirigidos por Werner Herzog que entram nessa categoria, e que serão a base para essa pesquisa, são os seguintes, relatados cronologicamente: *Hércules (Herakles, 1962)*; *Últimas Palavras (Letzte Worte, 1968)*; *Os Médicos Voadres da África Oriental (Die fliegenden Ärzte Von Ostafrika, 1969)*; *Precauções contra Fanáticos (Massnahmen gegen Fanatiker, 1969)*; *Fata Morgana (1970)*; *Futuro Defeituoso (Behinderte Zukunft, 1971)*; *Terra do Silêncio e da Escuridão (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971)*; *O Grande Êxtase do Escultor Steiner (Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1974)*; *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck (1976)*. *La Soufrière (La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, 1977)*; *God's Angry Man (Glaube und Wahrung, 1980)*; *Huie's Sermon (Huie's Predigt, 1980)*; *Ballad of the Little Soldier (Ballade vom kleinen Soldaten, 1984)*; *The Dark Glow of the Mountains (Gasherbrum – Der leuchtende Berg, 1984)*; *Woodabe – Herdsman of the Sun (Woodabe – Die Hirten der Sonne, 1989)*; *Echoes from a Somber Empire (Echoes aus einem düsteren Reich, 1990)*; *Jag Mandir (1991)*; *Lessons of Darkness (Lektionen in Finsternis, 1992)*; *Bells from the Deep (Glocken aus der Tiefe, 1993)*; *Gesualdo – Death for Five Voices (Gesualdo, Tod für fünf Stimmen, 1995)*; *Little Dieter Needs to Fly (1997)*; *Wings of Hope (1999)*; *Meu melhor Inimigo (Mein Liebster Feind, 1999)*; *Pilgrimage (2001)*; *Wheel of Time (2003)*; *The White Diamond (2004)*; *O Homem Urso (Grizzly Man, 2005)*; *Encounters at the End of the World (2007)*; *A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Cave of Forgotten Dreams, 2011)* e *Ao Abismo: Um Conto de Vida, um Conto de Morte (Into the Abyss, 2012)*.

Durante uma conversa com Werner Herzog no Instituto Goethe de São Paulo em maio de 2011, o entrevistador do diretor comentou com ele o fato de existirem diversos

vídeos circulando pela Internet em que usuários o parodiam, imitando sua voz ao narrar histórias infantis. Em um desses vídeos, bastante acessado e difundido na rede, "*Werner Herzog reads Winnie The Pooh*"<sup>2</sup>, vemos a estória do "Ursinho Puff", desenho animado da Walt Disney Studios, narrada por um humorista que simula a característica voz de Herzog, imitando o sotaque e a dinâmica do diretor alemão. Em outro vídeo bastante circulado na rede, "*If Filmmakers Directed the Superbowl*"<sup>3</sup>, ouvimos a voz do diretor, tirada de um excerto do documentário *O Homem Urso*, narrada sobre imagens de um jogo de futebol americano, como se o diretor estivesse analisando os jogadores.

O fato de existirem diversos desses vídeos na rede (uma rápida busca no site do YouTube revela dezenas deles) evidencia como a *persona* de Herzog tornou-se difundida nos últimos tempos. A figura de Herzog tornou-se facilmente identificável entre o público, principalmente devido ao grande sucesso de alguns de seus documentários na década de 2000, como *O Homem Urso* e *Encounters at the End of the World*. Isso se deve pelo fato de que existe, em ambos os filmes, uma grande exposição da figura do diretor na narrativa, seja através da narração (feita por sua própria voz) ou pela reflexão de seu corpo em frente à câmera. É através da voz e do corpo do diretor expressa nos documentários que conhecemos e reconhecemos a figura de Herzog. Da mesma forma, reconhecemos a corporalidade de outros diretores que interagiram (ou interagem) em seus documentários, como, apenas para citar exemplos, Michael Moore ou, no Brasil, Eduardo Coutinho.

Existe uma série de características que circundam a obra de Herzog como documentarista. A exploração de imagens exóticas da natureza (cavernas, desertos, geleiras, selvas); o interesse por fazer de pessoas que vivem a vida intensamente seus maiores personagens (o esquiador Walter Steiner, o famoso alpinista Reinhold Messner, o defensor dos ursos Timothy Treadwell); o olhar poético do diretor, muitas vezes associado à exposição de belas imagens fílmicas aliadas a composições musicais igualmente belas. A participação de Herzog em seus documentários através de sua própria voz e de seu corpo, igualmente, é uma característica que atualmente faz parte do universo estilístico do diretor e é bastante reconhecida pelos espectadores. É essa característica, em especial, que será o objeto desta análise.

---

<sup>2</sup> Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=lp5BP-QJt9o>>

<sup>3</sup> Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=fHgJ0KLceLg>>

Os documentários mais recentes de Herzog, que obtiveram grande repercussão na mídia, apresentam a reflexão da voz e do corpo do diretor nos filmes. Em *O Homem Urso*, somos guiados durante toda a narrativa pela narração em *over* de Herzog, que analisa a empreitada de Timothy Treadwell, muitas vezes utilizando sua própria voz como contraponto aos ideais do protagonista. *Meu Melhor Inimigo* tem como tema a relação tempestuosa entre o diretor e Klaus Kinski, um de seus principais atores, sendo Herzog um dos principais depoentes do filme. Tantos outros, como *Little Dieter Needs to Fly* (1999), *Wings of Hope* (1999) e *The White Diamond* (2004) também contam com a presença do diretor na narrativa, seja em frente à câmera ou através de sua voz em extracampo, em que a argumentação do diretor tem diferentes pesos na construção das narrativas. Devido à recorrência da reflexão da corporalidade de Herzog em seus documentários mais recentes – nos quais a participação do diretor muitas vezes desempenha papel importante para a construção dos filmes – a figura de Herzog associou-se às suas narrativas documentárias.

Podemos utilizar a narração inicial de *Encounters at the End of the World* (um dos últimos documentários lançados pelo diretor, em 2007) como ponto de partida para esta análise. O filme narra uma viagem de Herzog, acompanhado apenas do diretor de fotografia Peter Zeitlinger, à Antártida. O motivo pelo qual Herzog interessou-se em viajar ao continente e as questões que o incentivavam à empreitada são narradas pelo próprio diretor, em voz *over*, na primeira sequência do filme. A narração do diretor nos primeiros minutos do filme será transcrita abaixo:

Essas imagens, tomadas sob o gelo do Mar Ross na Antártida, foram a razão que me fez querer ir a esse continente. As imagens foram feitas por um amigo meu, um desses *experts* em mergulho. A melhor conexão é feita em aviões militares saindo da Nova Zelândia, repletos de peças acorrentadas de estações polares. A maioria dos passageiros estava concentrada em seus laptops e livros e muitos deles estavam dormindo. Quem seriam as pessoas que eu encontraria na Antártida, no fim do mundo? Quais eram seus sonhos? Nós voamos ao desconhecido, um vazio que parecia infinito. Eu estava surpreso de simplesmente estar nesse avião. A *National Science Foundation* havia me convidado para ir à Antártida, mesmo que eu tivesse deixado claro que não faria outro filme sobre pinguins. Minhas questões sobre a natureza, deixei claro, eram diferentes. Disse a eles que me pegava pensando por que os seres humanos usam máscaras ou penas para esconder suas identidades. Por que selamos cavalos e sentimos a necessidade de perseguir o bandido? E por que certas espécies de formigas mantêm pulgões como escravos para obter gotas de açúcar? Eu perguntei a eles por que um animal sofisticado como um chimpanzé não utiliza criaturas inferiores. Ele poderia selar

um bode e cavalgar para o pôr-do-sol. Apesar de minhas perguntas esquisitas, pousei na pista de gelo em McMurdo.<sup>4</sup>

Ao analisarmos o teor das frases narradas por Herzog, podemos chegar a algumas conclusões a respeito de sua exposição ao espectador. Em primeiro lugar, o diretor utiliza sua própria voz para narrar o conteúdo proposto: não o faz através de um narrador externo. A narração é composta por um texto em primeira pessoa, pelo qual o diretor explica *dentro da própria narrativa* as questões que o levaram até a Antártida. Herzog lança mão de suas próprias divagações a respeito da natureza, bem como explicita sua inquietação ao se perguntar quem seriam as pessoas que encontraria na Antártida e quais seriam seus sonhos. Além disso, é possível perceber na narração de Herzog que existe certa firmeza e responsabilidade da parte do diretor ao anunciar-se como o diretor do filme, dizendo que não faria outro filme sobre pinguins.

Pode-se dizer que não é incomum que um documentarista procure responder alguns de seus questionamentos pessoais ao realizar determinado filme. No entanto, essa característica toma proporções diferentes ao ser incorporada diretamente à narrativa, sendo fornecida ao espectador dentro do próprio filme. Em *Encounters at the End of The World*, não só nessa narração inicial quanto em diversos outros momentos do filme, Herzog coloca-se como interlocutor através de sua narração e exprime sentimentos próprios, lança questões filosóficas e até faz comentários sarcásticos a respeito de determinada passagem do filme que estamos vendo. Sendo assim, o diretor propõe que sua busca pessoal também faça parte do filme. Sua presença na narração em *over* está sempre reconectando o espectador ao diretor, de certa forma, mesmo nos momentos em que Herzog não emite comentários pessoais.

---

<sup>4</sup> “*These images taken under the ice of the Ross Sea in Antarctica were the reason I wanted to go to this continent. The pictures were taken by a friend of mine, one of these expert divers. The best connection is on military planes out of New Zealand, loaded with chained-down parts of polar stations. Most of the passengers had tucked into their laptops and their books, and many of them were sleeping. Who were the people I was going to meet in Antarctica at the end of the world? What were their dreams? We flew into the unknown, a seemingly endless void. I was surprised that I was even on this plane. The National Science Foundation had invited me to Antarctica, even though I left no doubt that I would not come up with another film about penguins. My questions about nature, I let them know, were different. I told them I kept wondering why is it that human beings put on masks or feathers to conceal their identity? And why do they saddle horses and feel the urge to chase the bad guy? And why is it that certain species of ants keep flocks of plant lice as slaves to milk them for droplets of sugar? I asked them why is it that a sophisticated animal like a chimp does not utilize inferior creatures? He could straddle a goat and ride off into the sunset. Despite my odd questions, I found myself landing on the ice runway at McMurdo*”.

Entretanto, foi preciso certo tempo na carreira do diretor para que os procedimentos de autorreflexão começassem a se tornar usuais. Da mesma forma, a cronologia de sua obra mostra que as características de forma e de discurso através das quais Herzog intervém na narrativa foram gradualmente exploradas e, cabe frisar, não seguem um padrão determinado. Podem-se considerar como autorreflexão as inserções diretas de Werner Herzog em suas narrativas documentárias através de procedimentos estilísticos nos quais podemos ouvir a voz do diretor ou ver seu corpo em frente à câmera. Em uma discussão por *e-mail* com o prof. Brad Prager<sup>5</sup>, o autor escreveu:

Frequentemente penso sobre a introdução da voz e do corpo de Herzog em seus filmes. Ele sempre se volta para si mesmo. Essa tendência pareceu realmente tomar forma no fim dos anos 1970, quando ele se tornou a história ao centro de *Fitzcarraldo* (exemplo: *Burden of Dreams*<sup>6</sup>) e percebeu que ele próprio era seu protagonista mais interessante. Naturalmente ele já utilizava sua própria voz antes disso, mas não acho que o diretor pensava muito sobre o assunto. Pode-se pensar, por exemplo, por que ele escolheu Lotte Eisner como narradora de *Fata Morgana*. Se ele fosse refazer esse filme hoje, certamente o narraria ele próprio.

É pertinente transcrever o comentário de Prager devido a algumas questões colocadas por ele e que podem certamente auxiliar a problematização aqui proposta. Frisasse, aqui, a opinião de Prager sobre o fato de Herzog, de certa forma, sempre “voltar-se para si mesmo”. Existe um sentimento que paira ao assistir a obra de documentários de Herzog de que a figura do diretor é sempre retomada, tanto nos filmes em que essa exposição do diretor é claramente identificável (pode-se citar aqui mais uma vez o caso dos documentários mais atuais) como em produções distantes. Em décadas anteriores, a reflexão da voz e do corpo do diretor não é algo dominante na narrativa, embora seja um elemento constitutivo da argumentação do documentário.

A intenção deste trabalho é justamente analisar como a autorreflexão de Werner Herzog toma forma narrativamente em sua obra ao longo das décadas. O caminho para refletir sobre esse aspecto de sua estilística reside na análise minuciosa das intervenções do diretor em seus documentários, analisando principalmente a função (ou funções)

---

<sup>5</sup> Autor americano, professor da Universidade de Missouri, que publicou diversos textos sobre Herzog - sendo o mais significativo o livro *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*

<sup>6</sup> Documentário de Les Blank sobre a feitura de *Fitzcarraldo*, no qual Herzog dá frequentemente sua opinião sobre os mais diversos assuntos.

desempenhada por sua voz ou por seu corpo em frente à câmera, em cada filme. Como exemplo, pode-se transcrever o comentário feito por Sheila Curran Bernard em seu livro *Documentary Storytelling* pertinente às funções desempenhadas por Herzog através de sua narração em *O Homem Urso*:

Herzog desempenha alguns papéis como o narrador do filme. Às vezes ele provém comentários de descrição básica: *Timothy cresceu com quatro irmãos em Long Island...* ou coloca sua experiência como cineasta: *Agora a cena parece ter terminado. Mas, como um cineasta, às vezes coisas caem em seu colo que você não poderia esperar, nem mesmo em sonho.* Talvez mais interessantes sejam os desafios de Herzog a Treadwell. Às vezes, esses são simples afirmações de contradição, por exemplo: *Treadwell viu a si próprio como o guardião de sua terra e estilizou a si próprio como o Príncipe Valente, combatendo os caras malvados com seus esquemas para maltratar os ursos. Mas toda essa terra é uma reserva federalmente protegida...* Mas Herzog também discute diretamente com o Treadwell que vemos na tela, como quando Treadwell fica em luto pela matança (feita por outros animais) de um filhote de urso e, depois, de um bebê raposa. Treadwell diz, em sua filmagem: *‘Eu te amo e eu não entendo. É um mundo doloroso.’* Em voz-over, Herzog responde: *Aqui eu me difiro de Treadwell. Ele parece ter ignorado o fato de que na natureza existem predadores. Eu acredito que o denominador comum do universo não é harmonia e, sim, caos, hostilidade e assassinato.*<sup>7</sup>

Pode-se estender a mescla de funções desempenhadas por Herzog em sua narração de *O Homem Urso* à sua obra como documentarista em geral. É dificultoso estabelecer um tipo de padrão utilizado pelo diretor em suas inserções. Algumas dessas funções são percebidas apenas em minúcias de determinada narrativa. Sua atividade como narrador dos filmes, ao longo das décadas, desempenha funções como a de comentário expositivo, tradução (literal ou não-literal) da fala dos entrevistados, indo até a incorporação da parte de Herzog de um interlocutor personificado, através da qual o diretor sente-se livre para filosofar, dar sua opinião ou, até mesmo, contestar o objeto de sua filmagem.

---

<sup>7</sup> BERNARD, 2007: 215 – “Herzog plays a number of roles as the film’s narrator. Sometimes he provides basic exposition: *Timothy grew up with four siblings in Long Island* or lends his expertise as a filmmaker: *Now the scene seems to be over. But as a filmmaker, sometimes things fall into your lap which you couldn’t expect, never even dream of.* Perhaps most interesting are Herzog’s challenges to Treadwell. At times, these are simple statements of contradiction, for example: *Treadwell saw himself as the guardian of this land and stylized himself as Prince Valiant, fighting the bad guys with their schemes to do harm to the bears. But all this land is a federally protected reserve.* But Herzog also argues directly with the Treadwell we see on screen, as when Treadwell mourns the killing (by other animals) of a bear cub and then a baby fox. Treadwell says, in his footage: *“I love you and I don’t understand. It’s a painful world.”* In voice-over, Herzog responds: *Here I differ with Treadwell. He seemed to ignore the fact that in nature there are predators. I believe the common denominator of the universe is not harmony, but chaos, hostility, and murder.”*

O fato de Herzog utilizar sua voz na narração em *over* já faz com que sua figura esteja vinculada diretamente à própria narrativa, ainda que num simples comentário descritivo. No entanto, a variação de funções desempenhada pelo diretor faz com que seu comentário volte-se mais ou menos para si próprio, ou seja, sua *persona* seja refletida com maior ou menor intensidade nos filmes. As funções desempenhadas por Werner Herzog através de sua voz e de seu corpo podem variar não só de um filme para outro como também pode ocorrer o acúmulo de funções dentro de uma mesma narrativa. A análise de função das auto-inserções de Herzog em seus documentários pode ser feita não só em sua atividade como narrador *over* (apesar dessa ser a característica mais recorrente de suas inserções), mas também em sua atividade como entrevistador (em que ouvimos sua voz em *off*) e nas sequências em que se personifica corporalmente em frente à câmera – característica menos explorada em sua obra mas que, em geral, levanta outras questões sobre sua autorreflexão.

Considerando o período atual (por volta dos últimos quinze anos) da produção de documentários do diretor, pode-se dizer que se trata de um período em que, predominantemente, existe alto grau de participação de Herzog nos filmes. No entanto, é possível afirmar que existe uma evolução dessa característica na carreira do diretor. Como aqui introduzido, pode-se enxergar a gênese dessa abordagem a partir de filmes de períodos distantes, como *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976) ou *La Soufrière* (1977). Da mesma forma, é pertinente que se aponte a transformação da característica desde períodos distantes, traçando o caminho trilhado por Herzog em suas autoinserções nas narrativas até os filmes atuais, em que a característica é estilisticamente predominante. A ausência da voz e do corpo do diretor nos documentários (o grau-zero de sua autoinserção) é encontrada principalmente no início de sua carreira (de 1962 a 1971) e em alguns filmes pontuais após esse período. A análise desses filmes também é pertinente no sentido de que a ausência da inserção do diretor relaciona-se com outros aspectos estilísticos dos filmes.

A reflexão da voz e do corpo de Werner Herzog em seus documentários relaciona-se com a questão da interação do cineasta (ou sujeito-da-câmera, utilizando a terminologia de Fernão Pessoa Ramos) na narrativa. Essa característica é uma questão sempre presente no universo teórico do cinema documentário. Dessa forma, pretende-se pensar a interação de

Herzog com as narrativas dentro desse questionamento. As funções desempenhadas por Herzog nos filmes podem ser colocadas lado-a-lado com a obra de alguns diretores e alguns filmes-chave. Desde as interações de diretores como Jean Rouch, Agnes Vardá e Chris Marker em suas narrativas bem como desenvolvimentos dessa abordagem, como, por exemplo, na obra de Ross McElwee e Alan Berliner, pretende-se pensar a maneira através da qual Werner Herzog insere-se nesse mesmo universo.



## 2 – Definindo os documentários de Werner Herzog.

Antes que sigamos adiante, é inevitável que se tracem alguns comentários a respeito da definição de *documentário*, em uma maneira de justificar o *corpus* fílmico com o qual estamos trabalhando, e justificar a ausência de outros filmes dirigidos por Werner Herzog. Através dessa análise conceitual, poderemos elucidar o porquê do *corpus* fílmico desse estudo contar com filmes como *La Soufrière*, *Meu melhor Inimigo* ou *O Homem Urso* e abster-se de incluir na análise filmes como *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, *Fitzcarraldo* ou *Woyzeck*. Para essa análise utilizaremos conceitos da reflexão lógico-analítica do campo documentário como os de “proposição assertiva” e “indexação”, fundamentais para que tracemos a distinção na escolha dos filmes do *corpus*. A definição em poucas palavras de que “Documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”<sup>8</sup> é suficiente para que se justifique os filmes com que estamos trabalhando. A essa definição subjazem conceitos como os de “asserção”, “indexação” e também “intencionalidade”, que serão aqui elucidados.

Tomamos como ponto de partida a definição de que o filme documentário, diferentemente de como faz o filme de ficção, tem sua narrativa composta por asserções, ou proposições, sobre o mundo em que vivemos. Uma asserção é um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa<sup>9</sup>. Asserções sobre o mundo podem ocorrer de diversas formas. A narração em voz *over*, recurso estilístico presente em muitos documentários, é uma forma de estabelecer asserções sobre o mundo através de afirmações. Muitos filmes do período do documentarismo clássico (até os anos 1950) utilizam-se da voz *over* para transmitir determinada informação para o espectador, informando-o de algum assunto pertinente à narrativa criada.

Outras maneiras de estabelecer asserções sobre o mundo foram vistas em documentários a partir dos anos 1960, com a eclosão do documentário direto e do cinema *vérité*. Muitos deles abriam mão de utilizar uma voz *over* dotada de conhecimento para estabelecer asserções sobre o mundo através de uma voz dialógica, por assim dizer. Utilizar

---

<sup>8</sup> RAMOS, 2008: 22

<sup>9</sup> Utilizo a definição de “asserção” dentro do cinema documentário contida em RAMOS, 2001: 5

a fala dos personagens retratados em determinado filme, seja através de entrevistas, depoimentos ou simplesmente do diálogo entre dois ou mais personagens era a maneira através da qual o documentarista estabelecia asserções e construía uma argumentação compreensível para o espectador.

Apesar de podermos associar determinadas maneiras de asserir sobre o mundo a períodos específicos da linha histórica do cinema documentário, nenhuma dessas maneiras foi completamente deixada de lado. É comum que documentários utilizem-se de um leque de recursos estilísticos para apresentar proposições afirmativas sobre o mundo que nos cerca. Recursos como a utilização de voz *over*, depoimentos, entrevistas, a utilização de material de arquivo<sup>10</sup> são elementos bastante comuns pertencentes ao domínio do documentário e podem estar combinados em um mesmo filme. Diferentemente do campo do cinema documentário, o cinema de ficção utiliza predominantemente outros recursos estilísticos para que as narrativas sejam compostas. Os recursos estilísticos acima citados, como entrevistas ou depoimentos de frente para a câmera e também a narração em voz *over* são recursos consideravelmente menos presentes em narrativas ficcionais. Diferentemente desses recursos, a narrativa ficcional utiliza-se de artifícios como a *montagem paralela*, o *raccord* e a estrutura de *campo / contracampo* para desenvolver uma ação ficcional, através de sequências, constituindo uma trama que é reconhecida e fruída pelo espectador<sup>11</sup>. É incomum o cinema ficcional utilizar um recurso como a voz *over* como carro-chefe para a construção do sentido dentro da narrativa, sendo que a incidência dessa abordagem em filmes ficcionais é consideravelmente menor se comparada às narrativas documentárias. Dificilmente assistimos a um filme de ficção em que suas sequências são entrecortadas por uma locução fora de campo que apresenta um saber teológico sobre determinado assunto e, ainda, cujo discurso assertivo é fundamental para a construção de uma ação argumentativa.

No entanto, ainda que existam recursos estilísticos cujas incidências são muito maiores em narrativas documentárias – sendo a própria voz *over* um exemplo disso –, as narrativas ficcionais podem se apropriar desses recursos a fim de proporcionar determinados efeitos estéticos. Podemos encontrar filmes de ficção que se utilizam de fotografia granulada ou a instabilidade da câmera, características que também aparecem em

---

<sup>10</sup> Idem: 25

<sup>11</sup> Ibidem

narrativas documentárias com maior incidência, a fim de causar uma impressão de realismo ou de autenticidade<sup>12</sup>. Também é possível detectarmos esse fenômeno no sentido contrário: narrativas documentárias também utilizam recursos próprios do cinema de ficção para comporem suas narrativas, como o plano ponto-de-vista, *raccords* e estrutura de plano / contraplano. A observação desse fato levou alguns críticos a questionarem a distinção entre o cinema de ficção e o cinema de não-ficção pelo fato da impossibilidade de se estabelecer essa distinção através do campo formal. A partir do fato de que o cinema ficcional e o cinema de não-ficção compartilham entre si artifícios formais para a construção das narrativas, foi levantada uma hipótese de que não existiria uma distinção clara entre os filmes de ficção e não-ficção, fazendo com que todos os filmes fossem, de certa forma, ficcionais<sup>13</sup>. Frente a isso, desenvolveu-se outra hipótese acerca da distinção entre a ficção e a não-ficção em que a separação entre as duas categorias não estaria necessariamente baseada nas propriedades estilísticas contidas nos filmes. A distinção entre a ficção e a não-ficção seria possivelmente traçada através de determinadas propriedades relacionais, não-manifestas, das obras, e não em suas propriedades intrínsecas e manifestas, relativas às escolhas estilísticas apresentadas em determinado filme. Aqui chegamos à outra parte da definição de documentário apresentada anteriormente. Definimos o documentário como “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. A segunda parte da definição, relativa à recepção do espectador como uma asserção sobre o mundo, passa por questões como a da *intencionalidade* do autor em construir uma narrativa documentária, bem como a da *indexação* do filme como documentário.

A primeira das qualidades não-manifestas, ou seja, que não são intrínsecas à obra, que nos auxiliam a traçar uma distinção entre o cinema de ficção e o cinema de não-ficção tem a ver com a postura através da qual nós, espectadores, assistimos a determinado filme. Quando assistimos a um filme de ficção, assumimos uma *postura ficcional*, como espectadores, respondendo a uma *intenção ficcional* que o autor da obra teve ao elaborar a narrativa<sup>14</sup>. Do mesmo modo, quando somos espectadores de um documentário, assumimos

---

<sup>12</sup> CARROL, 2005: 73

<sup>13</sup> Essa teoria, encabeçada por Christian Metz, é explicitada em CARROLL, 2005: 73-76

<sup>14</sup> Idem: 81-83

uma *postura assertiva*, respondendo a uma *intenção assertiva* da parte do documentarista. Ao elaborar uma ficção, por exemplo, cinematográfica, o autor supõe que nós, como espectadores, nos entreteremos com a narrativa criada através, basicamente, de suposições. O filme de ficção só estabelece uma comunicação efetiva se nós *supusermos* as situações por ele proporcionadas: por exemplo, se supusermos a existência de um protagonista e de sua busca para resolver seus conflitos, quaisquer que sejam, e nos deixarmos “levar” (entreter) pela trama criada, seguindo a *intenção ficcional* - do autor - de que estabeleçamos essas suposições e nos entretenhemos com elas.

A intenção do documentarista ao construir uma narrativa, por outro lado, não é de que o espectador estabeleça *suposições* acerca do que vemos na tela e do que ouvimos pelos alto-falantes. Ao desenvolver uma narrativa, o documentarista intenciona que o público *acredite* no conteúdo que é mostrado através de imagens e de sons<sup>15</sup>. Sendo assim, podemos dizer que o documentarista ocupa-se com uma intenção *assertiva*, em contrapartida ao autor de ficção, que tem uma intenção não-assertiva. Do mesmo modo, o espectador de um documentário deve entreter o conteúdo da narrativa apresentada com uma postura *assertiva*, devido à intenção, da parte do documentarista, de que ele assim o faça. Utilizamos aqui uma citação de Noël Carroll que elucida especificamente a composição da postura *assertiva* do espectador:

Reconhecendo a intenção assertiva do realizador, o público entretém o conteúdo proposicional do filme como pensamento assertivo. Isso significa que o público considera o conteúdo proposicional do filme como algo que o autor acredita ser verdade, ou, em determinadas circunstâncias, que o autor acredita ser plausível, e como algo comprometido com os padrões de evidência e argumentação relevantes para o tipo de assunto que está sendo comunicado. Se o público acreditar que o realizador não acredita no conteúdo proposicional do filme, apesar de sua sinalização de uma intenção assertiva, suspeitará que ele está mentindo. Se um membro do público pensar que o filme não está comprometido com os citados padrões de evidência, suspeitará que o filme pode estar equivocado e que não se justifica objetivamente. Tais expectativas do público são parte do que significa assumir a postura assertiva – em outras palavras, entreter o conteúdo proposicional do filme em pensamento como assertivo.<sup>16</sup>

Entretanto, pode-se lançar mão da questão sobre como o espectador deve saber que postura tomar quando vai assistir a um filme. Em outras palavras, como o espectador deve

---

<sup>15</sup> CARROLL, 2005: 88

<sup>16</sup> *Id.*, 2005: 90

saber, ao início da projeção, se irá assistir a um filme em que deve incorporar uma postura *assertiva* (no caso de um documentário) ou uma postura *ficcional* (no caso de um filme de ficção). Frente a esse questionamento, pode-se dizer que normalmente já sabemos de antemão o tipo de filme a que iremos assistir, se se trata de uma ficção ou de uma não-ficção. Como sustenta Noel Carroll<sup>17</sup>, quando vamos ao cinema geralmente já sabemos que o filme a que iremos assistir foi “etiquetado” de uma maneira ou outra. Ainda segundo Carroll, essa informação circula no mundo cinematográfico mesmo antes do lançamento do filme através de diversas situações ao nosso redor: material para a imprensa, publicidade e até mesmo o “boca a boca”. O autor sustenta que não costumamos ir ao cinema para “adivinhar” se determinado filme é ficcional ou não-ficcional, sendo até difícil imaginar um motivo para que os agentes que operam a instituição cinematográfica substituíssem o sistema atual – da publicidade acerca da categorização de um filme como ficcional ou não ficcional – por um sistema de jogo de adivinhação. Esse conjunto de informações prévias a respeito da classificação de um filme é o que podemos chamar como *indexação*<sup>18</sup>, que, juntamente com o conceito de intencionalidade discutido anteriormente, é um critério fundamental na diferenciação entre o filme de ficção e não-ficção.

Existem casos, entretanto, em que não existe clareza suficiente acerca da intencionalidade do autor<sup>19</sup>, sendo difícil classificá-la como *ficcional* ou *assertiva*. Nesses casos, da mesma forma, também não existe uma *indexação* precisa do filme. Alguns filmes de Werner Herzog, embora pontuais, também apresentam certa nebulosidade nos critérios de intencionalidade e de indexação, como será retomado adiante.

Se aplicarmos os conceitos aqui elucidados a respeito da diferença estilística entre os filmes de ficção e de não-ficção, bem como os conceitos de intencionalidade e de indexação, justificaremos concretamente a relevância da presença da grande maioria dos filmes do *corpus* fílmico neste estudo. Justificaremos, também, a ausência dos filmes *Sinais de Vida* (*Lebenszeichen*, 1968); *Os anões também começaram pequenos* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970); *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972); *O Enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974); *Mit mir*

---

<sup>17</sup> *Id.*, 2005: 78

<sup>18</sup> RAMOS, 2008: 26

<sup>19</sup> *Id.*, 2008: 28

*will keiner spielen* (1976); *Coração de Cristal* (*Herz aus Glas*, 1976); *Stroszek* (1977); *Nosferatu: o vampiro da noite* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1979); *Woyzeck* (1979); *Fitzcarraldo* (1982); *Onde sonham as formigas verdes* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984); *Cobra Verde* (1987); *Cerro Torre: Schrei aus Stein* (1991); *Invincible* (2001); *O Sobrevivente* (*Rescue Dawn*, 2006); *Vício Frenético* (*Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans*, 2009); e *My Son, my son, what have ye done* (2009).

Se pensarmos, primeiramente, no conjunto estilístico utilizado para a composição das narrativas, poderemos rapidamente inferir que nenhum dos filmes acima listados utiliza-se predominantemente de estruturas próprias do cinema documentário. Não fruímos a estória de Kaspar Hauser, por exemplo, através de depoimentos e de entrevistas para a câmara e nem através de uma exposição assertiva da locução em voz *over*. No entanto, mesmo que as estruturas estilísticas que compõem determinada narrativa possam dizer muito sobre a classificação de um filme em ficção ou não-ficção, o ponto principal para a diferenciação das ficções e dos documentários de Werner Herzog é justamente a questão da intencionalidade e da indexação. O fato é que não fruímos espectralmente a narrativa de um filme como *Fitzcarraldo* da mesma forma que o fazemos em um filme como *O Homem Urso*. Não pensamos em *Fitzcarraldo* como um documentário verídico sobre a empreitada de um homem em fazer um navio subir uma montanha, mas acreditamos que Herzog assume um tom verídico e assertivo em sua narrativa sobre Timothy Treadwell. A intenção *ficcional* de Werner Herzog é claramente perceptível nos filmes acima listados e, da mesma forma, nós, como espectadores, não temos nenhum indício para que deixemos de assumir uma postura *ficcional* para assumirmos uma postura *assertiva* ao assistirmos esses filmes.

Ainda que muitos filmes de Herzog sejam frequentemente pensados como portadores de “características documentais”, como no caso de *Aguirre, a Cólera dos Deuses* e o próprio *Fitzcarraldo*, não é o caso de os fruirmos espectralmente como documentários. O fato de nesses filmes utilizarem-se atores não profissionais (nativos indígenas nesses dois, como também em *Cobra Verde* [1987]), pelo fato de Herzog não ter se utilizado de efeitos visuais em *Fitzcarraldo* (o navio de fato subiu a montanha) ou por que o diretor filmou-os invariavelmente fora de estúdios faz com que a crítica frequentemente aponte esses aspectos como “documentais” na narrativa, mas que de forma nenhuma interferem na postura *ficcional* por eles proposta. Outro aspecto que induz a

confusão acerca da classificação dos filmes de Herzog é a postura do próprio diretor acerca dela – frequentemente dizendo que vê da mesma forma seus documentários e suas ficções - e do Cinema Documentário como um todo, como veremos em seguida.

Como foi colocado anteriormente, existem alguns filmes do diretor, no entanto, principalmente as obras do início de sua carreira, onde não existe uma clareza absoluta a respeito da intenção de Herzog em assistirmos esses filmes como documentários da mesma forma que, em realidade, também inexistiu uma postura ficcional muito bem demarcada. Podemos dizer isso de todas suas primeiras experiências cinematográficas, datadas da década de 1960, com exceção de *Os Médicos Voadores da África Oriental*, documentário de 1969 e o seu primeiro longa-metragem de ficção *Sinais de Vida*, de 1968, bem como de *Fata Morgana* (1970). Entretanto, a construção estilística da maior parte desses filmes aproxima-se a formas usuais do documentário, como veremos adiante, o que os faz passíveis de análise neste trabalho. Todos os outros filmes que serão citados nesta pesquisa, entretanto, tem uma intenção assertiva bem demarcada e que não operam no limite entre ficção e documentário.



### 3 – O Documentário segundo Werner Herzog

Herzog é conhecido por criar certa polêmica em relação aos seus documentários, principalmente em relação à maneira através da qual constrói suas narrativas. Em diversas entrevistas o diretor diz que seus documentários distanciam-se de uma forma narrativa meramente expositiva em relação aos fatos apresentados, fazendo com que, em diversos catálogos, seus filmes sejam classificados como “documentários”, sendo que o termo realmente aparece escrito entre aspas. Isso se deve sobretudo ao mito criado pelo próprio diretor acerca dos seus filmes, que acabou fazendo com que a crítica especializada tivesse receio em classificar a produção documentária do diretor. A razão pela qual o diretor se pronuncia desse modo a respeito de seus filmes é que, segundo ele próprio, o cinema documentário deve utilizar fabricações, dramatizações e encenações a fim de alcançar o que ele refere-se como a “Verdade Extática”, a “verdade” inerente à forma cinematográfica. A “Verdade Extática” difere do conceito de “verdade” buscado, por exemplo, pelas experiências cinematográficas do Cinema Direto norte-americano e do *Cinema-Verité* de Jean Rouch. Em um curto texto escrito pelo diretor em 1999, intitulado “*A declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*”, Herzog postulou algumas questões em que expressa sua opinião relativa à forma através da qual a narrativa documentária deveria constituir-se:

*A Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*  
“*Lições da Escuridão*”, Por Werner Herzog<sup>20</sup>

1. De tanto reiterá-la, o chamado Cinema Verdade é destituído de verdade. Alcança uma verdade meramente superficial, a verdade dos contadores.
2. Um conhecido representante do Cinema Verdade declarou publicamente que a verdade pode facilmente ser encontrada ao empunharmos uma câmera e tentarmos ser honestos. Ele parece o vigia noturno da Corte Suprema que se indigna com a quantidade de leis escritas e procedimentos legais e diz: “Para mim, deveria existir apenas uma lei: os bandidos deveriam ir para a cadeia”.

---

<sup>20</sup> Versão em português transcrita de PENNEY, 2011: 161-162

Infelizmente, ele está parcialmente certo, na maior parte dos casos, na maior parte do tempo.

3. O Cinema Verdade confunde fato e verdade e, portanto, ara apenas pedras. Mesmo assim, os fatos às vezes têm um estranho e bizarro poder que faz com que sua verdade inerente pareça algo inacreditável.
4. O fato gera normas, e a verdade, iluminação.
5. Há camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe uma verdade poética, extática. É algo misterioso e elusivo, que só pode ser alcançado por meio da fabricação, da imaginação e da estilização.
6. Os cineastas do Cinema Verdade parecem turistas que tiram fotografias de ruínas de fatos.
7. O turismo é um pecado, viajar a pé, uma virtude.
8. Todos os anos, na primavera, muitas pessoas morrem afogadas ao pilotar motocicletas de neve no gelo que começa a derreter nos lagos do Minnesota. Cresce a pressão sobre o novo governador para que ele crie uma lei que proteja essas pessoas. Ex-lutador e guarda-costas, ele dá a única resposta sensata para o problema: “Não se pode fazer uma lei contra a burrice”.
9. Assim, o desafio está lançado.
10. A lua está sem brilho. A Mãe Natureza não está chamando, não fala com você, embora uma geleira eventualmente solte ar. E você não ouve a Música da Vida.
11. Deveríamos ser gratos pelo fato do Universo, lá fora, não conhecer o sorriso.
12. A vida nos oceanos deve ser um inferno. Um vasto e impiedoso inferno de perigo permanente e iminente. Um tal inferno que, durante a evolução, algumas espécies – incluindo o homem, - rastejaram, fugiram para alguns pequenos continentes de terra firme, onde as *Lições da Escuridão* continuam.

Apesar do tom notadamente jocoso em algumas partes, o texto revela algumas questões que preocuparam o diretor desde o início de sua carreira, principalmente em relação à construção de suas narrativas documentais. Acredita-se que Herzog se refira por *Cinema-Vérité* principalmente às experiências como a de representantes do Cinema Direto americano<sup>21</sup>, (Robert Drew, David e Albert Maysles, D.A. Pennebaker, Frederick Wiseman, apenas para citar alguns), que buscavam uma representação observativa e não-interventiva dos fatos. A esta posição, Herzog ferrenhamente opõe-se. Fabricações, dramatizações e encenações são características promovidas pelo diretor desde suas primeiras experiências cinematográficas. Esse conjunto de características é sumarizado e

---

<sup>21</sup> WAHL, 2011: 286-287

condensado por Herzog no termo “estilizações”, frequentemente utilizado pelo diretor em suas entrevistas. O diretor se refere por estilização aos artifícios empregados em suas narrativas documentais que as distanciam de uma representação não-interventiva dos fatos, como, por exemplo, através da utilização de trilha-sonora não diegética ou ainda quando o diretor propositalmente encena determinada passagem que é transmitida no documentário como se fosse espontaneamente captada no momento da tomada. Quando indagado sobre o teor da *The Minnesota Declaration* e ao que o diretor concebe como *Cinema Vérité*, Herzog posiciona-se do seguinte modo:

O Cinema, como a poesia, é inerentemente capaz de apresentar diversas dimensões mais profundas do que o nível proporcionado pela dita “verdade” que encontramos no *cinema vérité* e mesmo na realidade propriamente dita. São essas dimensões que são as áreas mais férteis para os cineastas. Eu realmente espero ser um daqueles que finalmente enterrará o *cinema-verité*. (...) Eu luto contra o *cinema-verité* porque ele alcança apenas o nível mais banal de entendimento das coisas ao nosso redor. Fazendo uma distinção entre “fato” e “verdade” nos meus filmes, posso penetrar em um extrato mais profundo da verdade a que outros filmes passam despercebidos. A verdade mais profunda inerente ao cinema pode ser descoberta não apenas ao ser burocraticamente, politicamente e matematicamente correto. Em outras palavras, eu começo a inventar e jogar com os “fatos” da maneira que os conhecemos. Através da invenção, da imaginação e da fabricação, eu me torno mais verdadeiro do que os pequenos burocratas.<sup>22</sup>

O que Herzog no texto da *Minnesota Declaration* concebe como uma verdade extática dificilmente pode ser relacionado a filmes que almejam fazer com que a representação fílmica seja recebida como uma representação “íntegra” da realidade. Colocando em termos mais adequados, Herzog não tem a preocupação de que, em seus documentários, a dimensão poética que o cinema é capaz de proporcionar seja invisível (ou inaudível) ao espectador. Como é bem colocado pelo autor Brad Prager, é possível inferir que o diretor faz suas escolhas baseado nos efeitos sensuais que podem ser provocados pelo

---

<sup>22</sup> CRONIN, 2002: 240-241. “Cinema, like poetry, is inherently able to present a number of dimensions much deeper than the level of the so-called truth that we find in cinema verite and even reality itself, and it is these dimensions that are the most fertile areas for filmmakers. I truly hope to be one of those who finally bury cinema verite for good.(...)So I fight against cinema verite because it reaches only the most banal level of understanding of everything around us. I know that by making a clear distinction between 'fact' and 'truth' in my films, I am able to penetrate into a deeper stratum of truth most films do not even notice. The deep inner truth inherent in cinema can be discovered only by not being bureaucratically, politically and mathematically correct. In other words, I start to invent and play with the 'facts' as we know them. Through invention, through imagination, through fabrication, I become more truthful than the little bureaucrats.”

cinema antes de explorar qualquer outra potencialidade de seus filmes, como uma potencialidade política ou sociológica<sup>23</sup>. Sendo assim, o diretor manifesta-se ostensivamente contra a representação da realidade de uma maneira “crua”, sendo que, para ele, a “verdade” dentro do cinema não é encontrada através de uma exposição de fatos e, sim, através de uma dimensão da poesia e do êxtase (a que o diretor chama de “verdade extática”), alcançada através da “fabricação, encenação e estilização”. Como o próprio diretor diz, em entrevista a Hervé Aubron e Emmanuel Burdeau, já em 2008:

Todos meus documentários são estilizados. Em nome de uma verdade mais profunda, uma verdade mais extática – o êxtase da verdade – eles contêm partes inventadas. (...) Por trás das imagens, por trás da visão, por trás da história, por trás da gramática da narrativa e da gramática da imagem, há algo em que o cinema pode oferecer sua experiência, em raras ocasiões, quando você toca uma verdade mais profunda.<sup>24</sup>

Os depoimentos de Herzog são subsídios para que se possa inferir que o diretor manifesta contrariedade à metodologia empregada por abordagens em voga na década de 1960, logo após inovações tecnológicas como as câmeras leves de 16mm, negativos de alta sensibilidade e gravadores de som magnético estarem disponíveis para a realização cinematográfica. Bill Nichols, ao expor o que o autor descreve como o “Modo Observativo” da filmografia documentária, resume a preocupação metodológica dos cineastas envolvidos por esse pensamento na seguinte passagem:

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário em voz over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece, em *Primárias* (1960); em *A escola* (1968); em *Les Racquetteurs* (1968)...<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> PRAGER, 2007: 3

<sup>24</sup> AUBRON e BURDEAU, 2008: 79 – 81 „Tous mes documentaires sont stylisés. Au nom d’une vérité plus profonde, une vérité plus extatique – l’extase de la vérité – ils contiennent des parties inventées.(...) Derrière les images, derrière la vision, derrière l’histoire, derrière la grammaire de la narration et la grammaire de l’image, il y a quelque chose dont le cinéma peut vous offrir l’expérience de très rares occasions: vous touchez alors une vérité plus profonde.”

<sup>25</sup> NICHOLS, 2005: 147

E, ainda:

Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Frequentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas<sup>26</sup>

A filmografia documentária de Werner Herzog distingue-se predominantemente desse tipo de preocupação dos cineastas da época. O diretor também começa suas experiências cinematográficas no mesmo momento da eclosão da abordagem não-interventiva, como nos expõem as citações de Nichols. Herzog, então, toma uma posição notadamente contrária a essa corrente desde o início de sua carreira como cineasta. A “bandeira” levantada pelo diretor contra o não-intervencionismo na narrativa, de modo geral, não é superada por Herzog, sendo que esse posicionamento reaparece em diversos momentos distintos durante os quase cinquenta anos de sua carreira, em entrevistas do diretor. Ainda quando perguntado acerca de sua relação com a forma do cinema documentário e sua opinião acerca dos documentários do chamado *cinema vérité* de que esses filmes “não penetram na verdade mais profunda das situações representadas por eles”, Herzog diz que espera ser um diretor que finalmente “enterrarará” o *cinema vérité*<sup>27</sup>, citando o nome dos cineastas Chris Marker e Errol Morris<sup>28</sup> como cineastas que também partilham desse pensamento.

Podemos utilizar essa posição recorrente de Herzog como ponto-de-partida a fim de cercearmos um pouco das preocupações do diretor como documentarista, em linhas gerais, no que diz respeito às suas escolhas estéticas e metodológicas para a construção de suas narrativas documentárias.

A diferença fundamental entre Herzog e os filmes que são alvo de sua crítica reside em uma ética divergente entre as duas partes. Dentro do universo do cinema documentário, pode-se dizer que a ética, segundo Fernão Ramos, “compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-

---

<sup>26</sup> Idem: 148

<sup>27</sup> CRONIN, 2002: 239

<sup>28</sup> Marker e Morris, cineastas francês e americano, respectivamente, também são autores de documentários cujo experimentalismo e distanciamento de uma postura não-interventiva também veio à tona, como nos filmes *Sans Soleil* (1982), de Marker e *A linha tênue da morte* (1988), de Morris.

câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada.”<sup>29</sup>. Sendo assim, a ética empregada por determinado cineasta engloba a maneira através da qual ele e sua equipe intervirão com o que está ao redor no momento da tomada cinematográfica, bem como engloba suas escolhas após a captação das imagens e sons, no momento da articulação dos planos e da inserção de outros elementos à narrativa que é criada. Quando Werner Herzog posiciona-se contra determinado grupo de cineastas e seus filmes, o alvo de sua crítica é, na verdade, a ética valorada por esses cineastas na metodologia empregada para a construção das narrativas.

Ainda segundo Ramos<sup>30</sup>, pode-se denominar quatro principais sistemas de valores da relação entre o cineasta e a tomada – educativo; imparcial (em recuo); interativo/reflexivo; modesto – sendo que a ética da imparcialidade / recuo, surgida na segunda metade do século XX, reúne as principais características metodológicas e estilísticas a que Herzog se mostrará antagônico.

A ética empregada por esses cineastas baseia-se em “um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador”<sup>31</sup>. Sendo assim, a partir do recuo da câmera e da captação sem interferências da parte do cineasta, o espectador poderia exercer a liberdade de fruir determinada narrativa através de sua própria responsabilidade. Ramos sugere duas metáforas para definir a ética da imparcialidade/recuo: o paralelepípedo do real e a mosquinha na parede, ou seja, o cineasta em posição de recuo observativo e não-interventivo. Herzog, ao dizer que o *cinema vérité* confunde “fato e verdade”, também utiliza-se de uma metáfora semelhante ao dizer que essa metodologia “ara apenas pedras”. A realidade “não-lapidada”, por assim dizer, é alvo de críticas do diretor, que utiliza-se de uma ética diferenciada à da imparcialidade / recuo para construir suas narrativas documentárias.

Existem dois aspectos principais que soam como a resposta de Herzog à ética da imparcialidade / recuo e que podem ser aqui explicitados. O primeiro deles refere-se ao leque estilístico utilizado pelo diretor em sua filmografia documentária, consolidado ao

---

<sup>29</sup> RAMOS, 2008: 33

<sup>30</sup> RAMOS, 2008: 36

<sup>31</sup> *Id.*, 2008: 36

longo das décadas. A definição do leque estilístico apontado por Bill Nichols em relação ao modo “observativo” – também relativo à ética da imparcialidade – é composto por características como a ausência do comentário em voz *over*, a ausência de trilha sonora não-diegética, de legendas, reconstituições históricas, situações repetidas para a câmera e entrevistas. Esse conjunto de características pode ser, em linhas gerais, considerado como o extremo oposto do leque estilístico utilizado por Herzog como documentarista. Herzog não mantém uma recorrência estilística absoluta ou uma fórmula fechada de opções estilísticas ao longo de sua obra – o que se relaciona ao fato do diretor manter seu dispositivo aberto, variando de filme para filme, como sustentado na apresentação deste trabalho –, porém pode-se reunir uma série de características de estilo utilizadas por Herzog que volta e meia tornam-se recorrentes na obra do diretor, quando vista em um plano vertical. A utilização de trilha sonora não-diegética, a utilização de *voz-over*, de entrevistas e a inserção de material de arquivo durante as narrativas são elementos recorrentes na obra de Herzog como documentarista, características essas que se diferem das predominantemente utilizadas na ética da imparcialidade.

Outro aspecto principal que revela um distanciamento de Herzog à ética da imparcialidade reside na relação entre cineasta e objeto de filmagem na circunstância da tomada. A esse conjunto de valores, como vimos anteriormente, reside uma tendência dominante em deixar que o mundo fale por si só através das imagens captadas por uma câmera em recuo observativo e dos sons gravados durante a captação das imagens. Tanto na *Minessotta Declaration* quanto em outras falas de Herzog transcritas aqui anteriormente, esclarece-se que o diretor pensa a relação cineasta / tomada de uma maneira diferente. Quando o diretor constata que seus filmes estão envoltos por características como “dramatizações”, “estilizações” e “fabricações”, sugere-se que existe uma manipulação maior de sua parte no material que está sendo fruído pelo espectador.

O leque estilístico predominantemente utilizado pelo diretor é, como vimos anteriormente, também responsável por esse fenômeno, principalmente se falarmos em algo como “estilização” dentro dos filmes de Herzog. Ou seja, existem características de estilo que nos são *explicitamente* oferecidas durante a fruição de determinado filme e que são responsáveis pelo desvio do diretor em relação à ética da imparcialidade, como a utilização dominante de trilha sonora não-diegética, asserções em voz *over*, utilização de material de

arquivo, depoimentos de frente para a câmera e etc. Por outro lado, a relação entre o cineasta e a tomada cinematográfica não é – em todos os casos – uma informação explícita durante a fruição de determinado documentário. No caso de Herzog, quando o diretor diz que incorpora “dramatizações” e “encenações” aos seus documentários, ele sustenta que existem determinadas passagens em seus documentários que se apresentam, aos olhos do espectador, como algo que genuinamente ocorreu durante a captação da tomada, mas que, na verdade, foram de certa forma dirigidas ou manipuladas.

Como ilustração, pode-se destacar sequências de documentários do diretor como *Little Dieter Needs to Fly* (1997) e *Wings of Hope* (1999), em que o diretor nos mostra “sonhos” tidos pelos protagonistas, Dieter Dengler e Julianne Köpcke, respectivamente. Naturalmente, uma sequência que ilustra um sonho (a informação de que se trata um “sonho” do protagonista nos é transmitida pela narração de Herzog) só pode ser encarada como uma ilustração, devido ao fato da impossibilidade de se filmar imagens sonhadas por uma pessoa. No entanto, o que Herzog aponta como sendo “fabricado”, nestes casos, é o fato dos sonhos não terem sido, de fato, sonhados pelo protagonistas e, sim, inventados pelo próprio diretor, em uma tentativa de ilustrar seus estados de espírito em determinado momento de suas vidas. No mesmo sentido, em *Bells from the Deep*, documentário de 1993 sobre diversas manifestações de fé na Rússia, existe uma passagem em que o diretor teria contratado dois transeuntes bêbados e os feito engatinhar sobre a superfície de um lago congelado, de uma forma que parecessem peregrinos absortos em meditação<sup>32</sup>, o que de fato é a sensação transmitida pelas imagens. Essa sequência também é bastante citada pelo diretor como exemplo de uma fabricação que é utilizada em prol de uma “verdade maior” a ser alcançada pela narrativa.

Esse tipo de passagem (e existem muitas outras na obra de documentários de Herzog, inclusive relativas às próprias inserções do diretor na narrativa, como mostrarão as análises fílmicas) são bastante celebradas por ele em sua peleja constante a filmes que empregam a ética do recuo e da imparcialidade. No entanto, esse tipo de celebração soa como certa ingenuidade, da parte de Herzog, em relação à trajetória histórica do Cinema Documentário. Em outras palavras, existe muitas vezes o sentimento de que Herzog toma

---

<sup>32</sup> CRONIN, 2004: 252

as experiências eclodidas nos anos 1960 como o marco-zero do Cinema Documentário, não levando em consideração a produção anterior a esse período – todo o documentarismo clássico – e os muitos tipos de encenação e fabricação apresentados em filmes dos anos 1920 e 1930, por exemplo. É pouco provável que Herzog desconheça os procedimentos de encenação de filmes como *Nanook, o Esquimó* e *Os Pescadores de Aran* (*Nanook of the North* e *Man of Aran*, dirigidos por Robert Flaherty, 1922 e 1934) ou que não tenha noção da encenação do documentário griersoniano, como por exemplo as tomadas do vagão adaptado em *Night Mail* (1935, Harry Watt e Basil Wright), porém não existem referências do diretor que apontem nesse sentido. O próprio fato de Herzog citar o nome de Errol Morris como um diretor que entende seu ponto de vista torna-se curioso, devido ao fato de seu filme mais conhecido, *A Tênuê Linha da Morte* (*The Thin Blue Line*, 1988) apresentar procedimentos de reencenação dramatizadas – exemplos de *encenação-construída*<sup>33</sup> - que muito devem à tradição documentária griersoniana. Ainda que as “dramatizações” e “fabricações” de Herzog em seus documentários tenham adquirido, de certa forma, um aspecto próprio (também pelo fato de normalmente estarem acompanhadas pela voz do diretor), é pertinente pensar que suas aplicações, geralmente encaradas pelo diretor como uma resposta à não-intervenção fílmica, têm antecedentes muito bem demarcados pela linha histórica do Cinema Documentário.

A comparação entre o viés metodológico de Werner Herzog em suas narrativas documentárias e a ética da imparcialidade / recuo é apenas um subsídio para demonstrar o fundamento da posição contrária de Herzog em relação à metodologia não-interventiva. Da mesma maneira, não seria frutífero tentar enquadrar *perfeitamente* a carreira de Herzog como documentarista em determinado conjunto de valores, devido à significativa variação metodológica e estilística que pode ser observada em um período de quase quarenta anos de atividade do diretor. No entanto, é a partir da “quebra” com a ética da imparcialidade / recuo que começam a surgir discussões acerca da intervenção do emissor do discurso (o sujeito-da-câmera) na narrativa criada. Se tomarmos o desempenho de Jean Rouch em *Chronique d'un été* (1961) como exemplo de uma nova ética – a ética interativa / reflexiva

---

<sup>33</sup> Terminologia proposta por Fernão Pessoa Ramos, relativa à encenação onde “A circunstância da tomada está completamente separada (especial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada”, geralmente feita em estúdios. Ver RAMOS, 2007: 40-43

– constataremos que, a partir desse momento, a intervenção do cineasta na narrativa pode ter um peso significativamente maior e pode “inclusive adquirir espessura de personagem”<sup>34</sup>. A reflexão do cineasta na narrativa adquire uma abertura maior, na qual podemos sentir a presença do sujeito enunciador como interlocutor, como no caso de entrevistas e depoimentos, ou até de uma maneira mais direta e perceptível, através, por exemplo, de sua aparição em frente à câmera ou através de sua voz em extracampo.

A reflexão do cineasta na narrativa é algo que tornou-se recorrente nesse período das inovações cinematográficas do fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960 e foi incorporada por um número considerável de cineastas que viviam o período da reflexão acerca da *politique des auteurs*. Até por isso, pode-se pensar em diversos diretores franceses que representaram essa característica: Agnès Varda, Chris Marker, Jean Rouch e Jean-Luc Godard (principalmente a partir das experiências do grupo Dziga Vertov, em filmes como *Letter to Jane* [1972] e *Ici et ailleurs* [1976]). No entanto, ainda que a participação direta do sujeito-da-câmera na narrativa – através de sua voz ou de seu corpo em frente à câmera – seja, por si só, um indicativo da reflexão de si próprio e de sua participação no documentário, não deve-se deixar de lado uma análise do conteúdo discursivo desse tipo de participação.

Tomando como exemplo a atividade da narração em *over*, pode-se pensar em filmes em que o sujeito-da-câmera narra o próprio filme mas em que não há uma grande carga subjetiva por trás do discurso proferido. A narração de Jean Rouch em *Les Maitres Fous* (1955) é mais explicativa e assertiva do que voltada para a personificação de Rouch na narrativa. Mais um exemplo dessa abordagem pode-se encontrar nos filmes dirigidos por Paulo Gil Soares no grupo de documentários realizados no Nordeste brasileiro conhecido como Caravana Farkas (como *A Morte do Boi* [1970], *A Vaquejada* [1970] e *O Homem de Couro* [1970]), onde a voz *over* do diretor é bastante explicativa – embora com certo tom denunciativo próprio de Gil Soares – a respeito da economia e das tradições dos lugares retratados. De outra maneira, Chris Marker nem sempre empresta sua própria voz à narração de seus documentários (a voz de Marker figura em, por exemplo, *Le Mystère Koumiko* [1967] e na versão francesa de *A.K.* [1985]), talvez até por uma conhecida

---

<sup>34</sup> RAMOS, 2008: 37

postura do diretor em não deixar-se retratar fotograficamente, mas invariavelmente a figura de Marker nos vem à mente quando assistimos a filmes como *Lettre de Sibirie* (1957) ou *Le Fond De L’Air est Rouge* (1977), cuja autoria dos comentários é creditada a si próprio<sup>35</sup> porém não a narração. Em outras palavras, remetemos à figura de Marker as análises e os juízos de valor apresentados na narração dos filmes, porém sem que exista sua reflexão direta na narrativa.

A discussão também se aplica, naturalmente, às interações de Werner Herzog em seus documentários. Pode-se afirmar que Herzog manifesta-se positivamente em relação à ética participativa, visto que o diretor frequentemente lança comentários acerca de suas intervenções nos filmes. Para Herzog, é importante que a metodologia da construção de seus documentários passe por sua própria intervenção. Nas palavras do diretor, em um texto publicado no jornal alemão *Süddeutsche Zeitung* em 2010:

Há pouco tempo eu estive em uma conferência aberta em Amsterdã. Uma mulher sugeriu, sob o aplauso de todos que estavam lá, que um documentarista deveria ser como uma mosca na parede: apenas observar e não intervir. Eu não aguentei e gritei: “Eu não quero ser essa mosca! Quero ser a vespa que pica, que coloca o gado em pânico!”<sup>36</sup>

Da mesma forma que a “mosca na parede” é a metáfora sugerida para a valoração ética de recuo observativo do cineasta em relação à tomada, a metáfora sugerida à interação do diretor na narrativa documentária é a da “mosca na sopa”. Ainda que Herzog seja mais radical em ver-se como a “vespa que pica o gado”, a idéia que reside nas duas metáforas é bastante semelhante. A questão de fazer-se presente na narrativa frequentemente reaparece em depoimentos do diretor. Herzog é indagado principalmente acerca da sua narração em *over*. Seus documentários atuais trazem essa característica já em um momento aprofundado da voz de Herzog, como vimos no início desta análise. A narração do diretor em sua produção recente apresenta um discurso bastante interiorizado, em que Herzog expõe

---

<sup>35</sup> Na seção “Chris Marker por Ele Próprio” da compilação *O Bestiário de Chris Marker*, 1986.

<sup>36</sup> HÄNTZSCHEL, 2010. – “Neulich war ich bei einer Podiumsdiskussion in Amsterdam. Eine Frau trötete da unter dem Beifall aller heraus, ein Dokumentarfilmer müsse sein wie eine Fliege an der Wand: nur beobachten, nicht eingreifen. Ich hielt’s nicht aus und rief: ‚Ich will nicht diese Fliege sein! Sondern die Hornisse, die sticht – die die Kuhherde in Panik versetzt!’”

livremente suas opiniões e apresenta-se como interlocutor ativo. Devido a isso, são frequentes as indagações da crítica a respeito do tema:

Entrevistador: Você realiza fundamentalmente a narração de seus documentários, apesar de não ter uma formação de locutor.

W.H. - É importante que seja eu quem fala e que, às vezes, manifeste contradição em relação a meus personagens, como em *O Homem Urso*. Através disso os filmes tornam-se mais autênticos. Quando a versão alemã do DVD de *O Homem Urso* estava para ser lançada, soube, por um acaso, que um ator qualquer deveria ser contratado para gravar a narração. Então manifestei-me contrariamente. Eu tenho direito de falar por mim mesmo – não um direito legal, mas um direito natural. Melhor dizendo: não é um direito meu, mas um direito natural intrínseco de meus filmes.<sup>37</sup>

O autor Chris Wahl, ao fazer uma breve comparação entre o documentarista norte-americano Michael Moore e Herzog, em seu ensaio *Herzogs Doku-Fiktionen*, coloca que “ambos são representantes do ‘Novo Documentário’, em que o ‘Eu’ do cineasta enfatiza sua posição subjetiva”<sup>38</sup>, relacionando mais uma vez também a figura de Errol Morris na mesma abordagem. A constatação de Wahl é particularmente referente à produção atual de Herzog. No entanto, deve-se tomar certa cautela em pensar a obra do diretor – tomando-a em toda a sua extensão – como representante de um cinema documentário calcado em um universo particular. O que é proposto por esta pesquisa, analisar as funções desempenhadas por Herzog em suas auto-inserções através das décadas, é uma maneira de verificar de que maneira e, em que grau, constrói-se a reflexividade do diretor nas narrativas. Resgatar e analisar essas abordagens na carreira do diretor é uma maneira de verificar, através de um corte transversal, se de fato essa “posição subjetiva” foi algo sempre sublinhado pelo diretor nas narrativas e refletir a respeito da forma que essa característica influi em suas narrativas.

---

<sup>37</sup> KAMMERER, 2007. – „Sie sprechen den Kommentar Ihrer Dokumentarfilme grundsätzlich selbst ein, obgleich Sie kein ausgebildeter Sprecher sind.“ – „Es ist wichtig, dass ich es bin, der spricht, und dass ich zum Teil sogar Widerspruch gegen meine Figuren einlege, wie bei "Grizzly Man". Die Filme werden dadurch authentischer. Als die deutsche DVD-Version von "Grizzly Man" erscheinen sollte, erfuhr ich nur durch Zufall, dass für den Kommentar irgendein Schauspieler angeheuert werden sollte. Da habe ich Einspruch eingelegt. Ich habe zwar kein verbrieftes Recht, aber ein Naturrecht darauf, mich selbst zu sprechen. Genauer gesagt: Es ist nicht mein, sondern das den Filmen innewohnende Naturrecht.“

<sup>38</sup> WAHL, 2011: 294. “Herzog und Moore (...) sind beide Vertreter des „neuen Dokumentarfilms“, der das Ich des Filmemachers, die subjektive Position unterstreicht.“

Herzog já se torna um diretor que intervém e participa das narrativas se assumirmos que a autoinserção do diretor através de sua voz e de seu corpo nos filmes é um elemento dominante em sua obra e que, por si só, é um indicativo de uma valorização ética do sujeito-da-câmera relativa à interação / participação. No entanto, talvez mesmo suas produções mais recentes não sejam de fato tão auto-reflexivas se comparadas a outras abordagens já vistas no cinema documentário. Em um dado momento, pode-se dizer que a ética interativa e participativa do sujeito-da-câmera eleva-se a um patamar superior, em que surge uma reflexão acerca de um conjunto de valores relativo a uma ética modesta de enunciação, muito mais voltada para a particularidade do cineasta. A ética modesta<sup>39</sup> sugere um sujeito enunciador que parte de seu próprio universo para estabelecer asserções e para falar, antes de tudo, sobre si mesmo.

Acerca da ética modesta, pode-se pensar em cineastas cujas obras, quase que em totalidade, mostram uma personificação muito grande do sujeito-da-câmera na narrativa, não só relativa a uma alta autorreflexão estilística (através de participações de corpo e de voz do diretor no filme) mas também temática. Os cineastas norte-americanos Ross McElwee e Alan Berliner são dois exemplos que vêm à mente quando pensamos em documentários que, ainda que se desenvolvam para alguns assuntos do mundo histórico, partem de um ponto-de-vista extremamente particular e ligados à exploração dos próprios cineastas e daqueles que estão ao seu redor, seus amigos e família, bem como retratam diversos aspectos de suas vidas privadas.

Estilisticamente, a metodologia empregada pelos cineastas que operam nesse universo podem divergir. McElwee, por exemplo, realiza documentários extremamente calcados em uma valorização da tomada, onde o estilo direto / *vérité* impera (exemplos: *Sheman's March* [1986] e *Bright Leaves* [2004]), sendo que nesses filmes o diretor nos mostra narrativas em que fruímos sua busca pessoal quase que da mesma maneira como ele próprio as experienciou, no momento da filmagem (ainda que entrecortado por uma voz *over* adicionada depois). Alan Berliner, por outro lado, utiliza-se de situações muito mais controladas de entrevista e depoimentos (normalmente em um estúdio) e também através de uma extensa compilação de diversos tipos de material de arquivo (tanto de sua própria

---

<sup>39</sup> RAMOS, 2008: 39

família quanto filmes caseiros antigos de outras pessoas). Entrecortados por uma voz *over* bastante personificada, conhecemos detalhes da vida pessoal de Berliner, da relação com seus pais e sua família (como exemplo, *Nobody's Business* [1996] ou *The Sweetest Sound* [2001]), ainda que o assunto de seus documentários possa se estender a outros temas.

Muitos outros filmes, principalmente a partir da década de 1980, podem ser utilizados como exemplos relativos ao emprego de uma ética modesta no documentário e, entre si, também divergem bastante estilisticamente de narrativa para narrativa. Filmes como *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Tarnation* (Jonathan Cauoette, 2003) e, no Brasil, *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), são filmes em que o universo particular do sujeito-da-câmera está presente no fio narrativo diegético e é tratado de diversas formas.

Herzog não é conhecido por realizar filmes autobiográficos, apesar de que filmes de sua produção mais recente, como *O Homem Urso* e *Meu Melhor Inimigo*, já tenham sido enquadrados pela crítica nesse aspecto. A análise fílmica pretende extrair as funções desempenhadas pela voz e pelo corpo do diretor em seus documentários – desde o início de sua carreira – a fim de que se possa tentar compreender, enfim, de que maneira Herzog aproxima ou se distancia das valorações éticas acima expostas. Se o início de sua carreira mostra o grau zero de sua interferência nos documentários e sua produção recente frequentemente evoca comentários acerca de sua acentuada participação nos filmes, resta analisar o percurso traçado pelo diretor através das décadas para que a transformação e a evolução dessa abordagem venha à tona.

## II. Análise Fílmica

Tendo-se traçado comentários introdutórios sobre a obra de documentários de Werner Herzog, prosseguimos à análise do *corpus*. A análise de cada narrativa separadamente é necessária na medida em que pretendemos resgatar a autorreflexão de Herzog em cada uma delas. Separou-se a obra do diretor cronologicamente, pelo que se pôde observar características em cada década que, de certa forma, renovam a reflexão acerca da participação do diretor nos documentários.

A primeira parte da análise, “Herzog sem Herzog: a ausência da participação do diretor em seus documentários”, compreende principalmente as experiências cinematográficas do início da carreira do diretor (de 1962 a 1970). Tratam-se de filmes em que inexistente a reflexão de Herzog nas narrativas através de sua voz ou de seu corpo. Analisar-se-á principalmente a questão da escolha do diretor em ausentar sua figura dos filmes. Algumas recorrências dessa característica fora desse período também serão analisadas, procurando-se estabelecer a relação da ausência da interação do diretor nos filmes e outras características de estilo empregadas por Herzog nos filmes.

Nos documentários lançados pelo diretor em 1970, observa-se a gênese da ética participativa de Herzog nos documentários. Serão analisados os filmes *Futuro Defeituoso* (1971), *O Grande Êxtase do Escultor Steiner* (1974) *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976) e *La Soufrière* (1977).

A participação de Herzog nos documentários através de sua voz é a principal característica observada nos filmes por ele lançados na década de 1980. Nesse período, também, o diretor mostra outro lado dessa abordagem através de sua atividade como entrevistador. Serão analisados os filmes *God's Angry Man* (1980), *Ballad of the Little Soldier* (1984) e *The Dark Glow of the Mountains* (1984).

A década de 1990 é um importante período para a renovação da auto-reflexão do diretor nos documentários. Trata-se de um período em que Herzog desenvolve novas funções através de sua narração em *over* e resgata a exploração de sua corporalidade em frente à câmera. A análise dos filmes *Echoes from a Somber Empire* (1990), *Lessons of*

*Darkness* (1992), *Little Dieter Needs to Fly* (1997), *Wings of Hope* (1999) e *Meu Melhor Inimigo* (1999) figuram neste capítulo.

Nos anos 2000, Herzog lança alguns de seus documentários através dos quais alcançará grande atenção da crítica e do público. Trata-se de um período em que sua figura é predominantemente utilizada na construção das narrativas, e os filmes por ele lançados nessa década tornam-se uma espécie de referência acerca de sua autoria como documentarista. Os filmes analisados são *Wheel of Time* (2003), *The White Diamond* (2004), *O Homem Urso* (2005) e *Encounters at the End of the World* (2007).

A última parte da análise, filmes dirigido por Herzog após o início de 2010, será dedicada aos filmes *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2011) e *Ao Abismo: Um conto de Vida, um Conto de Morte* (2011). Os filmes – lançados após o início do trabalho de pesquisa – servem como uma constatação adicional à tendência observada na produção atual de Herzog como documentarista e suscitam o questionamento acerca de como se dará a relação entre o diretor e seus filmes no futuro.

## 1. Herzog sem Herzog: a ausência da participação do diretor em seus documentários

Começamos a análise fílmica a partir de obras do início da década de 1960, quando Werner Herzog começou sua atividade como cineasta. O período aqui tratado inicia-se em 1962 (com *Herakles*, o primeiro curta-metragem dirigido por Herzog) indo até 1971, com *Fata Morgana* (1970) e *Terra do Silêncio e da Escuridão* (1971). Separamos esse período como sendo o grau zero das inserções de Herzog nos documentários. A reflexão da corporalidade de Herzog nestes filmes, seu corpo e sua voz, é praticamente inexistente. A obra mais conhecida de Herzog do período é, na verdade, seu primeiro longa-metragem ficcional, *Sinais de Vida* (*Lebenszeichen*, 1967), que inclusive fez com que o diretor fosse relacionado ao movimento do Cinema Novo Alemão. Além disso, os trabalhos desse período dirigidos pelo diretor são reconhecidos mais como experimentos cinematográficos do que como filmes que apresentam uma forma próxima da narrativa ficcional e ou uma intenção assertiva bem demarcada. Os trabalhos desenvolvidos por Werner Herzog na década de 1960 são: *Herakles* (1962, 12’); *A Defesa sem precedentes do Forte Deutschkreuz*, (*The unprecedented defence of the fortress Deutschkreuz*, 1966, 15’); *Sinais de Vida* (*Lebenszeichen*, 1968, 87’); *Últimas Palavras* (*Letzte Worte*, 1968, 13’); *Os médicos voadores da África Oriental* (*Die fliegenden Ärzte Von Ostafrika*, 1969, 44’) e *Precauções Contra Fanáticos* (*Massnahmen Gegen Fanatiker*, 1969, 12’).

O livro de Lúcia Nagib explica esse período inicial da carreira de Werner Herzog apontando os filmes como sendo “antes exercícios de técnicas e motivos que, praticamente sem exceção, serão explorados e desenvolvidos em seus filmes posteriores”<sup>40</sup> e, ainda, aproxima estes filmes da produção do cinema *underground* americano do fim dos anos 1950. Nagib propõe que os filmes do diretor estavam desvinculados de uma lógica de produção comercial e eram, na maioria das vezes, realizados por apenas uma pessoa.

Apesar da condição de experimento, também relacionada à falta de uma postura ficcional ou assertiva concreta da parte de Herzog, os filmes desse período trazem características estilísticas próprias do Cinema Documentário. Pode-se apontar como

---

<sup>40</sup> NAGIB: 23

exemplos o depoimento frontal, no caso de *Últimas Palavras e Precauções Contra Fanáticos* ou a utilização de imagens de arquivo em *Hércules. A Defesa sem precedentes do forte Deutschkreuz* traz uma narração em *over*, apesar de o filme tentar, minimamente, narrar uma estória, aproximando-o de uma postura ficcional. A única exceção nesse grupo é o documentário *Os Médicos Voadores da África Oriental*, bem demarcado por uma intenção assertiva, cuja narração em *over* aproxima-se inclusive da metodologia empregada no documentarismo clássico.

Mesmo que essas características não fossem aprofundadas, pode-se inferir por essas experiências que Herzog, já no primeiro momento de sua carreira, utiliza-se de artifícios que desviam as narrativas da não-intervenção fílmica e de uma ética de recuo observativo. A utilização de imagens de arquivo em *Hércules* é um desses exemplos, bem como o caso de *Últimas Palavras e Precauções Contra Fanáticos*, que trazem aspectos de encenação e dramatização. Nesse período, entretanto, Herzog mantém-se distante de uma reflexão concreta de si próprio nas narrativas. Os procedimentos de depoimento apresentados em alguns dos filmes (*Últimas Palavras, Precauções Contra Fanáticos*) e o emprego de voz *over* (*A defesa sem precedentes do forte Deutschkreuz, Os Médicos Voadores da África Oriental*) são procedimentos que poderiam, já nesse momento, ser de certa forma intermediados pela voz ou pelo corpo do diretor, o que não acontece e, portanto, não há sua participação direta nos filmes.

Nos filmes em que a narração em *over* é empregada, Herzog designa esse papel a outras pessoas e não a si próprio – o que será um procedimento corriqueiro a partir da década de 1970. Da mesma forma, a narração em *over* não apresenta nenhum tipo de pessoalidade explícita: não há o emprego do discurso em primeira pessoa e, por consequência, a narração não apresenta nenhum tipo de opinião pessoal da parte do narrador. A reflexão de Herzog como interlocutor ativo nos documentários também não aparece nos filmes em que há depoimentos para a câmera, sequer ouvimos a voz do diretor ou de outra pessoa vinda de extracampo, como um procedimento de entrevista “pergunta e resposta” poderia apresentar. Pode-se apenas apontar que durante esse período existe um indício da presença do diretor durante os depoimentos (no caso de *Últimas Palavras e Precauções Contra Fanáticos*), ainda que não explícita, devido ao fato de que a fala dos

personagens, durante ambos os filmes, sugerirem que existe um forte trabalho de direção da parte de Herzog por detrás da câmera.

*Fata Morgana*, no entanto, já contém uma série de procedimentos que se tornarão corriqueiros a partir da década de 1970 nos documentários do diretor. Desde escolhas estilísticas relacionadas à trilha sonora quanto à exploração imagética, Herzog começa a firmar algumas características que serão recorrentes em seu trabalho como documentarista. Ainda há pouca reflexão concreta do diretor na narrativa: a voz *over* utilizada ainda não é narrada pelo próprio diretor (ainda que devam ser traçados alguns comentários sobre ela, como veremos adiante) e ainda não ouvimos a voz de Herzog em extracampo de nenhuma forma durante a narrativa, tampouco o vemos em frente à câmera. Entretanto, existe um ou outro procedimento metalinguístico em *Fata Morgana* que é digno de menção nesse trabalho, no sentido da obra de Herzog começar a apresentar alguns tipos de procedimentos autorreflexivos. Também por isso podemos pensar em *Fata Morgana* como o término desse período inicial anterior aos procedimentos de reflexão de Herzog na narrativa fílmica. *Terra do Silêncio e da Escuridão* (1971), igualmente, apresenta algumas particularidades a respeito da relação entre Herzog e a narrativa, mesmo que essa não seja uma reflexão direta do diretor através de sua voz ou de seu corpo, como será visto adiante.

Trata-se neste capítulo apenas de tecer alguns comentários acerca da produção inicial do diretor e o vínculo do começo de sua carreira à sua ausência como interlocutor direto dentro dos filmes. A valoração ética incorporada por Herzog nessas produções não é, de nenhuma forma, participativa. Torna-se difícil pensar nos primeiros anos de sua carreira (principalmente nos filmes anteriores a *Fata Morgana*) como uma parcela significativa de sua produção como documentarista. Entretanto, não se pode negar que os filmes têm em sua estrutura os primeiros aspectos documentários da obra do diretor, tornando-se equivocado iniciar a análise em um período posterior a eles.

### **1.1 – Hércules (*Herakles*, 1962, 12')**

*Hércules* é o primeiro filme dirigido por Werner Herzog, em 1962, quando o diretor tinha apenas 19 anos de idade. O *début* de Herzog na direção é uma curta experiência de

12 minutos. A experiência, hoje vista por ele como “estúpida e sem sentido”<sup>41</sup>, é realizada sem a tentativa de construir um fio narrativo, consolidar personagens ou desenvolver uma tensão dramática. Tanto em entrevistas dadas pelo diretor no início de sua carreira<sup>42</sup> como em entrevistas recentes, Herzog sustenta o argumento de que *Herakles* seria uma justaposição de materiais que normalmente não seriam colocados juntos em um filme. Trata-se de uma mistura de imagens realizadas pelo diretor em uma academia de ginástica com material de arquivo, trazendo certo aspecto documental ao filme.

*Hércules* consiste basicamente na exibição de imagens de fisiculturistas trabalhando seus corpos em uma academia, realizando exercícios de levantamento de peso e também se exibindo em frente a um espelho ou em cima de um palco. Justaposta às imagens dos fisiculturistas, Herzog nos exhibe uma série de imagens de arquivo que são relacionadas por ele, através de letreiros, aos doze trabalhos de Hércules. Sobre as imagens dos atletas trabalhando seus corpos, Herzog insere letreiros como “Irá ele matar a Hidra de Lerna?” ou “Irá ele domar os cavalos de Diomedes?”. A Hidra de Lerna é representada pelo diretor como um congestionamento monstruoso em uma rodovia e os cavalos de Diomedes representados por um acidente automobilístico em uma corrida de Le Mans<sup>43</sup>. A construção de sentido gera-se, dessa forma, pela inserção dos letreiros, que sugere o fisiculturista (um deles, o “Mister Alemanha” de 1962) como o “Hércules” moderno, bem como sugere o que seriam os “trabalhos” por ele realizados na atualidade.

O filme é feito de maneira despretensiosa e isso também se reflete nas escolhas estéticas utilizadas por Herzog. Não há muito no filme que se ligue fortemente à estilística documental que aparecerá posteriormente na carreira do diretor. Não há, por exemplo, qualquer tipo de captação de som direto (e utilização de som sincronizado). Da mesma maneira, inexistente qualquer comentário tecido por uma voz *over*, assim como em outros experimentos realizados por Herzog na década de 1960 (como *Últimas Palavras*). Deve-se lembrar, também, que Herzog não constrói nenhum tipo de ficcionalização da narrativa, sendo esta construída apenas de imagens “documentais” cujo discurso não leva a nenhum tipo de tensão dramática, diferentemente de como o diretor desenvolverá suas narrativas

---

<sup>41</sup> CRONIN, 2002: 13

<sup>42</sup> PFLAUM, 1979 : 115

<sup>43</sup> CRONIN, 2002 : 13

documentárias ao longo de sua carreira, como através da construção de personagens ou da narração de determinada história. A utilização de material de arquivo é uma característica que será retomada por Herzog em filmes posteriores, mas de uma maneira diferenciada da vista em *Hércules*. A ausência da voz e do corpo de Herzog no documentário mantém-se em outros filmes do período, como veremos, porém podem-se notar alguns procedimentos estilísticos que sugerem um avanço na construção estilística documentária do diretor, através da colocação de algumas questões relativas a procedimentos de entrevistas e de dramatização.

## 1.2 - Últimas Palavras (*Letzte Worte*, 1968, 13')

*Últimas Palavras* inaugura alguns aspectos estilísticos relativos à forma do documentário na carreira do diretor. O filme foi rodado durante a gravação de seu primeiro longa metragem de ficção, *Sinais de Vida* (*Lebenszeichen*, 1967), e também na mesma localidade, a ilha grega de Kos. O filme tem apenas treze minutos de duração e sua produção foi extremamente rápida: foi rodado em dois dias e editado em apenas um. Apesar do curto tempo de produção, Herzog refere-se a ele como uma experiência importante (em uma entrevista de 1978 chega a dizer que é seu melhor filme até o momento<sup>44</sup>), sem a qual alguns de seus documentários posteriores, como o dogmático *Fata Morgana* (1970) e *Little Dieter Needs to Fly* (1997), não poderiam ter sido realizados<sup>45</sup>. Isso se deve ao fato de que Herzog introduz neste filme algumas características estilísticas que retomará com grande força em outros de seus documentários através das décadas. Este é o primeiro filme do diretor que apresenta tomadas ao estilo *vérité*, como o depoimento de frente para a câmera e a utilização de som sincronizado. Às sequências, entretanto, Herzog adiciona elementos de estilização e fabricação. A estilização proposta aparece já nesse período como um enfrentamento de Herzog à ética da imparcialidade e à posição de recuo não-interventivo.

---

<sup>44</sup> PFLAUM, 1979: 118

<sup>45</sup> CRONIN: 43

A estória de *Últimas Palavras*, segundo o próprio Herzog<sup>46</sup>, é a de que existiria uma ilha abandonada onde apenas leprosos viveriam. Essa ilha é completamente evacuada, porém um de seus habitantes recusa-se a deixar o território. Esse homem é forçado a sair da ilha para viver no continente, mas, em represália, não se comunica com nenhuma pessoa e nem sai de casa, a não ser para tocar sua lira na rua. Este fio narrativo não é apresentado de uma forma clara no filme, apenas sugerido através da fala dos personagens. A “brincadeira” que Herzog propõe em *Últimas Palavras* apresenta-se no fato de que, ao invés dos entrevistados formularem uma argumentação clara, suas falas são repetidas exaustivamente. O diretor, em entrevista<sup>47</sup>, revelou que teria dito aos entrevistados para repetir suas falas dez vezes, sendo que ele escolheria o melhor *take* na edição. Entretanto, Herzog opta por manter a repetição das falas dos entrevistados, sendo que assistimos a eles falando uma porção de vezes as mesmas frases curtas.

Como dito anteriormente, a estilística do filme está dentro do que se pode dizer como a forma de um documentário nos moldes do *Cinema-Vérité*, mas a direção de Herzog distancia o filme desse tipo de abordagem. É interessante notar que apesar da figura de Herzog não transparecer evidentemente na diegese de *Últimas Palavras*, percebe-se a presença do diretor por detrás da câmera dirigindo os entrevistados para que se comportem da maneira antinatural transmitida no filme. Em outras palavras, é a primeira vez em que Herzog dá indícios de sua presença física em sua obra, ainda que não diretamente.

### **1.3 – Precauções contra Fanáticos (*Massnahmen gegen Fanatiker*, 1969, 12')**

*Precauções contra Fanáticos* também é classificado em muitos catálogos como um curta-metragem de ficção, visto que se trata muito mais de uma “brincadeira” filmada, como a própria descrição do filme no DVD oficial diz, do que um documentário com uma forte intenção assertiva. No entanto, da mesma forma que em *Herakles* e *Últimas Palavras*, a forma do filme aproxima-se de uma estilística própria do cinema documentário, utilizando-se de depoimentos de frente para a câmera e apresentando o discurso narrativo

---

<sup>46</sup> CRONIN: 43

<sup>47</sup> CRONIN: 44

como se tratasse de uma situação real. O tom jocoso do filme rapidamente deixa evidente que se trata de um esquete cômico. Segundo o próprio diretor<sup>48</sup>, o filme só foi feito porque ele teria conseguido de graça alguns rolos de película que não poderiam mais ser comercializados, pois tinham sido expostos a condições de temperatura acima das normais e estavam vencidos há muito tempo.

O filme situa-se em uma pista de corrida para cavalos, onde existem encarregados de manter os animais longe de fanáticos que pudessem causar algum dano a eles. A narrativa constrói-se através de depoimentos de frente para a câmera com os entrevistados (personagens) explicando o que fazem como trabalho. Apesar da forma empregada do depoimento para a câmera, o filme não tenta em momento nenhum ludibriar o espectador a fim de que este acredite que se trata de uma situação verídica e não ensaiada e fantasiada. Isto é levado às últimas consequências quando, ao fim do filme, um dos personagens visivelmente “erra” sua fala, ri em frente à câmera e recomeça a atuar. Vale dizer também que, nos créditos iniciais do filme, os entrevistados são creditados nos letreiros como *Darsteller*, palavra alemã para “ator” ou aquele que realiza uma performance.

Novamente vem à tona, em *Precauções contra Fanáticos*, da mesma maneira que visto em *Últimas Palavras*, o fato do filme utilizar-se de uma estilística própria ao *Cinema-Verité*, de depoimento direto para a câmera, mas com um propósito diferente do que normalmente os documentários *Verité* dessa época almejavam atingir. Como dito anteriormente, Herzog tem sérias críticas à maneira pela qual o *Cinema-Vérité* (ou mesmo o Cinema Direto) busca atingir um senso de “verdade”. O que Herzog irá considerar como uma “Verdade Extática”, um senso de verdade que só o Cinema consegue atingir e que é construído através de fabricações, dramatizações e encenações, pode ser enxergado com mais facilidade à medida que Herzog amadurece em seu estilo.

#### **1.4 - Os Médicos Voadores da África Oriental (*Die fliegenden Ärzte Von Ostafrika*, 1969, 45')**

*Os Médicos Voadores da África Oriental* é um média-metragem com a duração de 45 minutos, filmado na Tanzânia e no Quênia. Este filme é um dos resultados da viagem de

---

<sup>48</sup> CRONIN, 44

Herzog à África nesse período, onde o diretor também realizou outros dois projetos: a ficção *Também os Anões começaram pequenos* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) e o documentário *Fata Morgana* (1971), que será um filme-chave na obra do diretor. O documentário retrata o trabalho de médicos europeus itinerantes que atuam em diversos países da África Oriental, tendo sido realizado através do pedido pessoal de um dos médicos a Herzog. Por esse motivo, o diretor pensa no filme como um *Gebrauchsfilm*<sup>49</sup>, um filme com um fim prático, e os créditos iniciais do filme exibem “*Ein Bericht von Werner Herzog*” (Um relato de Werner Herzog), diferentemente de outros de seus filmes que são creditados como “filmes” de Werner Herzog. Essa terminologia será utilizada em outros documentários posteriores de Herzog, como *La Soufrière* (1977), porém, neste, a diferenciação entre “Relato” e “Filme” tem gênese na estrutura formal do documentário, como será explicado adiante.

Este é o primeiro filme de Herzog que unanimemente é classificado como um Documentário. A postura assertiva da narrativa é perfeitamente clara. O filme traz em sua estrutura formal uma série de características que são comumente identificadas como pertinentes à forma do filme documentário, como a referência temática direta a determinado fenômeno da sociedade (no caso, o trabalho dos médicos itinerantes), os depoimentos de frente para a câmera e, principalmente, o comentário em voz *over*. Como será explorado no decorrer do trabalho, a utilização do comentário em voz *over* nos documentários de Werner Herzog é uma de suas marcas registradas, principalmente pelo fato de que os filmes são narrados com sua própria voz e trazem um tom muito característico do diretor. Apesar de este ser o primeiro filme de Herzog em que a voz *over* é empregada, isto é feito de um modo diferente em relação a seus documentários posteriores.

O comentário em voz *over* de *Os Médicos Voadores da África Oriental* não é gravado por Herzog (credita-se a Wilfried Klaus) e o tom da narração remete-se ao comentário em voz *over* do documentarismo clássico, onde o discurso é completamente voltado para a explicação do objeto de filmagem ao espectador. Não só a voz *over* como toda a estrutura do documentário constroem uma diegese consideravelmente mais “sóbria” se comparada à construção de outras experiências fílmicas de Herzog. Aqui, o diretor não

---

<sup>49</sup> CRONIN, 2002: 45

se utiliza de nenhum tipo de fabricação, encenação ou qualquer outro recurso estilístico que leve a narrativa ao tom Herzogiano da verdade “extática”, o que já havia sido explorado minimamente em suas experiências anteriores e que será potencializado em sua produção da década de 1970.

O distanciamento da “verdade extática”, causado pelo tom sóbrio e impessoal que o filme proporciona, próximo a uma experiência de documentarismo clássico, faz com que o próprio diretor não se sinta contemplado pela narrativa (é um “Relato” muito antes que um “Filme”) e diga que o filme não é particularmente próximo ao seu coração<sup>50</sup>. Outros filmes assemelham-se a *Os Médicos Voadres da África Oriental* por tratarem-se de desvios da estilística dominante de Herzog como documentarista. *Jag Mandir*, que será comentado no final deste capítulo, também foi um filme que, segundo Herzog, teria sido “encomendado” ao diretor, da mesma maneira que *Huie’s Sermon* apresenta similitudes nesse sentido. A estes filmes Herzog não empresta sua “autoria”, por assim dizer, como documentarista, sendo que as narrativas criadas geralmente apresentam bastante distanciamento da parte de Herzog: no caso de *Os Médicos Voadores*, uma valoração ética bastante semelhante à do documentarismo clássico (educativa) e no caso dos outros dois filmes, uma ética calcada no recuo observativo e na não-intervenção fílmica (ética do recuo / imparcialidade). Da mesma maneira, inexistente em *Os Médicos Voadores da África Oriental* qualquer tipo de participação direta de Herzog na narrativa, ou até mesmo que sugira um trabalho de direção e dramatização, como visto em *Últimas Palavras* e *Precauções Contra Fanáticos*. Após esse filme, entretanto, com *Fata Morgana*, pode-se apontar alguns procedimentos que sugerem o início do aprofundamento da relação entre Herzog e a narrativa criada.

### **1.5 - *Fata Morgana* (1970, 79’)**

Para que terminemos a introdução a respeito dos filmes do início da carreira de Herzog que o aproximam do campo do cinema documentário, seja através da estilística empregada nos filmes ou de certa intenção assertiva detectada na narrativa, precisamos tecer alguns comentários sobre *Fata Morgana*, película muito comentada na obra do

---

<sup>50</sup> CRONIN, 2002: 45

diretor, e *Terra do Silêncio e da Escuridão*, por conter algumas particularidades pertinentes ao tema aqui apresentado.

*Fata Morgana* é um dos filmes que resultaram da viagem de Werner Herzog e seus colaboradores para a África, no fim dos anos 1960. Além deste, *Os anões também começaram pequenos* e o já citado *Os Médicos Voadores da África Oriental* foram os outros dois produtos cinematográficos da viagem. *Fata Morgana* é tido como um de seus documentários mais conhecidos. O filme ganhou notoriedade pois, de fato, trata-se de um trabalho único na obra do diretor. A estilística empregada neste filme difere-se muito da construção predominante de seus documentários a partir deste período. *Fata Morgana* é, entretanto, um filme “irmão” de *Lessons of Darkness*, realizado mais de vinte anos depois, no qual procedimentos que serão aqui apresentados reaparecem no documentário de 1992 e conversam entre si.

A problemática que envolve *Fata Morgana* inicia-se justamente no questionamento acerca da indexação do filme. Como já comentado anteriormente, existe uma reserva (que partiu inicialmente do próprio diretor) em classificar os filmes de Herzog que apresentam procedimentos não-ficcionais, por assim dizer, como documentários. *Fata Morgana*, entretanto, apresenta uma narrativa muito mais “esguia” se comparada a outros documentários posteriores de Herzog, o que dificulta a classificação, embora não haja dúvidas de que não se trata de um filme ficcional de narrativa dramática. Em outras palavras, não há critérios suficientemente claros para que o filme adote uma postura assertiva bem demarcada, mas, igualmente, não há no filme nenhuma tentativa de se estabelecer uma postura ficcional tradicional.

A obra de Lúcia Nagib salienta bem essa dificuldade, ao dizer que “...Herzog, em alguns de seus primeiros filmes, foge à estrutura narrativa, ao mesmo tempo em que mostra a realidade pelo seu lado menos verossímil ou, por assim dizer, documental possível”<sup>51</sup> e ao relacionar essa característica com outros filmes da primeira década da produção cinematográfica de Herzog, *Últimas Palavras* e *Precauções contra Fanáticos*. Em outras palavras, *Fata Morgana* ainda está muito mais vinculado com a estrutura narrativa de sua produção mais “experimental” do início de carreira do que com a estrutura narrativa que irá

---

<sup>51</sup> NAGIB, 1991: 39

construir em seus documentários posteriores, em que o receio em se classificar os filmes como documentários é infinitamente menor.

Tendo isso em mente, é importante para este trabalho que comecemos a identificar o que faz de *Fata Morgana* um filme ímpar na obra de documentários de Werner Herzog. É pertinente dizer que o filme inaugura algumas características que serão muito importantes para a compreensão do universo do documentário Herzogiano (a utilização da trilha sonora neste filme é um desses aspectos), porém *Fata Morgana* apresenta uma relação estilístico-temática completamente diferente da que será explorada em seus documentários posteriores. A maneira através da qual o filme foi produzido diz muito a respeito dessa relação entre estilo e tema que foi incorporada na etapa de pós-produção do filme, pelo fato de que qualquer tipo de roteiro previamente concebido foi abandonado no momento em que as filmagens de *Fata Morgana* começaram.

Segundo o próprio diretor, a equipe filmou tudo aquilo que queriam sem ter uma idéia exata do que poderiam fazer com o material depois<sup>52</sup>, apenas sabendo que seria importante registrar tudo o que pudessem naquele presente momento. Como também explorado no livro de Nagib, isso faz com que *Fata Morgana* preste-se muito mais à fruição sensível do que a explicação de uma linha narrativa através de uma ação argumentativa, como exemplifica nesta passagem:

Como não há um enredo, despreza-se, no filme, o tempo real dos acontecimentos, em favor de um *tempo estético*, muito semelhante ao da música. As imagens se sucedem na tela como num balé pictórico, sem uma relação lógica entre si, mas numa surpreendente harmonia plástica e rítmica. Em *travellings* longuíssimos e suaves, o chão se ondula em dunas, cuja superfície se dissolve em leves sopros de vento, depois se estende em infinitas planícies, perdendo-se afinal em tomadas aéreas de lagos, onde os aglomerados de pássaros e o reflexo das nuvens lembram aquelas fotos espaciais da Terra. Uma panorâmica vertical persegue o fio fino e vaporoso de uma interminável cachoeira, com a mesma rapidez vertiginosa da água.<sup>53</sup>

Esse tipo de abordagem é justificada não só na exploração imagética do filme, como exemplificado pelo trecho citado, como também no plano sonoro de *Fata Morgana*. A banda sonora é constituída, num primeiro momento, pela trilha sonora não-diegética utilizada e também através do emprego da voz *over*, que se apresenta num modo bastante

---

<sup>52</sup> CRONIN, 2002: 50

<sup>53</sup> NAGIB, 1991:

particular no filme. Este é o primeiro documentário de Herzog em que a trilha sonora é utilizada de um modo denso e em que participa da construção da “fruição sensível” espectral, característica essa que também será um elemento chave de tantos outros documentários realizados pelo diretor. Em *Fata Morgana*, em especial, a trilha sonora desempenha um papel curioso, visto que a seleção musical passa por uma trilha *pop*, em artistas como Leonard Cohen e o grupo Blind Faith, que também não apresenta uma relação muito direta com a imagética do filme.

A primeira parte de *Fata Morgana*, intitulada através de um letreiro, chama-se “*Die Schöpfung*” (“A Criação”), e é entrecortada pelo comentário em voz *over* da conhecida teórica franco-alemã Lotte Eisner, que Herzog conheceu durante a Berlinale de 1962. O texto narrado pela locutora é o do *Popol Vuh*, um mito do povo quiché, da Guatemala, a respeito da criação do mundo e que pouco estabelece uma relação descritiva direta com as imagens mostradas. A análise do discurso apresentado pela voz *over* (não apenas na primeira parte de *Fata Morgana*) é um aspecto fundamental a ser analisado para este trabalho. Talvez pelo fato do filme ainda pertencer, como sustentamos anteriormente, a uma fase “experimentalista” da obra cinematográfica de Werner Herzog, a narração de *Fata Morgana* desempenha um papel diferente se comparado ao papel que desempenha nos documentários posteriores de Herzog (excetuando-se *Lessons of Darkness*) e através dos quais tornará sua aplicação conhecida. Em primeiro lugar, é necessário apontar que não existe a personificação da voz de Werner Herzog na narração. No caso de *Fata Morgana*, nenhuma das três partes tem a narração feita pelo próprio diretor, característica essa que aparecerá pouco tempo depois do lançamento de *Fata Morgana*, em outros de seus documentários ainda na década de 1970.

O discurso da voz *over* é distanciado de Herzog em *Fata Morgana*, ainda que saibamos, através de entrevistas dadas pelo diretor, que o texto narrado na segunda e na terceira parte do filme tenha sido escrito por ele mesmo. Não só a narração traz uma problemática no filme, como também a apresentação da voz dos entrevistados é subsídio para que sejam traçados alguns comentários a respeito das escolhas estilísticas utilizadas por Herzog nesse momento de sua carreira e a respeito da sua posição em relação ao discurso apresentado. Na segunda e na terceira parte do filme, Herzog apresenta ao espectador diversas situações em que pessoas falam diretamente para a câmera, em tomadas

realizadas com som sincronizado (uma configuração de depoimento, de fato), em diferentes línguas. Alguns dos depoentes são germanófonos, como o “biólogo” que mostra um lagarto do deserto em frente à câmera, a professora que ensina os nativos a dizerem “*Der Blitzkrieg ist Wahnsinn*” (“A guerra-relâmpago é loucura”), o soldado que recita uma carta que leva no bolso ou ainda o mergulhador que disserta sobre a fisiologia de uma tartaruga-marinha. Os outros depoentes são nativos que Werner Herzog e sua equipe encontram ao longo do caminho traçado, como o soldado cego e fardado, no início da segunda parte do filme, ou muitas das crianças apresentadas na narrativa. A grande diferença do tratamento estilístico entre os dois grupos de depoentes reside no fato de que a fala dos nativos não é, de maneira nenhuma, traduzida ao espectador. O autor Brad Prager comenta essa passagem do seguinte modo, evocando o que é dito pelo diretor durante o “filme comentado pelo diretor”, da edição americana do DVD de *Fata Morgana*:

Em outra sequência, um soldado cego com suas medalhas fala para a câmera, mas Herzog não traduz sua estória. Ele diz no áudio comentado: “Isso não se traduz”, como se ele estivesse agindo de acordo com o intuito de deixar esse mundo alienígena à distância.<sup>54</sup>

A questão sobre o porquê do diretor ter escolhido não traduzir a fala dos entrevistados nativos em *Fata Morgana* não tem uma resposta clara. O comentário de Prager sugere que Herzog gostaria de manter o discurso do depoente nativo com um teor de incompreensibilidade, em consonância com as outras sequências do filme que proporcionam a “estranheza” contida no filme e o desvio a uma descrição factual tradicional. Ainda que se possa pensar que Herzog adota uma postura diferenciativa ao não traduzir a fala dos depoentes nativos em *Fata Morgana*, isso não se torna uma questão ética maior no filme, devido à condição predominante na narrativa, como já apontado, de estranheza e poeticidade. Entretanto, a postura de Herzog e os procedimentos de tradução em *Lessons of Darkness*, lançado vinte anos depois de *Fata Morgana* e visto como um filme “irmão” deste, ultrapassam a barreira de uma característica estilística e suscita

---

<sup>54</sup> PRAGER, 2007: 177. “In another sequence, a blind soldier with his medals speaks to the camera, but Herzog does not translate his story. He says on the commentary track, “you don’t translate that”, as though He were acting in accord with a mandate to keep this alien world at distance”

diversas questões éticas, sobre as quais o diretor foi cobrado à época do lançamento do filme, como veremos adiante.

Há a possibilidade, entretanto, do diretor ter se absterido de desempenhar a função de tradução e interpretação através de seu comentário em *over*, porque, simplesmente, a característica ainda não era plenamente incorporada ao universo estilístico de seus documentários. Isso acontecerá pela primeira vez alguns anos depois na carreira de Herzog. Na própria década de 1970 observaremos que o diretor tratará a questão da tradução de diferentes modos. Ele utiliza sua própria voz para traduzir as falas dos entrevistados em filmes como *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976) e *La Soufrière* (1977). Como introduzido, o fato de Herzog utilizar sua própria voz em uma função de tradução e interpretação das falas dos depoentes tornar-se-á uma questão mais profunda em determinados momentos de sua carreira. Em filmes como *God's Angry Man*, por exemplo, a tradução feita pelo diretor é vista como uma sobreposição (às vezes supérflua) que acaba por desdramatizar a fala do personagem.

Existem alguns momentos em *Fata Morgana* que sugerem a explicitação do sujeito-da-câmera na narrativa fílmica. Um exemplo disso é o comentário feito pela voz *over* na terceira parte do filme, quando vemos a imagem de dois músicos, um ao piano e outro tocando bateria e cantando, em uma cena bizarra e também muito comentada. O comentário da voz *over* é o seguinte, como traduzido por Lúcia Nagib<sup>55</sup>: “Agora, por exemplo, eles aparecem diante da lente da câmera com a morte nos olhos, um sorriso na testa, as mãos tocando”. Outro momento do mesmo tipo, também relatado por Nagib, é o de quando dois árabes se põem a correr e gesticulam para a câmera, esperando algum tipo de “direção” da parte de Herzog. Essas passagens, pertinentemente classificadas pela autora como “metalinguísticas e anti-ilusionistas”, são o ponto alto da presença do sujeito-da-câmera (ou, de Herzog) em *Fata Morgana*, ainda que não se tratem de uma participação direta do diretor na narrativa.

Os comentários tecidos pela narração em *over* na segunda e na terceira parte de *Fata Morgana* suscitam um sentimento semelhante, por exemplo, aos filmes de Chris Marker em que o diretor escreve os comentários porém não os narra. A diferença fundamental reside

---

<sup>55</sup> NAGIB, 1991: 45

no fato de que em 1970, Herzog ainda não tinha sua própria figura ligada aos seus documentários. Tomando-se como referência os documentários atuais de Herzog, torna-se mais claro remeter a narração de *Fata Morgana* ao próprio diretor, ainda que não seja a sua voz que estamos ouvindo. O teor de muitas das frases narradas na segunda e na terceira parte do filme remete ao tom de passagens que, futuramente, serão cunhadas e narradas pelo diretor através de sua própria voz. No entanto, à época do lançamento do filme, essa associação do diretor ao texto da narração não seria tão clara, ou tão direta.

### **1.6 - Terra do Silêncio e da Escuridão (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971, 85')**

*Terra do Silêncio e da Escuridão* (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971) é um documentário relativamente comentado na obra de Herzog e ao qual o diretor é particularmente próximo. Entre *Fata Morgana* e esse documentário existe *Futuro Defeituoso*, também lançado em 1971, que será comentado no capítulo seguinte por já abarcar discussões acerca da participação do diretor nos documentários. *Terra do Silêncio e da Escuridão* foi realizado apenas por Herzog, Jörg Schmidt-Reitwein (seu fotógrafo da época) e Beate Mainka-Jellinghaus (a montadora).

A protagonista do filme é Fini Straubinger, uma mulher surda-cega de 56 anos que ajuda outras pessoas com a mesma deficiência a conseguirem se comunicar ou, como a própria protagonista diz, a sair da “Terra do Silêncio e da Escuridão”. O filme nos mostra, através de depoimentos de Straubinger, como ela teria perdido a audição e a visão, o que aconteceu gradativamente em sua vida. Através de um cuidadoso acompanhamento da câmera, vemos o trabalho de Straubinger em associações, casas de outros deficientes e até centros hospitalares. Herzog, em entrevistas dadas por ele, compara *Terra do Silêncio e da Escuridão* com *O Enigma de Kaspar Hauser*, um de seus longas-metragens de ficção muito reconhecido em sua obra, pelo fato dos dois protagonistas dos filmes terem muito em comum, devido ao fato de ambos terem de superar uma enorme solidão e viverem para aprender a estabelecer comunicação e serem, de algum modo, entendidos.

As “estilizações”, utilizando o termo cunhado por Herzog, também fazem parte deste documentário. A principal delas é a utilização de trilha-sonora, recurso já explorado

em *Fata Morgana* e que daqui em diante será uma tônica nos documentários do diretor. Em várias situações de *Terra do Silêncio e da Escuridão*, Herzog insere uma trilha sonora que coloca o documentário novamente em um domínio da fruição sensória, como já discutido anteriormente, que remete a uma dimensão poética também frequentemente remetida ao olhar de Herzog como documentarista. Através da utilização de letreiros, o diretor separa o filme em partes, às vezes identificando-as somente com uma palavra, como “*Erinnerungen*” (“Lembranças”), para a parte em que a protagonista Fini Straubinger conta ao espectador episódios sobre sua infância e adolescência e também como o episódio em que sofreu o acidente que a faria perder os sentidos tempos depois. Frases inteiras também são utilizadas como letreiros que simbolizam o estado de espírito de uma pessoa surda-cega.

Apesar do leque de “estilizações” utilizado por Herzog no filme, muito da narrativa ainda presta-se ao puro recuo da câmera, pelo qual o diretor apenas observa Fini Straubinger em diversas situações de sua vida e de seu trabalho. A maioria das tomadas em *Terra do Silêncio e da Escuridão* ainda se comporta dessa forma, havendo pouca ou nenhuma intervenção direta de Herzog na tomada ou da voz *over*. A voz *over*, neste filme, ainda é narrada por Rölf Illig, narrador dos filmes anteriores, e, dessa forma, não apresentam comentários que expressam os pensamentos do diretor, como será feito a partir de alguns anos depois. Em *Terra do Silêncio e da Escuridão*, a narração é meramente expositiva e intervém pouquíssimas vezes no filme, normalmente no início de cada empreitada de Straubinger em uma nova situação, e ocupa-se apenas em situar, ou contextualizar, a situação que o espectador vivenciará nas tomadas seguintes, o que dificilmente poderia ser inferido apenas com a observação da câmera.

No entanto, o início do filme traz ao espectador uma abordagem da parte de Herzog que é pertinente para o avanço do debate em questão nesta pesquisa. Não se trata propriamente de uma inserção física (sonora ou imagética) da figura do diretor, mas que revela, ainda no início da década de 1970, certo ímpeto do diretor em debruçar-se à narrativa. Trata-se de uma “terceirização” do discurso herzogiano, por assim dizer. Isso consiste em fazer com que uma informação veiculada na narrativa apresente-se como uma passagem genuinamente proferida por outra pessoa, mas que, na realidade, tenha sido cunhada pelo próprio Herzog.

Essa característica aparece nos primeiros momentos de *Terra do Silêncio e da Escuridão*, quando escutamos uma narração em *off* de Fini Straubinger dizendo o seguinte texto:

Quando eu era uma criança, antes de ser assim, eu assisti a uma competição de salto de esqui. E uma coisa sempre me vem à memória: aqueles homens voando pelos ares. Eu prestei atenção às suas faces. Eu gostaria que vocês vissem isso.<sup>56</sup>

Após isso, o diretor insere imagens de saltadores de esqui em pleno voo, muito parecidas com a que veremos alguns anos depois no filme *O grande Êxtase do escultor Steiner*. Herzog, 30 anos depois, revela<sup>57</sup> que havia escrito essa fala e pedido que a entrevistada a falasse, bem como assume a autoria do letreiro final do filme, que diz: “*Se uma guerra mundial estourasse agora, eu não iria nem perceber*”<sup>58</sup>, frase não creditada a ninguém, mas que é transmitida no documentário como se tivesse sido cunhada pela própria protagonista Straubinger ou por outra pessoa na mesma situação que ela. Herzog justifica essa escolha estética da seguinte forma:

Na verdade, ela nunca tinha visto um saltador de esqui e eu simplesmente pedi para que ela dissesse as falas que escrevi. Por quê? Porque eu senti que a solidão e o êxtase dos esquiadores enquanto eles voavam pelo ar era uma ótima imagem para representar o estado de espírito de Fini e sua solidão.<sup>59</sup>

O comentário feito através de letreiros cunhados por Herzog mas transmitidos como se tivessem sido cunhados por outras pessoas acontece em outros momentos da carreira do diretor, como em *Lessons of Darkness* e *Pilgrimage*. Se pensarmos, entretanto, no período em que *Terra do Silêncio e da Escuridão* foi lançado, podemos trazer à tona alguns apontamentos relativos a esse recurso utilizados por Herzog. No momento, como sabemos, Herzog ainda não se referia a si próprio abertamente e nem ao menos utilizava sua própria voz para narrar os filmes. Dessa forma, pode-se constatar que talvez o diretor tenha

---

<sup>56</sup> „Ich war einmal als Kind, als ich noch sehen und hören könnte, Zuschauer da einen Schispringen. Und dieses Bild kommt mir immer wieder in den : wie diese Männer in der Luft schwebten. Ich habe genau auf ihre Gesichte geachtet. Ich wollte, sie könnten das auch einmal sehen.“

<sup>57</sup> CRONIN, 2002: 240

<sup>58</sup> “Wenn jetzt ein Weltkrieg ausbrechen würde, würde ich das nicht einmal bemerken.“

<sup>59</sup> CRONIN, 2002: 241. “She had actually never even seen a ski-jumper, and I just asked her to say the lines that I wrote. Why? Because I felt that the solitude and ecstasy of the ski-jumpers as they flew through the air was a great image to represent Fini's own inner state of mind and solitude.“

utilizado essa metodologia para expressar uma opinião própria ou tecer uma reflexão acerca de determinado tema sem que se expusesse diretamente na narrativa. Como mostrarão outros documentários lançados por Herzog na década de 1970, em que se começa a notar uma valoração ética mais participativa e interventiva da parte do diretor em seus filmes, seu ímpeto em lançar mão de comentários pessoais começa a ser tratado por ele de forma mais aberta.

### **1.7 – A ausência da figura de Herzog em documentários posteriores.**

A década de 1970 é um período importante para a atividade de Herzog como documentarista, os filmes *O Grande Êxtase do Escultor Steiner* (1974) e *La Soufrière* (1977) esboçam algumas características estilísticas e temáticas que serão dominantes em sua carreira. É a partir desse período, também, que o diretor introduz seu corpo e sua voz nos filmes, dando início à sua participação direta na narrativa. Essa característica perdura através das décadas em sua obra e intensifica-se em seus documentários recentes. Os documentários *Huie's Sermon* (1980) e o curta-metragem *Pilgrimage* (2001), entretanto, não trazem a participação de Herzog em suas narrativas, em períodos em que a característica já era predominante em sua obra. Da mesma forma, no documentário *Jag Mandir* (1991), também inexistente a autorreflexão do diretor durante a maior parte de sua narrativa. Como conclusão deste primeiro capítulo de análise da obra documentária de Herzog, tentaremos estabelecer algumas relações entre a ausência de sua participação nos filmes e outros aspectos estilísticos por eles apresentados.

Em geral, não há muita discussão sobre esses filmes na bibliografia especializada ou na crítica. *Huie's Sermon* é visto pelo diretor como um filme que não necessita de discussão. *Pilgrimage*, embora seja um filme de que o diretor gosta, trata-se de um documentário de apenas 18 minutos, com exposição de belas imagens de peregrinos rumando à Basílica da Virgem, em Guadalupe, no México (e também imagens de outro de seus filmes, *Bells from the Deep*, de 1993) somadas à trilha sonora composta por John Tavener, um compositor cujo trabalho é admirado por Herzog. Trata-se de um documentário completamente de fruição sensória, onde não existe nenhuma intervenção

para além da montagem das imagens dos fiéis à medida que ouvimos à bela música de Tavener. Os dois documentários, além de não terem a reflexão de Herzog em suas narrativas, abrem mão de depoimentos e entrevistas e não exploram personagens da mesma maneira que outros filmes de Herzog.

*Huie's Sermon*, é um documentário filmado em 1980 e que, assim como outro filme do mesmo ano, *God's Angry Man*, foi filmado nos Estados Unidos e tem uma personalidade religiosa como figura principal. O bispo Huie Rogers é escolhido por Herzog como objeto de filmagem e o diretor vai até seu templo, o *Greater Bibleway Temple*, no Brooklyn, para filmar o bispo “apresentando” um de seus sermões durante uma celebração religiosa. Huie Rogers conduz seu sermão com muita energia, quase como um cantor de *blues* ou de *rock*, sendo basicamente esta a situação mostrada no filme. O documentário tem a duração de um pouco mais de quarenta minutos, sendo que mais de trinta minutos são dedicados ao registro *non-stop* do sermão de Huie. Herzog nos mostra também a fachada do templo no início do filme, assim como também mostra as ruas do Brooklyn em algumas tomadas de “cobertura” durante o sermão do bispo Huie. Depois de terminada a homília, vemos os adeptos do templo recebendo bênçãos de outros ministros e também vemos a celebração de um batismo, ainda que isso tome um espaço curtíssimo da narrativa do filme.

Esse documentário é pouquíssimo comentado na carreira do diretor, justamente porque a estilística trabalhada nele foge muito do que se espera como um filme tipicamente herzoguiano, principalmente por ter sido lançado após documentários como *O grande êxtase do escultor Steiner* e *La Soufrière*. Há pouco nele daquilo que se pode chamar de “estilização” da narrativa e o próprio diretor diz, em entrevista, que o filme não necessita de discussão<sup>60</sup>:

*Huie's Sermon* foi filmado no Brooklyn, Nova Iorque. Eu encontrei com o bispo Huie Rogers e perguntei se poderia fazer um filme sobre ele. O filme não necessita de discussão.

Talvez Herzog diga que o filme não necessita discussão justamente pela simplicidade narrativa e estilística que o filme traz. É curioso pensar que se discutem

---

<sup>60</sup> CRONIN, 2002: 169. “*Huie's Sermon* was shot in Brooklyn, New York. I just bumped into Bishop Huie Rogers and asked if I could make a film about him. The film needs no discussion.”

menos os documentários de Herzog que não apresentam determinadas características estilísticas que trazem à tona as questões de “estilização” do diretor, desde a exploração da fruição sensória com trilhas sonoras e imagens contemplativas até a própria presença da figura do diretor na narrativa. *Huie's Sermon* é um desses casos e que se encaixa na mesma categoria dos documentários sobre os quais o diretor declara que foram feitos “sob encomenda” de outras pessoas, como *Os Médicos Voadores da África Oriental*, *Futuro Defeituoso* ou o posterior *Jag Mandir* (1990).

No caso deste, Herzog constrói sua narrativa com pouquíssimos recursos estilísticos normalmente utilizados nos documentários anteriores a este: não há nenhum tipo de narração ou de personificação de Herzog na narrativa e não se utiliza trilha-sonora extradiegética em nenhum momento, assim como o trabalho de montagem é quase inexistente. O filme tem apenas poucas trocas de plano e a questão central do filme, o sermão do bispo Huie, é apresentado quase que em um plano-sequência, havendo apenas dois momentos em que Herzog nos mostra imagens do bairro do Brooklyn enquanto continuamos ouvindo o som do discurso do bispo. É até possível inferir que Herzog apenas faz esses cortes porque o rolo de película da câmera que filmava o sermão de Huie tenha chegado ao fim e tenha sido necessário trocá-lo. Além disso, o próprio trabalho de câmera lida com o objeto de filmagem de um modo bastante distanciado, por assim dizer. Herzog utiliza-se apenas de uma posição de câmera, durante o sermão de Huie e, em cima de um tripé, acompanha o bispo quando este vai ao meio dos adeptos para continuar seu “show”. O único tipo de estilização existente no filme encontra-se no plano final do documentário, em que vemos o bispo Huie na frente da câmera e olhando para ela, em um plano próximo, durante quarenta segundos, sem falar nada ou se mexer. Sobreposto à imagem de Huie, Herzog insere o seguinte letreiro: “*Wenn der Mensch etwas mit der Sonne zu schaffen hätte, wäre sie heute nicht aufgegangen.*“, algo como “Se o homem tivesse algo a ver com o sol, este não teria nascido hoje”, que é uma frase que Huie repete algumas vezes durante seu sermão.

No entanto, cabe questionar o porquê de Herzog ter escolhido realizar o filme sem utilizar-se de características que o aproximariam de uma estilística própria, por assim dizer. Do mesmo modo que *God's Angry Man*, Herzog filmou esse documentário durante a pré-produção de *Fitzcarraldo*, o filme mais grandioso de sua carreira e para o qual o diretor

deveria concentrar mais seus esforços. Talvez por isso um filme como *Huie's Sermon* não tenha recebido tanta atenção da parte do diretor.

O filme *Jag Mandir*, de 1991, também é visto por Herzog como um filme feito “para um amigo”<sup>61</sup> (como *Os Médicos Voadres da África Oriental*) e, da mesma forma, é construído predominantemente através de um recuo observativo não-interventivo. Neste, o diretor vai à Índia filmar uma espécie de festival que seu amigo André Heller teria organizado e pedido ao diretor que o filmasse. Trata-se de um dia de festividades em que Heller teria reunido um grande número de artistas indianos – mágicos, cantores, dançarinos, encantadores de serpentes – que se apresentaram na Cidade dos Lagos, Udaipur, na Índia. A narrativa inicia-se com uma explicação de Heller (em um plano sequência) sobre o festival que teria organizado e a narrativa que se segue na Índia começa com uma narração expositiva de Herzog que a contextualiza. Porém, após isso, fruímos os setenta minutos que se seguem da narrativa de uma maneira bastante recuada e sem nenhum tipo de intervenção da parte do diretor, mesmo estilística ou de autorreflexão, apenas assistimos aos espetáculos dos artistas, um após o outro, com mínimo corte entre os planos.

*Pilgrimage* que, como retratado anteriormente, trata-se de um belo filme contemplativo de dezoito minutos, porém sem pretensões narrativas, traz um letreiro inicial, escrito sobre tela preta, que é creditado a Thomas à Kempis (1380 – 1471), monge católico da era medieval. A citação diz: “São apenas os peregrinos que, nas dificuldades da viagem terra, não perdem seu caminho. Seja nosso planeta congelado ou queimado: eles são guiados pelas mesmas orações, sofrimento, fervor e aflição”<sup>62</sup>. Como no procedimento já relatado em *Terra do Silêncio e da Escuridão* e que, como analisaremos posteriormente, já havia aparecido em *Lessons of Darkness* (1992), o diretor diz que na realidade, a frase teria sido cunhada por ele próprio<sup>63</sup>. Trata-se de uma das especialidades relativas à inserção de Herzog na narrativa, apenas identificável através de “confissões” do diretor, porém que são fruídas não como uma intervenção direta do diretor e, sim, como de fato uma frase escrita por uma personalidade histórica. Naturalmente pode-se acusar o diretor de cometer graves erros éticos e, como vimos na análise de *Terra do Silêncio e da Escuridão* mas que tem

---

<sup>61</sup> CRONIN, 2004: 220

<sup>62</sup> “It is only the pilgrims who in the travails of their earthly voyage do not lose their way... whether our planet be frozen or scorched : they are guided by the same prayers, and suffering, and fervour, and woe.”

<sup>63</sup> CRONIN, 2004: 296

certamente mais gravidade em *Lessons of Darkness*, como veremos, trata-se de uma maneira do diretor expressar um sentimento próprio mas fugindo da responsabilidade de creditar a frase a si mesmo. Segundo Herzog, esse tipo de citação “falsa” ganha um peso muito maior e prepara o clima do documentário se creditada a Thomas à Kempis ou, no caso de *Lessons of Darkness*, Blaise Pascal.

À parte isso, pode-se colocar que é inegável o fato de que os documentários de Herzog menos manipulados estilisticamente são analisados com bem menos urgência pela literatura especializada e também são alvo de pouquíssimos comentários da parte do diretor. Ao mesmo tempo, são esses os filmes em que a figura de Herzog e sua inserção dentro da narrativa é menos transparente. Pode-se inferir que os dois fatos estão intimamente relacionados, como se o próprio diretor também desse determinado valor à inserção de sua figura, através da narração ou da sua presença corporal em frente à câmera, como elemento participante de uma narrativa devidamente construída de acordo com sua valoração ética e de sua relação direta com a narrativa.

## 2. A Gênese da ética participativa de Herzog nos documentários – Década de 1970

A década de 1970 é um período de intensa atividade cinematográfica do diretor. Além de nesse período ter dirigido algumas de suas ficções que se tornaram mundialmente conhecidas (como *Aguirre, a cólera dos deuses* [1972], *O Enigma de Kaspar Hauser* [1974], *Coração de Gelo* [1976], *Stroszek* [1976], *Nosferatu* [1979] e *Woyzeck* [1979]), também é um período onde lança narrativas documentárias igualmente importantes, como os já citados *Fata Morgana* (1970) e *Terra do Silêncio e da Escuridão* (1971), bem como *Futuro Defeituoso* (1971), *O grande êxtase do escultor Steiner* (1973), *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976) e *La Soufrière* (1977), sendo que filmes como *O Grande Êxtase do Escultor Steiner* e *La Soufrière* ainda são frequentemente citados pelo próprio diretor como sendo bastante significativos para si próprio.

Nesse período, Herzog começa a introduzir questões que serão recorrentes em sua obra. Tematicamente, podemos apontar a incipiente tendência do diretor em tentar expor o estado de espírito de personalidades que julga interessantes, como o caso da surda-cega Fini Straubiger, bem como o esquiador Walter Steiner (em *O grande êxtase...*) e os dois moradores que esperam a morte teoricamente anunciada na ilha de Guadalupe (em *La Soufrière*). Da mesma forma, esses mesmos documentários revelam características estilísticas que se tornarão bastante associadas à obra de Herzog, como a exploração de paisagens exóticas e a fruição sensória das belas imagens associadas à utilização de música não-diegética.

Da mesma forma, é nesse período que Herzog começa a utilizar sua própria voz nas narrativas, algo que não deixará mais de lado (excetuando-se os filmes comentados no capítulo anterior). A narração do diretor em *over* é a abordagem mais frutífera da utilização de sua voz e essa característica é a principal responsável por tornar conhecida a *persona* de Herzog entre o público. Recentemente, em uma entrevista acerca do lançamento de *Ao Abismo: Um Conto de Vida, um Conto de Morte*, Herzog foi perguntado acerca das diversas pessoas que imitam a voz e o estilo do diretor em suas narrações (como nas paródias expostas na introdução deste texto). Herzog responde referindo-se a eles, em tom de ironia, como suas duplicatas ou seus impostores, adicionando que preferiria o anonimato:

Se eu tivesse escolha, seria anônimo. Mas, é claro, através de minha voz fazendo as narrações, por exemplo, ou através de minhas atuações em outros filmes – fiz (um episódio de) *Os Simpsons*, *Plastic Bag* e tantos outros -, de repente meu personagem, minha pessoa e meu corpo foram ‘capturados’. Então eu aceito dessa forma. Não há nada de errado em ter uma voz que chama a atenção do público.<sup>64</sup>

Em outra situação, após Herzog socorrer o ator Joaquín Phoenix após um acidente de carro, Phoenix disse que, ao estar preso no meio das ferragens, teria reconhecido a voz do diretor. Frente a isso, Herzog declarou: “Acho que minha voz está se tornando bastante conhecida”<sup>65</sup>. De fato, essas duas declarações de Herzog levam a crer que sua voz é, atualmente, um dos elementos mais associados à sua produção. Além das dezenas de paródias feitas por espectadores que imitam o modo de narrar do diretor, filmes como o citado *Plastic Bag* (curta metragem dirigido por Ramin Bahrani, 2010) ou mesmo *Happy People: A Year in the Taiga* (dirigido por Dmitry Vasyukov, 2010, e narrado, produzido e co-dirigido por Werner Herzog) são filmes em que o diretor empresta sua própria voz para realizar a narração de produções de outros cineastas.

Herzog vê com certo humor a popularidade que sua voz alcançou atualmente. O próprio caso de *Plastic Bag* demonstra isso, visto que se trata de um curta-metragem acerca da “vida” de uma sacola de plástico de supermercado em que a voz do diretor narra uma jornada épica e existencial da própria sacola – naturalmente, em primeira pessoa–, que procura seu criador, tem seu coração partido por ter sido descartada e, ao final do filme, chega ao oceano, onde tende a viver eternamente. A narração do diretor durante o curta-metragem é como uma paródia ao seu próprio estilo de narrar. Os processos de dramatização das narrativas, bem como as questões filosóficas propostas por Herzog em seus documentários (principalmente do período atual) operam de um modo semelhante ao visto em *Plastic Bag*, apesar de no curta-metragem a narração ter um intrínseco grau de (auto) ironia.

---

<sup>64</sup> GILCHRIST, 2011. “So if I had a choice, I would be anonymous, but of course through my voice, doing commentary for example, or through my acting parts in movies – I did “*The Simpsons*” or “*Plastic Bag*” or you just name it – and all of a sudden my character, my person, and also my screen persona have caught on. So I take it as it is, there’s nothing wrong about having a voice that draws the attention of audiences.”

<sup>65</sup> FREEMAN, 2011

Dramatização e a exposição de questões pertinentes ao universo pessoal do diretor são algumas das funções que Herzog incorpora através de sua voz em seus documentários. Como exposto no primeiro capítulo desta análise, as inserções de Herzog desempenham diversas funções ao longo de sua carreira e esse fenômeno é certamente mais identificável através da atividade de sua voz, tanto como entrevistador, mas principalmente através de sua narração em *over*. Vimos anteriormente que até o começo dos anos 1970, Herzog não interferia diretamente em suas narrativas, sendo que não o víamos em frente à câmera como interlocutor e, da mesma forma, sua voz não figurava nos documentários – nem através de uma atividade *off*, como entrevistador, nem como narrador de seus próprios filmes, função designada a terceiros até aqui.

Ouvimos a voz do diretor pela primeira vez durante sua atividade como entrevistador, em um filme anterior a *Terra do Silêncio e da Escuridão, Futuro Defeituoso* (1971). Embora seja uma abordagem ainda tímida, como será relatado, é interessante notar que em sua primeira entrevista Herzog faz perguntas que são próprias do universo que explorará adiante em sua carreira. O diretor, enfim, utiliza sua voz como narração em *over* pela primeira vez no documentário *O grande Êxtase do Escultor Steiner*, que, na realidade, também é o primeiro filme em que o diretor expõe seu corpo em frente à câmera – ainda que seja uma excepcionalidade. *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976) e *La Soufrière* (1977) são filmes em que Herzog personifica-se como interlocutor somente através de sua voz e serão o ponto-de-partida para analisarmos as funções que Herzog desempenha como narrador de seus filmes.

Podemos tomar o exemplo de *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* como problematização da atividade da narração de Herzog pelo fato de já incorporar, na mesma narrativa, algumas funções que serão recorrentes em sua narração e que levantam algumas questões pertinentes à obra do diretor como todo. Além de tecer comentários expositivos acerca do tema em questão, Herzog desempenha através de sua voz a tradução do que falam os entrevistados ou as pessoas que encontra pelo seu caminho. A problemática da tradução aparecerá em muitos outros filmes do diretor, como o próprio *La Soufrière*, bem como *God's Angry Man* (1980), *Ballad of the Little Soldier* (1984) e até *Lessons of Darkness* (1992). Em geral, o diretor posiciona-se sobre isso do seguinte modo:

Deixe-me dizer algo sobre minha voz *over* em geral. Nos meus “documentários”<sup>66</sup>, você irá frequentemente ouvir minha voz. Uma razão para isso é que eu prefiro que o público que não entende alemão ouça *minha* voz em inglês do que me escutem em alemão e leiam as legendas. Eu acho que o resultado é uma conexão mais forte com o que eu originalmente pretendi com o filme. Também nunca gostei das vozes polidas e infladas daqueles atores supertreinados.<sup>67</sup>

O problema acerca desse posicionamento do diretor reside no fato de que o que Herzog “originalmente pretendeu com o filme” muitas vezes suscita questões éticas de representação no cinema documentário. Eticamente falando, pode-se afirmar de que a voz de um entrevistado deveria ser traduzida integralmente, sem sumarizações ou traduções parciais e interventivas. Em outras palavras, a tradução do diretor nem sempre é literal e simultânea: são frequentes os casos em que Herzog resume a fala dos entrevistados e, em geral, há o sentimento de que a tradução (algo que, em geral, tende a ser objetivo) há de passar pelo crivo do diretor. A sobreposição da voz de Herzog à dos entrevistados pode tanto vir a se tornar um problema de quebra de dramaticidade (*God’s Angry Man* é um exemplo) tanto quanto um problema ético (retratado em *Lessons of Darkness*). As questões pertinentes a esse tipo de abordagem será tratado isoladamente em cada narrativa.

A terceira função vista na narração de *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* é a da exposição das opiniões pessoais de Herzog em uma personificação direta, através de comentários feitos com o pronome “Eu”. A abordagem, que aparece no último momento da narrativa, inaugura a reflexão direta do diretor no sentido de apresentá-lo como um interlocutor cujas opiniões fazem parte da narrativa e, dessa forma, tendem a terem sido pensadas pelo diretor para que fossem levadas em consideração. Essa função da voz do diretor – ainda que como nesse caso, em uma pequena nuance – reaparece em *La Soufrière* e toma diferentes proporções a partir dos anos 1990, período em que de fato parece haver uma mudança da valoração ética do diretor. A partir desse período, Herzog passa a tecer comentários dando uma maior carga argumentativa à sua própria figura. Essa característica, como retratada no início da análise com a narração inicial de *Encounters at the End of the*

---

<sup>66</sup> As aspas são do texto original.

<sup>67</sup> CRONIN, 2004: 54 – „*Let me also say one thing about voice-overs in general. In my 'documentaries' you will often hear my voice. One reason for this is that I would rather audiences who do not understand German listen to my voice in English rather than hear me in German and read the subtitles. I think the result is a stronger connection to what I originally intended for the film. I have also never lished and inflected voices of those overly trained actors.*“

*World*, tornar-se-á dominante na produção recente do diretor (como também já mencionado) e que figura também nos filmes onde há a exposição corporal de Herzog (como *Meu Melhor Inimigo*, *The White Diamond*, *O Homem Urso*) e há de ser levada em consideração desde sua gênese nas produções dos anos 1970.

## 2.1 – Futuro Defeituoso (*Behinderte Zukunft*, 1971, 43’)

Para darmos início à análise da voz de Herzog em seus documentários, há de se voltar ao início da década de 1970, em um documentário anterior ao já analisado *Terra do Silêncio e da Escuridão*. Ainda que não haja, nesse filme, uma grande autorreflexão do diretor através de sua voz (a narração, por exemplo, é designada a terceiros), existe a atividade de Herzog como entrevistador, sendo o primeiro filme em que podemos escutar sua voz em *off*.

*Futuro Defeituoso* é um documentário pouco comentado na obra de Herzog. O documentário retrata a condição dos deficientes físicos (principalmente crianças), na Alemanha da época, estabelecendo uma relação com a mesma situação nos Estados Unidos. Como mostra o final do filme, no país se encontravam condições infinitamente melhores para essas pessoas. O próprio diretor não tem certeza, hoje em dia, se gosta do filme e diz que provavelmente não o faria novamente<sup>68</sup>. Esse filme, assim como *Os Médicos Voadores da África Oriental*, é um filme “de encomenda”, tendo sido proposto por um amigo de um dos entrevistados, um cadeirante, a Werner Herzog, que aceitou a empreitada. O filme trata o tema, assim como *Os Médicos Voadores da África Oriental*, de um modo extremamente expositivo e “convencional”, utilizando as palavras do próprio diretor. Assim sendo, não se sente muito da autoria, por assim dizer, de Herzog no documentário, porém existem algumas características interessantes a ser relatadas, para que se continue a pensar na linha histórica da construção de uma estilística herzogiana de documentários. *Futuro Defeituoso*, nas palavras do próprio diretor, serviu como uma preparação para a narrativa de *Terra do Silêncio e da Escuridão* (1971), sobre o qual foram tecidos comentários no fim do capítulo anterior, no qual existe uma estilística um pouco mais condizente com o leque

---

<sup>68</sup> CRONIN, 2002: 73

estilístico recorrente com o qual Herzog constrói suas narrativas e pelo qual é reconhecido como documentarista.

Herzog diz, em entrevista<sup>69</sup>, que o filme não é de maneira nenhuma “estilizado”, justamente pelo fato de ter feito o filme sob encomenda. De fato, a exposição inicial do revela aspectos próprios do documentarismo clássico, visto que o tema e o propósito do filme são rapidamente e claramente expostos ao espectador através de letreiros e de uma voz *over* expositiva e informativa. A primeira informação fornecida ao espectador, através dos letreiros, é a de que não se trata de um filme apenas de Werner Herzog e, sim, de um filme coletivo feito por Werner Herzog, Jörg Schmidt-Reitwein e Hans Peter-Meier, que colaboravam com o diretor frequentemente nos filmes de Herzog da época. Logo após, um segundo letreiro já leva ao espectador o tema do filme: “Sobre a situação das crianças deficientes físicas na Alemanha Ocidental”. Após isso, a narração em voz *over* (que não a voz do diretor) explica ao espectador o propósito do filme e informações sobre o tema, construindo um discurso bastante expositivo e detentor de uma ética educativa.

A falta de “estilização” da parte de Herzog passa pelo filme inteiro, através de narrações em voz *over* completamente explicativas e voltadas para a explanação acerca do tema, assim como a utilização de longas tomadas em recuo observativo da câmera. Assistimos, com pouca ou nenhuma intervenção da parte de Herzog, às crianças deficientes em ambientes estudantis, interagindo entre si e com seus professores. Devido à falta de “estilizações” e o horror declarado de Herzog ao estilo *vérité*, o diretor declara que hoje em dia faria um filme diferente, mesmo a partir de um tema difícil, procurando achar verdades mais profundas na narrativa, como diz a seguir:

Hoje ele (o filme) me parece perigosamente convencional. Se eu fosse fazer um filme similar hoje em dia, o faria muito mais “duro”. Na busca de verdades mais profundas, eu não me privaria de nada, mesmo quando estivesse contando histórias tão trágicas como essa.<sup>70</sup>

Como dissemos anteriormente, há um elemento particularmente interessante em *Futuro Defeituoso*: esse é o primeiro filme em que o espectador ouve a voz de Werner

---

<sup>69</sup> *Id.*, 2002: 72

<sup>70</sup> *Id.*, 2002: 73 – “Today it seems dangerously conventional. If I was to make a similar film today it would be much harsher. In pursuit of the deeper truths, I would not shrink back from anything, even when telling such a tragic story.”

Herzog em um de seus filmes. Nesse caso, justamente, podemos ouvir o diretor entrevistando personagens em mais de uma situação, a primeira sendo durante uma conversa com uma pequena garota cadeirante, onde se trava um diálogo profundo e que já aponta o teor das perguntas normalmente utilizadas por Herzog em suas entrevistas, sobre o qual se pode notar uma recorrência em seus filmes posteriores. As perguntas feitas por Herzog aos seus entrevistados, no filme, acabam por entrar em assuntos não tão diretamente concernentes ao tema do filme. Algumas das perguntas do diretor são “Você sonha muito?” ou “Com o que você sonha durante o dia?”, revelando sua preocupação em entender de que maneira os entrevistados pensam, o que sentem no íntimo de suas consciências. Esse aspecto é particularmente destacável no sentido de que aproxima o filme à metodologia desempenhada por Herzog em outros de seus documentários. Uma característica inexistente em outros filmes da obra do diretor e que é apresentada em *Futuro Defeituoso* reside no fato de que os outros membros da equipe também realizam entrevistas, justificando a classificação do filme como uma criação coletiva. Existem diversas entrevistas em *Futuro Defeituoso*, algumas delas realizadas por outros membros da equipe de três pessoas, porém o tom das perguntas feitas difere consistentemente quando se trata das entrevistas feitas por Herzog, justamente pelo fato do diretor indagar os entrevistados acerca de questões mais profundas sobre si próprios.

Tendo sido *Futuro Defeituoso* lançado ainda antes de *Terra do Silêncio e da Escuridão*, pode-se notar ainda a ausência do diretor na narrativa. Tanto no que diz respeito à interferência direta do diretor no filme quanto à distância estilística de outros de seus filmes. Da mesma forma que *Os Médicos Voadores da África Oriental* e *Jag Mandir*, pode-se colocar o documentário no rol dos filmes feitos “sob encomenda” pelo diretor e que, como desenvolvido no capítulo anterior, distancia-se bastante da visão pessoal de Herzog em relação à construção de seus documentários. É particularmente destacável o fato de *Futuro Defeituoso* apresentar, da mesma forma que *Os Médicos Voadores da África Oriental* e pelo mesmo motivo, uma valoração ética mais próxima da ética educativa (e, em alguns momentos, de recuo observativo) do que uma metodologia participativa.

A discussão sobre uma maior participação de Herzog nos filmes iniciar-se-ia efetivamente alguns anos depois. É a partir do documentário *O grande êxtase do Escultor Steiner*, de 1974, que Herzog começa a utilizar a sua própria voz como voz *over* e, de certo

modo, assumir a sua própria figura como narrador dos fatos apresentados. Os filmes seguintes a *O Grande Êxtase do Escultor Steiner*, entretanto, continuam a lançar questões sobre o desenvolvimento da valoração ética participativa na obra de Herzog. *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* e *La Soufrière* são filmes que apresentam importantes avanços na questão do emprego da voz de Herzog nos filmes, onde o diretor desempenha funções de narração que serão dominantes em toda sua obra.

## **2.2 - O Grande Êxtase do Escultor Steiner (*Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974, 47')**

*O grande êxtase do escultor Steiner*, primeiramente veiculado em 1974, é um filme também bastante referenciado na obra cinematográfica de Herzog. O objeto de filmagem de Herzog, nesse filme, é um dos maiores saltadores de esqui da época, o suíço Walter Steiner, uma personalidade por quem Herzog tem um grande apreço. Herzog, ao ser perguntado sobre o filme<sup>71</sup>, considera este como um de seus filmes mais importantes. Trata-se de um documentário inaugural, pois é o primeiro filme em que o espectador pode ver Werner Herzog em frente à câmera e também é a primeira vez em que o diretor utiliza de sua própria voz como voz *over*. Entende-se, também, que este filme é de particular importância para o diretor porque diversas características de “estilização”, termo proposto por Herzog, já apresentadas em documentários anteriores, são aprofundadas neste filme.

A narrativa do filme consiste no acompanhamento feito por Herzog e sua equipe de um campeonato em Planica, na então Iugoslávia, onde Steiner competiria, bem como em Nova Iorque e nas cidades de Oberstdorf e Garmisch-Partenkirchen, na Alemanha. Além de uma extensiva cobertura do campeonato na Iugoslávia, Herzog mostra Steiner em sua outra ocupação, a de escultor em madeira, e toma depoimentos do esquiador, que fala sobre sua vida como atleta. O filme traz recorrências temáticas em relação a outros filmes de Herzog, no sentido de, mais uma vez, retratar uma personalidade cuja vida fascina o diretor (como Fini Straubiger ou tantas outras pessoas que cruzarão o caminho do diretor na posterioridade). Essa característica fica clara não só através de entrevistas dadas por Herzog

---

<sup>71</sup> CRONIN, 2002: 95

sobre o filme, como também nos comentários feitos pelo diretor durante o próprio documentário, em que enaltece a figura de Steiner. A possibilidade de vencer a gravidade, tema já abordado por Herzog em *Terra do Silêncio e da Escuridão*, *Fata Morgana* e *Os Médicos Voadores da África Oriental* aparecerá em muitos outros filmes do diretor até a atualidade, como *Wings of Hope* (1999), *Little Dieter Needs to Fly* (1997) e *The White Diamond* (2004).

Vários textos analíticos sobre a obra cinematográfica do diretor dão grande a atenção a este filme, justamente porque se vê, já neste (estamos em 1974), uma porção de escolhas estilísticas que remete ao que atualmente se vê como a autoria de Herzog como documentarista. Pelo fato do diretor utilizar algumas de suas “estilizações”, entrevistadores chegaram a perguntar, à época do lançamento do filme, se o diretor considerava *O Grande êxtase do Escultor Steiner* ainda como um documentário. A pergunta é respondida da seguinte forma pelo diretor:

Perguntas de alocação do tipo: “Esse é um documentário ou não? É um filme de ficção ou não?” não me interessam, na verdade. No entanto, *Steiner* não é, com toda a certeza, um documentário no sentido do cinema-*verité*.<sup>72</sup>

A justificativa desta declaração de Herzog reside, principalmente, nas características estilísticas que, do mesmo modo que em filmes anteriores como *Fata Morgana* e *Terra do Silêncio e da Escuridão*, levam o filme a uma dimensão de fruição sensória. Este é o primeiro filme em que a trilha sonora fica por conta de Florian Fricke e de sua banda alemã, o Popol Vuh, parceria que reaparecerá em muitos outros filmes de Werner Herzog, como *Aguirre, a Coléra de Deus*, *Coração de Vidro*, *Nosferatu* e *Cobra Verde*. A trilha sonora desempenha um papel grande neste filme, aliando-se principalmente às imagens feitas em *slow motion* por uma câmera de alta velocidade. Em *O grande êxtase do escultor Steiner* há diversas tomadas dos saltadores de esqui em pleno voo, em sequências longuíssimas, enquanto ouvimos a trilha sonora do *Popol Vuh* ao fundo. Uma grande parcela do filme é reservada especialmente para esses momentos de contemplação. Essas passagens são o principal subsídio do filme em que podemos enxergar o que Herzog propõe como o

---

<sup>72</sup> PFLAUM, 1979: 129 – “*Einordnungsfragen wie ‚Ist das ein Dokumentarfilm oder nicht? Ist das ein Spielfilm oder nicht?‘, die interessieren mich eigentlich nicht. Aber es stimmt schon, STEINER ist ganz sicher kein Dokumentarfilm im Sinn von cinema-*verité*.“*

“Grande Êxtase” de Walter Steiner. Dilatando o tempo dos voos de Steiner e aliando as sequências à trilha-sonora não diegética, Herzog cria um momento poético que, certamente, é visto pelo diretor como um exemplo de apresentação de “Verdade Extática”, ao destacar esse tipo de passagem da simples exposição e descrição factual.

Diferentemente dos dois filmes anteriores (*Futuro Defeituoso* e *Terra do Silêncio e da Escuridão*), este filme não apresenta quase nenhum momento em que a câmera utiliza-se de recuo observativo não-interventivo para compor suas sequências. O diretor propõe ao espectador, em muitos momentos do documentário, uma contemplação diferenciada de imagem e som se comparada à de um discurso narrativo. É justamente esse tipo de abordagem que faz com que Herzog tenha reservas em dizer que seu filme aproxime-se de uma experiência de *Cinema Verité*, devido à dimensão poética e extática que gostaria que o filme alcançasse.

Este filme é particularmente interessante para esta análise, como dito anteriormente, por se tratar do primeiro documentário onde vemos o corpo de Herzog em frente à câmera e ouvimos a voz do próprio diretor na narração em *over*. Entretanto, existem algumas particularidades acerca da participação de Herzog no documentário. Sabemos, através de entrevista dada tempos depois, que a aparição corporal de Herzog no filme foi uma aparição “forçada”, visto que a série televisiva para qual o filme seria feito (*Grenzstationen*), tinha como regra que todos os filmes deveriam ter a figura do diretor em frente à câmera, como um apresentador dos eventos. O diretor não tinha planos de aparecer no filme. Nas palavras de Herzog:

Algumas pessoas olham para um filme como *O Grande Êxtase do Escultor Steiner* e me acusam de autopromoção porque apareço no filme. Na verdade, eu fui forçado a fazer as aparições. A rede de televisão alemã para quem produzi o filme tinha uma série chamada *Grenzstationen*, que exibiu filmes realmente bons. Tive de aceitar que qualquer filme que faria para essa série teria de estar de acordo com as regras da emissora, das quais uma delas era que o cineasta tinha de aparecer na frente da câmera como o apresentador dos eventos.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> CRONIN, 2002: 180. “Some people look at a film like *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* and accuse me of self-promotion because I appear in the film. But I was actually forced to make an appearance. The German television network for whom I produced the film had a series called *Grenzstationen* [Border Stations] which had screened some films that were remarkably good. I had to accept that any film I made for the series would have to conform to the network's rules, one of which was that the filmmaker had to appear in the film as the chronicler of events.”

Herzog cumpre o papel e, no filme, aparece quase como um repórter que narra de perto os fatos que está presenciando. A sensação de que o diretor comporta-se como um jornalista esportivo sustenta-se também em suas entrevistas com Walter Steiner durante o torneio na Iugoslávia, acompanhando cada um de seus saltos e registrando as impressões de Steiner logo após eles. O tempo cronológico do filme é inteiramente delineado por Herzog. Ao começo de cada dia do torneio, o diretor fala, em frente à câmera, a data que está sendo registrada e o cronograma de cada dia do torneio, à maneira de um repórter. Em geral, a participação de Herzog no filme se dá de modo bastante referencial ao seu objeto de filmagem, Walter Steiner, registrando a trajetória do esquiador durante o filme e narrando os acontecimentos que estão sendo mostrados. O autor Gregory Waller comenta nesse mesmo sentido a participação do diretor em *O grande êxtase do Escultor Steiner*:

Da mesma maneira que um locutor em um jornal de esportes, o papel de Herzog reside em detalhes precisos e verificáveis – datas, tempos, a distância e a velocidade dos voos de Steiner, as características exatas dos esquis especiais utilizadas nesse tipo de esporte. Mais importante do que isso, a narração de Herzog tenta colocar as atividades de Walter Steiner dentro de uma estrutura cronológica e narrativa (...) Como narrador, Herzog nos fornece informações confiáveis e a estória que ele nos encoraja a ver pode ser algo interessante, mas nada que ele diz provém qualquer compreensão ao grande êxtase de Steiner. (...) O sempre-presente microfone que Herzog segura quando aparece na tela como interlocutor (...) também aparece proeminentemente quando o diretor assume o posto de entrevistador. (...) A entrevista *on-the-spot*, tão essencial em telecomunicações e no cinema-vérité torna-se, em Steiner, um ritual sem sentido que, da mesma forma que a narração de Herzog, não revela nada sobre o grande êxtase de Steiner.<sup>74</sup>

Sendo assim, tanto na *voz over* quanto em sua presença em frente à câmera, Herzog pouco volta o discurso para sua própria interpretação dos fatos. Há um momento apenas em que o diretor revela seus sentimentos pessoais através de sua narração: “Para *mim*, é um dos maiores esquiadores que já existiu”. Também existe no filme uma parte do discurso de

---

<sup>74</sup> WALLER, 1980: 27 “*Much like an announcer in a commercial sports telecast, Herzog in this role dwells on verifiable, precise details – dates, times, the length and speed of Steiner’s flights, the exact characteristics of the special skis used in this sport. More important, Herzog’s narration attempts to place Walter Steiner’s activities within the structure of a traditional, chronological narrative (...) As a narrator, Herzog provide reliable information, and the story he encourages us to see may be somewhat interesting, but nothing he says offers any insights into Steiner’s great ecstasy. (...) The ever-present microphone Herzog holds when he appears on screen as a narrator (...) also figures prominently when Herzog assumes his role of an interviewer. (...) The on-the-spot interview, so essential in telecommunications and cinéma vérité, becomes in Steiner a meaningless ritual that reveals no more about Steiner’s great ecstasy than does Herzog’s narration.*”

Herzog que é referencial às próprias características da metodologia da filmagem. Através da narração de Herzog ou de seus comentários em frente à câmera, revela-se ao espectador, por exemplo, que estão sendo usadas quatro câmeras diferentes para registrar os saltos de Walter Steiner ou que algumas câmeras estão preparadas com filmes de alta velocidade, para que o espectador possa ver os saltos do esquiador em uma velocidade de até vinte vezes menor do que o normal.

Há de se levar em consideração que a maneira através da qual Herzog utiliza-se tanto de sua narração em *over* divergirá bastante com o tempo. O que incomoda o autor Waller em sua crítica (escrita em 1980) certamente será algo trabalhado por Herzog no decorrer das décadas, sendo que sua argumentação como narrador deixará de ser totalmente referencial e o diretor passará a exprimir mais elementos de dramaticidade ou omitirá reflexões pessoais através de sua voz.

A corporalidade de Herzog em frente à câmera também será modificada com o tempo. Pode-se pensar que o tratamento não-criativo, similar a de um repórter, dado por Herzog a sua própria figura, venha do fato de que o diretor foi forçado a aparecer imageticamente no filme. Apenas na década de 1990, no filme *Echoes from a Somber Empire* (1990), Herzog voltará a falar em frente à câmera em uma sequência de seu filme. O hiato cronológico em relação à utilização dessa característica justifica que Herzog não teria pensado a expressão de sua própria corporalidade como um elemento adicional à narrativa de *O grande êxtase do Escultor Steiner*, sendo que o diretor ficará ainda um longo período apenas como narrador em *over* antes de fazer de si próprio um interlocutor através de sua presença corporal nos filmes.

### **2.3 - *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976, 45')**

*How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, lançado em 1976, é o primeiro documentário em que a voz *over* de Herzog tem um papel definitivo na narrativa. O filme, juntamente com o documentário do ano seguinte, *La Soufrière*, inaugura procedimentos de construção da narrativa que serão fundamentais para a estilística do documentário herzogiano. *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* propõe o começo de uma mudança na valoração ética na carreira de Herzog. Trata-se do primeiro filme em que

Herzog desempenha diferentes funções como narrador. Através da atividade de sua voz neste documentário, indícios de uma forte valoração ética participativa começa a aflorar em sua obra.

O filme é situado em New Holland, na Pênsilvania, sendo o primeiro dos documentários de Herzog que foram filmados nos Estados Unidos. *How much Wood Would a Woodchuck Chuck* documenta o Campeonato Mundial de Leiloeiros de 1976. Herzog e sua trupe filmam diversos candidatos ao título apresentarem sua performance da característica “língua dos leiloeiros”, em um campeonato onde avalia-se a rapidez e a clareza desempenhada por cada participante. O lugar onde se passa Campeonato Mundial do Leiloeiros situa-se, curiosamente, no meio de uma colônia *Amish*, tema também explorado por Herzog no filme.

O documentário divide-se basicamente em três momentos distintos. O primeiro, que dá início ao filme, é uma série de três entrevistas que o diretor faz com os vencedores (primeiro, segundo e terceiro lugar) do Campeonato Mundial, o que faz com que o espectador saiba quem são os vencedores mesmo antes de assistir à longa sequência do campeonato em si. No segundo momento do filme, Herzog explora os arredores de onde será realizado o Campeonato Mundial, antes de entrar no pavilhão onde será feita a competição. A colônia *Amish* existente no local é retratada, assistimos a eles desempenhando suas atividades e o diretor explica, através da voz *over*, a relação distinta que os *Amish* têm com nosso sistema econômico. No terceiro e maior segmento do filme, assistimos ao Campeonato Mundial dos Leiloeiros. Nele, vemos muitos dos participantes do torneio realizando suas apresentações, um após o outro, quando os candidatos ao título mostram suas habilidades na peculiar “língua” dos leilões. Após o término do campeonato, o documentário ainda mostra o anúncio dos vencedores do torneio que, na realidade, já haviam sido mostrados no início do filme. O diretor revela, em entrevista posterior<sup>75</sup>, que a situação retratada no filme, da venda de cabeças de gado, não era fictícia: os leiloeiros de fato estavam anunciando uma venda legítima e, durante duas ou três horas, foram vendidos por volta de mil cabeças de gado, em um valor estimado de meio milhão de dólares.

---

<sup>75</sup> CRONIN, 2002: 140

Este documentário não é muito comentado na bibliografia especializada relativa ao diretor e este mesmo pronuncia poucos comentários em relação ao filme. A questão central em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, para o diretor, é relativo ao fato do surgimento de uma língua decorrente do nosso atual sistema econômico (o subtítulo do filme, de fato, é “Observações sobre uma nova língua”) e que há algo de fascinante sobre essa língua, uma língua “musical” e que, para o diretor, é a última forma de poesia existente. Essa opinião já aparece através da fala em *voz over* de Herzog no filme, como será comentado adiante.

Há algo em comum sobre os documentários feitos nos EUA em um período próximo (*God's Angry man* e *Huie's Sermon*, ambos de 1980, também entram nesse grupo), que não são vistos como obras de peso na carreira cinematográfica do autor. Não existe muito da “estilização” conhecida nos filmes de Herzog nesses documentários e o próprio diretor não comenta muito sobre esses filmes. Estilisticamente, no entanto, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* traz algumas características pertinentes de serem comentadas em relação à posição de Herzog dentro da diegese fílmica.

Como dito anteriormente, os documentários de Werner Herzog da década de 1970 são importantes no sentido de introduzirem características novas na obra de documentários do diretor. Essas características serão peças-chave para que se possa entender a gênese estilística de documentários mais atuais de Herzog (dos últimos quinze anos) que, sem dúvida, são os seus documentários mais complexos estrutural e estilisticamente. *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* inaugura outra faceta de sua abordagem documentarista, dessa vez relacionada à utilização de sua voz. Nesse documentário, não existe uma aparição tão aberta de Herzog como no filme sobre Walter Steiner, onde aparece em frente à câmera como sujeito enunciador direto. A voz de Herzog, entretanto, é utilizada na narrativa<sup>76</sup> e desempenha diferentes papéis ao longo do filme, como será debatido em seguida.

A partir de *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, Herzog inaugura a característica de utilizar da sua própria voz na narração em *voz over*, mesmo quando não se apresenta na narrativa diretamente. O papel de narrador, desempenhado por Rolf Illig em filmes anteriores como *Fata Morgana*, *Futuro Defeituoso* e *Terra do Silêncio e da*

---

<sup>76</sup> Será utilizada a versão de *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, narrada em alemão, para análise, por ser considerada a versão original do filme veiculada em rede televisiva alemã.

*Escuridão*, é agora tomado pelo próprio diretor e isso faz com que a narração tenha características diferentes das apresentadas nesses filmes. Os diferentes papéis desempenhados pela narração de Herzog neste filme vão desde um papel de tradução simultânea, passando por uma função expositiva dos fatos apresentados pela imagem e pelo som direto e indo até uma incorporação de uma função em que o diretor tece comentários reflexivos pessoais, nos quais a individualidade do diretor como interlocutor direto transparece na narrativa. Falaremos dessas características separadamente.

No início do filme, quando o diretor entrevista os três vencedores do torneio, podemos escutar sua voz em *off* realizando as perguntas e o próprio Herzog, na narração em *over*, traduz tanto sua pergunta quanto a resposta dada pelos competidores. Essa abordagem, algo como uma “tradução simultânea” reaparecerá em diversos outros documentários posteriores de Herzog que necessitam de tradução para a língua da produção do filme, nesse caso, o alemão. Como relatado anteriormente, o diretor diz que uma das razões para que isso aconteça é que ele prefere que os espectadores escutem sua voz traduzindo as entrevistas ao invés de ler legendas e, além disso, ele sustenta que esse procedimento gera uma conexão mais forte com o que ele originalmente pretendia com o filme. A função de tradução através da voz própria suscita questões relativas à sua interferência excessiva em determinados momentos. Quando a tradução é feita pela voz de Herzog, existe uma espécie de crivo que parte do próprio diretor no sentido de julgar quais informações devem ou não figurar no documentário. Talvez essa característica não seja particularmente problemática em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, mas certamente configura-se como um indício de que a participação do diretor através de sua voz na narração em *over* gera outras questões para além de uma opção estilística.

Após o momento inicial do filme, das entrevistas com os três primeiros colocados no Campeonato Mundial de Leiloeiros, o filme explora a colônia *Amish* instalada no mesmo local onde se passa o torneio. A voz *over* torna-se, nesse momento, uma narração voltada majoritariamente para explicar o que a imagem e o som direto captados na tomada estão mostrando ao espectador. Ao vermos as instalações da colônia *Amish*, as pessoas, seus veículos e suas vestimentas, a narração de Herzog explica o modo de vida dos *Amish* e a relação controversa deles em relação ao sistema econômico vigente.

Esse tom de voz *over* explicativo ou então completamente referencial ao objeto de filmagem, creditado primeiramente ao documentarismo clássico, é outro dos papéis da narração de Herzog no filme. O diretor comporta-se como um comentarista dos fatos que estão sendo apresentados. No entanto, o diretor também se refere ao ato da filmagem quando tece alguns desses comentários, em momentos específicos, quando diz frases como: “Normalmente os *Amish* não se deixam filmar. Eles saíram de cena quando percebiam que *nós* estávamos filmando” ou ainda, em um momento já durante o campeonato: “Naturalmente não pudemos filmar os 35 competidores, mas tivemos a sorte de ter filmado o vencedor.”. Ainda que indiretamente, Herzog expõe-se como sujeito-da-câmera na narrativa através de sua voz ao explicitar o ato da filmagem em comentários em que se utiliza do pronome pessoal “Nós”. Nesse caso, apesar de haver uma explicitação metalinguística ou reflexiva em relação ao ato de filmar e em relação à atividade da equipe de filmagem, não se trata, ainda, de uma explicitação do diretor como indivíduo interlocutor. Em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* isso também chega a acontecer em um momento próximo ao final do filme, como será abordado em seguida.

Depois da exposição narrativa sobre a colônia *Amish*, situada no exterior do local onde se passará o torneio dos leiloeiros, a câmera adentra o local do campeonato e dá início à maior sequência do filme, que se ocupa em documentar o evento. A voz *over* de Herzog, agora, deixa de lado o procedimento de “tradução simultânea” e desempenha majoritariamente o papel de “comentarista”, ainda que os comentários feitos por Herzog nesse momento são esparsos, sendo que o diretor priva-se de utilizar a narração em *over*, de um modo que o espectador fica imerso em uma narrativa quase que inteiramente registrada através de um recuo observativo da câmera. Herzog apenas aponta uma ou outra informação que julga interessante durante o Campeonato, como quando uma mulher competidora está prestes a se apresentar (a única do torneio) ou quando o posterior vencedor do torneio, o canadense Steve Lipday, prepara-se para começar sua apresentação.

Perto do final do filme, entretanto, a voz *over* de Herzog desempenha, enfim, um papel diferente dos dois anteriores, tradução e comentário, o que faz com que o diretor, em sua personalidade, se torne um interlocutor direto da narrativa. Ao fim do campeonato, a voz *over* de Herzog faz o seguinte comentário:

Esta língua tem algo de espantoso e de fascinante, o espantoso, para mim, que o nosso sistema criou uma língua própria que não poderia ser mais extrema do que isso. Às vezes me pergunto como foi criada a liturgia da Igreja ou como se criou a linguagem da propaganda ou, neste caso, como nosso sistema econômico foi capaz de criar uma língua própria. O que fascina, neste caso, é o charme de uma língua musical. Às vezes acho que esta é a última forma de poesia possível.<sup>77</sup>

Este comentário é a primeira manifestação de uma reflexão pessoal de Herzog através de sua voz *over*. É através dele que o diretor coloca sua personalidade na narrativa como uma força constituinte da argumentação travada em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*. Essa abordagem, que aparece aqui aparece em uma nuance no final do documentário, será tratada com muito mais naturalidade e abertura na produção recente de Herzog, datada dos últimos quinze anos. Trata-se de um primeiro indício da autorreflexão que se tornou conhecida (e reconhecida) em filmes muito posteriores do diretor como *Meu Melhor Inimigo*, *O Homem Urso* ou *Encounters at the End of the World*.

A atividade da voz *over* de Herzog em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* torna-se importante, portanto, pelo fato de inaugurar diversos procedimentos que serão básicos para suas narrações na posterioridade. Funções como a da narração expositiva, da tradução e da autorreflexão em comentários pessoais serão a base constitutiva de diversos outros filmes que apresentam a voz *over* de Herzog como elemento estilístico e narrativo. Em especial, é pertinente ressaltar que o filme demonstra a preocupação de Herzog, já na década de 1970, em manifestar uma valorização ética participativa que perdurará predominantemente em sua carreira. Este é o primeiro filme em que Herzog utiliza sua voz como guia para a fruição da narrativa. Mesmo ao tecer comentários expositivos e referenciais, a utilização da própria voz de Herzog na narração conecta invariavelmente o texto da narração à autoria do diretor. Essa conexão entre texto e diretor é potencializada pelo comentário final em que Herzog, enfim, utiliza-se do pronome pessoal “Eu”, personificando e pessoalizando a narração. O filme seguinte, *La Soufrière*, trará a recorrência dessa abordagem e outras características relativas à narração de Herzog

---

<sup>77</sup> “Diese Art von Sprache hat etwas erschreckendes und etwas faszinierendes an sich. Das erschreckende für mich persönlich ist der Ausblick, dass hier ein System, nämlich das unsere, eine Sprache zuständig gebracht hat, die kaum weiter ins Extrem zu treiben ist. Manchmal frage ich mich, wie ist Kirchenliturgie zuständig gekommen, wie ist die Sprache der Propaganda zuständig gekommen. Und wie hat unser Wirtschaftssystem diese Sprache erzeugt. Und gleichzeitig ist hier eine hohe musikalische Faszination. Mir selbst kommt es manchmal vor, dass das hier die letzte denkbare Glö.. sein könnte.“

que, da mesma forma que em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, serão condicionadas a diversos outros documentários do diretor.

#### **2.4 – *La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe* (1977, 44')**

O documentário lançado por Herzog posteriormente a *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* é *La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*. *La Soufrière* é um filme importante por conter aspectos estruturais que serão recorrentes em documentários como *The White Diamond*, e *Encounters at the end of the World*. O aspecto de um *travelogue* interiorizado apresentado em *La Soufrière* será resgatado nesses filmes e a discussão a respeito da valoração ética empregada por Herzog em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* desenvolve-se pertinentemente aqui.

O documentário é rodado após as experiências cinematográficas de Herzog nos Estados Unidos, *Stroszek* e *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*. O diretor retorna a uma paisagem “exótica”: um vulcão prestes a explodir em Basse-Terre, na Ilha de Guadalupe. Comentários do diretor sobre o filme, em entrevistas, também são explicitados em sua narração no início do documentário. Herzog explica que assim que soube que um vulcão estaria prestes a explodir na ilha e que toda a população teria evacuado o local – exceto um morador que teria se recusado a sair de lá – ele soube que teria que visitar Basse Terre para que perguntasse ao solitário morador como este poderia simplesmente aguardar sua morte. Rapidamente, Herzog e mais dois cinegrafistas (Ed Lachmann e Jörg Schmidt-Reitwein) embarcam para a Ilha e registram a situação desértica em que se encontrava o local. A população teria evacuado o local devido a uma possível explosão do vulcão (do poder de cinco ou seis bombas atômicas, segundo o diretor) e que, como descobrimos ao final do filme, acaba não acontecendo. *La Soufrière* traz relações temáticas com outros filmes do diretor, como *Fata Morgana* e *Lessons of Darkness*, de 1992, no sentido de explorar um território desertado e de estabelecer reflexões acerca de habitantes de alguma maneira isolados da sociedade.

As imagens feitas por Herzog e pela trupe são surpreendentes, no sentido de que vemos uma cidade inteira completamente abandonada. Ao percorrer ruas e avenidas, as

imagens nos mostram uma cidade que foi evacuada às pressas, na qual algumas coisas ainda permaneciam funcionando, como os semáforos, que estavam ligados na cidade, ou como a vitrine de uma loja que ainda continha o preço das mercadorias. Os animais tomaram conta da Ilha e Herzog frequentemente nos mostra cães que perambulam pela cidade, sendo que alguns estão mortos devido à falta de alimento. Depois de uma grande exploração das ruas da cidade, Herzog e sua equipe rumam ao topo do vulcão, em uma subida de 1300 metros, e param diversas vezes, devido ao perigo causado pelos gases venenosos que são exalados pelo vulcão e pelo solo instável, prestes a rachar. Após isso, a narrativa pausa-se para que explique o porquê da população de Guadalupe ter se evacuado rapidamente do local. Utilizando-se de material de arquivo, Herzog narra que na ilha vizinha de Martinica, em 1902, algo semelhante teria ocorrido. Devido à permanência dos habitantes no local, todos os moradores da cidade (exceto um prisioneiro) teriam sido dizimados por um vulcão que entrou em erupção, da mesma magnitude do vulcão *La Soufrière*, de Guadalupe.

De volta ao “presente”, Herzog e sua trupe encontram três habitantes de Basse Terre que teriam resistido à evacuação e decidido permanecer no lugar. Herzog conduz uma entrevista com cada um deles, encontrados em locais diferentes, e os entrevistados partilham a opinião de que simplesmente estariam enfrentando seus próprios destinos, aquilo que estaria reservado para eles. Além disso, mesmo que quisessem fugir para outro local, não teriam para onde ir, preferindo ficar na ilha, sem medo algum da morte. O filme termina com a explicação de Herzog de que, afinal de contas, o vulcão não teria explodido e lentamente a população teria voltado à cidade. O diretor ainda faz algo como uma denúncia social sobre a condição de vida dos habitantes de Basse Terre e explicita a ironia em realizar-se um documentário sobre uma catástrofe que nunca existiu.

A dimensão poética de *La Soufrière* é grande e existe bastante exploração da fruição sensória vista em *Fata Morgana* e *O Grande Êxtase do Escultor Steiner*. As imagens completamente desérticas de Basse Terre aliadas à trilha sonora escolhida por Herzog fazem com que o espectador fique imerso no misto de imagem e som. Como também em outros filmes, existem grandes trechos de *La Soufrière* em que o diretor priva-se de tecer comentários e deixe o espectador simplesmente contemplar as imagens da cidade abandonada. Outro recurso particularmente interessante do documentário é a utilização das

imagens de arquivo, fotografias antigas, que contam a história do desastre em Martinica, como que um “parênteses” proposto por Herzog dentro da narrativa de *La Soufrière*, onde o diretor realiza uma espécie de análise fotográfica de diversas fotografias de antes e de depois do desastre na Martinica, lançando mão de comentários sobre partes específicas das fotos mostradas pela câmera.

Em relação à atividade de Herzog como interlocutor, pode-se dizer que *La Soufrière* leva alguns aspectos do documentário anterior, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, adiante. Existe uma voz *over* em *La Soufrière*, protagonizada por Herzog, que é o carro chefe da linha narrativa apresentada pelo filme. Diferentemente do filme anterior, Herzog refere-se a si próprio e à equipe de filmagem desde o começo do filme e é justamente sua narração que é o fio condutor da argumentação do documentário. *La Soufrière* apresenta-se como um relato pessoal do diretor – como dito, uma espécie de *travelogue* poético e interiorizado – sobre a viagem dele próprio e de sua equipe para a ilha de Guadalupe, a fim de explorar o local desértico e de encontrar os moradores que ainda lá permaneciam. À medida que a câmera nos mostra imagens das ruas vazias, dos semáforos ou dos animais, Herzog narra os fatos ao espectador sob a perspectiva de sua equipe ao passo em que iam explorando o local. Diferentemente de uma exposição completamente referencial ao tema que está sendo documentado, o espectador experiencia os fatos através dos relatos de Herzog sobre como ele e sua equipe sentiam durante a empreitada. Ao relatar a subida até o vulcão, o diretor também nos mostra si próprio e sua equipe, carregando câmeras, tripés e lentes, enquanto sua voz em *over* narra os acontecimentos à medida que os vemos na tela.

O grau de autorreferência em *La Soufrière* é certamente maior do que o visto no documentário anterior. A linha narrativa do filme constrói-se a partir especialmente da narração de Herzog, que projeta o discurso como se o filme fosse “um documentário sobre a viagem que ele e sua equipe fizeram para um vulcão prestes a explodir”, diferente de um “documentário sobre um vulcão prestes a explodir”. Trata-se de uma autorreferência aparentemente sutil, mas sempre presente. A sensação uma vez experienciada em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* torna a existir, em relação ao fato de Herzog utilizar sua própria voz como sustentação da argumentação fílmica. A narração de Herzog também se ocupa de desempenhar uma função de tradução simultânea, iniciado em *How*

*Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, da entrevista feita com os habitantes encontrados na ilha. Nesse caso, Herzog traduz com sua voz absolutamente todas as frases dos entrevistados e também as suas próprias perguntas a eles. Não se trata, portanto, de um filme em que a tradução feita pela própria voz de Herzog suscite questões maiores a não ser pelo fato intrínseco de Herzog tomar para si próprio a função, abrindo mão da utilização de legendas, por exemplo, que não figurariam na banda sonora do filme e que fariam com que a voz dos entrevistados e do próprio Herzog como entrevistador fossem escutadas sem interferências auditivas.

Diferentemente de como visto em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, a valorização ética participativa em *La Soufrière* constrói-se desde os momentos iniciais da narração de Herzog. O primeiro comentário de sua voz *over* já é pessoalizado a partir do pronome pessoal “Eu”, que é retomado na última frase narrada pelo diretor. Dessa forma, remete-se a autoria da narração desde o início do filme à figura de Herzog. Deve-se ressaltar que a narração de *La Soufrière*, ao estilo *travelogue*, é importante no sentido de que sua metodologia é utilizada em diversos documentários de sua produção recente, como *The White Diamond* e *Encounters at the End of the World*. Nesses filmes, o diretor trata sua própria individualidade, suas reflexões e motivações pessoais para a filmagem, explicitadas durante toda a narrativa, como ponto de partida dos filmes, em um claro aprofundamento da característica que teve gênese em *La Soufrière*.



### 3. A primazia da voz e Herzog entrevistador - Década de 1980

Os documentários dirigidos por Herzog na década de 1980 continuam a apresentar a tendência introduzida no final da década anterior, no que diz respeito à sua participação unicamente através de sua voz. Em nenhum desses documentários, Herzog utiliza sua presença corporal em frente à câmera como interlocutor. Da mesma forma, o comentário flutuante do diretor continua sendo o carro-chefe da argumentação dos filmes e o elemento aglutinador das narrativas.

As funções da narração de Herzog vistas em *La Soufrière* e *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* repetem-se nos documentários da década de 1980. Ainda que a exposição a partir da primeira pessoa, vista nesses filmes do final da década de 1970, seja um pouco deixada de lado nesse período, as questões relativas à tradução e à exposição dos fatos a partir do crivo de Herzog estão sempre presentes e manifestam-se de diferentes maneiras nos filmes. A função da tradução a partir da narração de Herzog toma proporções diferentes em *God's Angry Man*, no qual essa abordagem acaba por sobrepor a figura de Herzog ao discurso do objeto de filmagem, como veremos.

Existe um aspecto desenvolvido por Herzog nos documentários de 1980 que pode ser particularmente ressaltado. Trata-se da atividade do diretor como entrevistador intimista. Herzog revela uma faceta diferenciada se comparada às entrevistas que fez nos documentários da década anterior. Essa abordagem pode ser vista primeiramente em *God's Angry Man* e desenvolve-se mais profundamente em *Ballad of the Little Soldier* e *The Dark Glow of The Mountains*. A partir da reflexão de Herzog através de sua voz *off*, vinda detrás da câmera, o diretor mostra sua capacidade de fazer com que seus protagonistas falem, muitas vezes relatando passagens íntimas e dolorosas de suas vidas.

Essa abordagem no período é importante para que se entenda a gênese da atividade de Herzog como entrevistador que será aprofundada em sua produção recente. Seu último documentário até o momento, *Ao Abismo: Um Conto de Vida, Um Conto de Morte* (2011) é o maior exemplo dessa característica, onde o diretor utilizará os procedimentos uma vez inaugurados em sua produção dos anos 1980 e tornará sua atividade como entrevistador o carro-chefe da construção da narrativa.

### 3.1 - *God's Angry Man (Glaube und Wahrung, 1980, 44')*

*God's Angry Man*, assim como o já comentado *Huie's Sermon*, são dois documentários realizados por Herzog nos Estados Unidos durante a pr-produo de *Fitzcarraldo*. Os dois documentários têm pastores como personagens principais e tratam sobre suas relaoes com a religião. No caso de *God's Angry Man*, o protagonista  o Dr. Gene Scott, um “tele-evangelista” que, na época da produo do filme, apresentava um programa na televisão local, “*Festival of Faith*” (“Festival da F”). O apresentador passava de seis a oito horas por dia apresentando um programa ao vivo em que fazia apelos para que os telespectadores doassem dinheiro para a Igreja, frequentemente tendo acessos de raiva em frente às câmeras quando não conseguiam atingir a meta diária de doaoes. Herzog explora a personalidade desse homem, fazendo com que ele responda perguntas sobre as quais Scott normalmente não se pronunciaria. O apresentador revela-se um homem triste e solitário durante as entrevistas feitas pelo diretor no filme, diferentemente da faceta “dura” que Scott apresenta durante suas aparioes no programa de televisão e em relaoo aos diversos problemas burocráticos pelos quais tem de passar.

Herzog e sua equipe acompanham o Dr. Gene Scott durante a gravao de seu programa, no qual registram o apresentador interagindo com os telespectadores. O diretor tmm se utiliza de trechos inteiros do próprio programa para construir sua narrativa. Apesar do diretor já ter inserido material de arquivo, fotografias e trechos fílmicos produzidos por terceiros, em seus filmes (inclusive em sua primeira experiência cinematográfica, *Herakles*), Herzog utiliza-se tmm das próprias imagens do programa de Gene Scott para compor a narrativa, em diferentes momentos do filme. Existem, no documentário, imagens do programa televisivo feitas pela câmera de Herzog, que filma Gene Scott ainda por detrs da câmera principal da cadeia de TV, e tmm imagens feitas pela própria televisão americana, incorporadas pelo diretor ao filme. Diferentemente da utilizao de material de arquivo, cuja fonte nem sempre  explicitada na narrativa, Herzog utiliza-se das imagens feitas (ainda que indiretamente) pelo universo do próprio objeto de filmagem para compor sua narrativa. Durante as sequências em que assistimos  apresentao do grupo *The Four Statesman*, que apresentava algumas canoes durante o

programa ao vivo de Gene Scott, para que esse fizesse uma pausa, podemos ver estampado na tela até o letreiro que indicava os números de telefone para que os telespectadores fizessem suas doações.

Esse procedimento, introduzido nesse filme, será repetido em *The Dark Glow of The Mountains*, em 1984, utilizando-se das imagens do alpinista Reinhold Messner, e também de um modo muito mais vertiginoso 25 anos depois em *O Homem Urso* (2005), onde Herzog utiliza-se do enorme material filmado por Timothy Treadwell, selecionando-o e editando-o, a fim de incorporá-lo a seu documentário. Ainda que esse material tenha pesos distintos nos dois filmes, sendo que em *O Homem Urso* a abordagem é levada muito mais profundamente, é interessante notar que o diretor já teria usado essa característica em filmes anteriores.

A estilística de *God's Angry Man* é construída em conformidade com os últimos filmes da década de 1970 e, em especial, com *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, existindo pouco espaço para estilizações como as vistas em *Fata Morgana*, *O grande êxtase do escultor Steiner* ou ainda *Terra do Silêncio e da Escuridão*. Há algo de similar na construção narrativa dos documentários desse período feitos nos Estados Unidos (esse, *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* e o posterior *Huie's Sermon*), que faz com que Herzog deixe os fenômenos por ele filmados falarem por si só muito mais do que construa a narrativa através da inserção de elementos que levem os filmes para outro nível de fruição espectral. Assim como nos últimos documentários, a voz *over* narrada pelo próprio diretor entrecorta a narrativa inteira, principalmente desempenhando a função de tradução simultânea das entrevistas e de todas as falas do Dr. Gene Scott. Herzog também tece alguns comentários expositivos, normalmente em cada mudança de sequência, mas que apenas situam o espectador sobre a sequência que começa.

Esse é um dos documentários em que a função interventiva da voz de Herzog realizando papel de tradução suscita maiores questões. Pelo fato de Herzog utilizar uma narração para traduzir qualquer diálogo que esteja sendo travado, muitas vezes a voz do diretor sobreposta à de Gene Scott faz com que a cena perca muito de sua intensidade dramática. Isso se faz particularmente notável na cena em que o Dr. Gene Scott tem um ataque de raiva em frente às câmeras de seu programa. Para Scott era incompreensível que

faltasse apenas uma pequena quantia de dinheiro para que atingissem a meta diária e nenhum telespectador havia, até então, feito a doação necessária.

O comentário de Herzog traduz cada frase na medida em que Scott as pronuncia, fazendo com que o espectador não consiga distinguir muito bem o que o apresentador está falando e fazendo com que seus gritos percam muito de sua força dramática quando a voz de Herzog os traduz com uma voz branda. Apesar de já sabermos que o diretor prefira traduzir os filmes com sua própria voz, é inegável que a narração de Herzog, mesmo que puramente apenas com a função de traduzir o que está sendo dito, torna-se uma intervenção na narrativa fílmica e que modifica a relação da imagem e som sincronizado da tomada. Muitas vezes pode-se ter a impressão de que o comentário de Herzog seria supérfluo, quando a sequência de tomadas, mesmo sem um comentário explicativo, já seria suficiente para o desenvolvimento de uma narrativa. Em outras palavras, cabe questionar se a intervenção de Herzog através de sua narração, nesse caso, tem papel, de fato, indispensável à narrativa ou se torna mais uma maneira através da qual Herzog faça-se presente durante o documentário.

Além de expor o trabalho de Scott em frente às câmeras, o diretor entrevista o apresentador em duas ocasiões distintas: no banco de trás de um carro e em sua casa, onde Scott nos revela diversas nuances de seu trabalho como tele-evangelista e também de sua vida pessoal, um tanto quanto solitária. Também há uma entrevista com os pais de Gene Scott, que falam sobre a infância do apresentador e de como, desde criança, já mostrava sinais de uma inteligência fora do comum e que resultou numa excelente formação acadêmica, tendo Scott anos depois alcançado o título de Ph.D. em Stanford. Gene Scott é uma personalidade que, assim como Fini Straubiger e Walter Steiner, salta aos olhos do diretor, e também aos nossos, por ter uma concepção da vida e de trabalho completamente diferente dos padrões de uma pessoa comum.

A entrevista feita por Herzog com Gene Scott revela uma faceta diferente de Herzog em relação à sua atividade como entrevistador. O diretor demonstra no filme a capacidade (e o desejo) de conversar com os protagonistas fazendo com que revelem aspectos íntimos ou dolorosos de suas vidas. Pode-se pensar como um aspecto dos documentários de Herzog da década de 1980 o desenvolvimento de sua atividade de entrevistador. Além deste documentário, *Ballad of the Little Soldier* e *The Dark Glow of the Mountains* são outros

filmes lançados na década de 1980 que também revelam a extensão da faceta entrevistadora de Herzog. É pertinente que se note a gênese dessa característica nos documentários do diretor desse período para que seja feita uma relação com a mesma abordagem em sua produção recente. Um bom exemplo disso é o filme mais atual de Herzog, *Ao Abismo* (2011), em que a atividade de Herzog como entrevistador atinge seu grau máximo até o momento.

### **3.2 – *Ballad of the Little Soldier (Ballade von kleinen Soldaten, 1984, 45’)***

*Ballad of the Little Soldier* é um documentário lançado em 1984, feito em parceria entre Herzog e Denis Reichle, fotógrafo e escritor que viajou extensivamente cobrindo histórias sobre minorias oprimidas em diversos lugares do mundo, em situações de guerras civis e outros tipos de situações sociais instáveis, como no Camboja e no Timor Leste. Herzog se refere a Reichle como a pessoa com menos medo que conhece<sup>78</sup>. Segundo o diretor, Reichle estaria fazendo um filme sobre soldados-mirins e estava com dificuldades para dar seguimento ao projeto, chamando Herzog para ajudá-lo na empreitada.

O cenário do filme situa-se na Nicarágua, na época em que o exército Sandinista lutava contra Somoza para instaurar o socialismo no país. Os índios Miskito, objeto de filmagem principal do filme, praticavam uma espécie de socialismo primitivo e os Sandinistas almejavam “elevar” o socialismo indígena a um socialismo científico e, ao tentarem reorganizar o território à força, dezenas de comunidades indígenas foram despovoadas e destruídas. Segundo o que o próprio filme nos mostra e, segundo o próprio diretor, os Sandinistas teriam cometido diversos abusos contra os índios Miskito, tendo esses se rebelado contra o exército revolucionário. Devido a esse extenso *background* que engloba o filme, o documentário teria sido taxado como um filme “político”, o que Herzog veementemente nega<sup>79</sup>. Além disso, ainda segundo Herzog, a “esquerda dogmática” da época teria inclusive achado que o diretor estava trabalhando com a CIA no projeto, devido ao fato de o filme contar com entrevistas entre os indígenas que narram diversas situações

---

<sup>78</sup> CRONIN, 2002: 190

<sup>79</sup> *Id.*, 2002: 190

nas quais o exército Sandinista teria dizimado muitos deles, que perderam entes queridos em massacres sem piedade.

Sendo esse filme um projeto iniciado por Denis Reichle, o filme é creditado no início como “Um filme de Werner Herzog e Dennis Reichle”, algo incomum na carreira do diretor. *Ballad of the Little Soldier* é um caso de documentário em que o tema abordado é tão extremo que a discussão acerca da dimensão estilística do filme acaba ficando em segundo plano. O aspecto de “criação coletiva”, uma vez já visto na carreira de Herzog em *Futuro Defeituoso*, certamente transparece na narrativa de *Ballad of the Little Soldier*, na qual é possível pensar em alguns aspectos destoantes dos filmes de Herzog, sendo a dimensão política retratada um deles. Entretanto, há uma série de características no filme que remetem à autoria de Herzog, desde a narração em voz *over* até no modo em que o diretor conduz as entrevistas, que podem ser abordadas.

Com o filme, Herzog almejava documentar a situação de várias crianças da tribo Miskito que sentiram na pele os ataques Sandinistas, muitos deles tendo perdido suas mães e irmãos nos diversos ataques sofridos no local. Após rebelar-se contra o exército Sandinista, a tribo Miskito passou por um tipo de militarização, recebendo preparação bélica de instrutores vindos de Honduras ou do próprio exército da Nicarágua. Uma grande parte dos soldados Miskito são justamente essas crianças, de nove a quinze anos de idade, que estavam dispostos a lutar contra os Sandinistas e contra o Comunismo, segundo eles próprios, até a morte.

Herzog nos expõe isso na narrativa desde o início do filme, quando vemos um soldado mirim com uma metralhadora no colo e cantando, de frente para a câmera, uma canção popular que toca em um pequeno rádio que está junto dele. Após essa exposição inicial, Herzog explica a situação que estamos presenciando no documentário, primeiramente através de sua voz *over* que, neste filme, desempenha um papel explicativo e também de tradução simultânea. O diretor também nos expõe, em sua narração, que o filme seria fruto de uma viagem que ele e Denis Reichle teriam feito, sendo que Herzog expõe ao espectador os fatos de acordo com o que ambos foram encontrando durante o caminho. Novamente é evocado, neste momento do documentário, o aspecto *travelogue* visto em *La Soufrière*, apesar de nesta ocasião tratar-se de uma narração não tão interiorizada e relativa à descrição das sensações de Herzog e de sua equipe e, sim, um relato factual e expositivo.

A parte principal do documentário é resgatada em um segundo momento do filme, sendo que Herzog explica o porquê dos soldados mirins terem aderido ao “exército” Miskito em uma série de entrevistas que faz antes de chegar ao tema do filme, em si. O diretor e Reichle entrevistam muitos nativos que presenciaram as atrocidades Sandinistas, pelos quais são reveladas ao espectador diversas histórias de mães que perderam seus filhos, tiveram suas casas saqueadas e seus maridos mortos. Nas entrevistas, podemos ouvir tanto a voz de Herzog fazendo as perguntas (em espanhol, na maioria dos casos), e traduzindo-as através de sua narração.

Após esse momento inicial do filme, Herzog ocupa-se na segunda metade do documentário em registrar aquilo que vem a ser o tema principal do documentário: a militarização das crianças Miskito na criação de um exército antissandinista. Vemos, então, uma série de treinamentos em que as crianças aprendem a atirar com metralhadoras, lançar morteiros e marchar. Os treinamentos são intermediados por instrutores, como dito anteriormente, provenientes da Nicarágua e de Honduras, segundo o comentário em *over* de Herzog. Durante o treinamento das crianças, Herzog priva-se de tecer comentários extensivos, traduzindo algumas das passagens ditas pelo instrutor, mas deixando as imagens, extremamente fortes, falarem por si só.

Em determinada sequência, o diretor realiza entrevistas com alguns dos pequenos soldados, fazendo perguntas que abordam o porquê das crianças estarem lutando e questionando se elas têm medo da morte. Em uma abordagem eticamente delicada, Herzog faz as crianças falarem sobre assuntos bastante difíceis para elas, mesmo que estejam visivelmente abaladas ao lembrar as situações pelas quais passaram. A maioria das crianças teve algum ente querido morto pelos Sandinistas, principalmente mães e irmãos. Uma das crianças chega até a dizer que viu sua mãe ser morta e esquartejada. Como introduzido anteriormente, a investida de Herzog em sua faceta de entrevistador, característica que se torna especialmente destacável em seus documentários da década de 1980, tem lugar no documentário. Da mesma forma que na entrevista com o Dr. Gene Scott, Herzog aproxima-se de seu objeto de filmagem e cria uma situação intimista de depoimento, trazendo à luz questões delicadas da vida da pessoa que está sendo entrevistada. Trata-se de um momento mais comovente, se comparado ao da entrevista com o protagonista de *God's Angry Man*, e

que, da mesma forma, terá influência para a entrevista de Herzog com Reinhold Messner no documentário seguinte, *The Dark Glow of the Mountains*.

Na última entrevista do filme, Herzog e Denis Reichle conversam com outro instrutor de guerra, que fala em inglês e responde algumas das perguntas dos diretores. O instrutor explica aos diretores que as crianças que estamos vendo estão na melhor idade para que sejam instruídas a participar do exercito, devido ao fato de que suas mentes ainda não são “corruptas”, o que Reichle entende como uma lavagem cerebral e que o instrutor confirma. As crianças entendem que têm de lutar contra o comunismo, apesar de não saberem exatamente contra o que estão lutando. Na concepção das crianças, elas têm de lutar até a morte para salvar sua pátria da ameaça dos Sandinistas e, por conseguinte, do Comunismo. Reichle revela que a situação toda que estamos presenciando o faz lembrar-se de sua própria infância, sendo que ele próprio foi integrante do *Volkssturm*, os batalhões compostos por crianças e senhores mais velhos utilizado por Hitler para a defesa de Berlim, nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial<sup>80</sup>. Reichle diz em frente à câmera que a situação é particularmente triste, pois ao ver as crianças organizadas daquela forma, ele as vê particularmente mortas. Em entrevista dada sobre o filme, Herzog nos revela que muitas das crianças que vemos no documentário já estavam de fato mortas assim que o filme foi lançado, em 1984<sup>81</sup>. Além das questões temáticas bastante profundas que residem na conversa travada entre Reichle e o instrutor, a sequência é particularmente interessante no sentido de que através dela o sujeito-da-câmera é um pouco mais personificado dentro da narrativa do documentário. Sendo Reichle que vemos em frente à câmera conversando com o instrutor e emitindo suas opiniões sobre o tema, a questão do filme ser uma criação coletiva é trazida à luz.

Uma dimensão “musical” também é explorada por Herzog no filme, na medida em que vemos os soldados mirins cantando, no início e no final do documentário. Em outro momento, vemos os nativos Miskito cantando uma canção folclórica quando Herzog realiza as entrevistas na região. Apesar das características de “estilização” ficarem em segundo plano em um documentário como *The Ballad of The Little Soldier*, Herzog diz que esse aspecto musical presente no filme também é um aspecto que o faz destoar de uma

---

<sup>80</sup> CRONIN, 2002: 191

<sup>81</sup> *Id.*, 2002: 191

exposição objetiva do tema que está sendo retratado. O próprio título do filme, que pode ser traduzido como “A balada do pequeno soldado”, traz essa dimensão para um primeiro plano, como explicado pelo próprio diretor:

Até em um filme como *The Ballad of the Little Soldier*, talvez o meu filme mais político, pode-se ver sinais desse tipo de idéia. Eu poderia ter feito um estudo direto da situação política da região e tê-lo chamado de “*A Guerra das Crianças contra os Sandinistas*”. No entanto, eu o chamei de *The Ballad of the Little Soldier* por um motivo: por muito tempo eu queria fazer um musical. Tenho horas de material bruto dos moradores e dos soldados cantando e talvez algum dia eu o edite a fim de produzir um “oratório”. O filme lançado é um compromisso meu, no sentido de que eu gostaria muito de contar a história dos soldados mirins que estavam morrendo todos os dias na Nicarágua.<sup>82</sup>

Fica claro, aqui, a distinção entre a parte de Herzog e a de Reichle na construção do documentário. Talvez a dimensão política de *Ballad of the Little Soldier* tenha sido desenvolvida pelo envolvimento de Reichle no projeto, sendo ele inclusive seu idealizador. A figura de Herzog como diretor é evocada no documentário principalmente no que diz respeito à característica musical do documentário, supracitada, mas também na maneira através da qual o diretor conduz as entrevistas. No documentário seguinte, *The Dark Glow of the Mountains*, lançado no mesmo ano de 1984, a maior parte da autorreflexão de Herzog no documentário é construída a partir dessa mesma característica.

### **3.3 - *The Dark Glow of the Mountains (Gasherbrum – Der leuchtende Berg, 1984)***

Ainda em 1984, Herzog dirige o documentário *The Dark Glow of the Mountains*, novamente em uma paisagem exótica, dessa vez na fronteira entre o Paquistão e a China. O documentário cobre a empreitada do alpinista Reinhold Messner e de seu companheiro Hans Kammeler em escalar as montanhas Gasherbrum I e Gasherbrum II, ambas com mais de 8.000 metros de altitude, de uma única vez. A figura central do documentário é

---

<sup>82</sup> *Id.*, 2002: 242 – “Even in a film like *Ballad of the Little Soldier*, perhaps my most political film, you can see signs of these ideas. I could have made a straightforward study of the political situation down there and called it *The Children's War Against the Sandinistas*. But I called it *Ballad of the Little Soldier* for a reason: for a long time I have wanted to make a musical. I have hours of footage of the villagers and the soldiers singing and maybe one day will edit it together to produce a real oratorio. The existing film is my compromise, as I very much wanted to tell the story of the child soldiers who were dying in Nicaragua every day.”

Messner, hoje um dos alpinistas mais conhecidos do mundo, sendo o primeiro a escalar o Monte Everest sem oxigênio suplementar e também o primeiro a subir ao topo de todas as catorze montanhas do mundo com mais de 8.000 metros de altitude. Herzog e sua equipe acompanham os dois alpinistas desde a cidade de Skardu, no norte do Paquistão, onde recrutam moradores locais para que os ajudem na empreitada, que em seguida rumam a pé até a base do monte Gasherbrum I, onde firmam acampamento.

Logicamente, o diretor não segue os dois alpinistas durante a escalada das montanhas. A câmera do diretor registra o momento inicial da escalada, quando os vemos ao longe através de uma lente teleobjetiva, bem como o momento em que os alpinistas voltam, uma semana depois do início da escalada, visivelmente debilitados. O documentário também nos mostra imagens de Messner e Kammelander no topo de uma das montanhas, feitas com uma câmera Super 8mm levada pelo protagonista para que documentassem o desafio alcançado.

Ao início do documentário a voz de Herzog narrada em *over* alerta o espectador que não se trata de um documentário sobre montanhismo *per se* e, sim, que a real intenção do filme seria tentar descobrir o que se passa nas mentes dos alpinistas quando eles se encontram em situações extremas e que tipo de fascinação os leva a realizar tais empreitadas. De fato o documentário cumpre essa prerrogativa ao não valorizar tanto as dificuldades encontradas no trajeto de Messner e de seu companheiro na empreitada de subir ao topo das duas montanhas. Apesar de o filme prestar-se à observação dos preparativos da escalada, desde a cidade de Skardu até as vésperas da escalada em si, seu conteúdo mais substancial reside justamente nos depoimentos de Messner (e em alguns momentos, Kammelander) para a câmera, bem como as configurações de entrevista encontradas no filme. Herzog utiliza-se desse tipo de procedimento constantemente em *The Dark Glow of the Mountains* e a análise também da particularidade de sua voz no documentário é frutífera se vista desse ponto de vista.

No documentário há por volta de dez sequências que configuram um procedimento de depoimento ou entrevista. Em todos Messner fala livremente para a câmera, algumas vezes acompanhado de seu parceiro, que também é entrevistado, mas as maiores questões do filme são exploradas em seus depoimentos *solo*. As sequências de depoimento e entrevista estão presentes em todo o documentário, desde a preparação para a viagem até o

ponto em que firmam acampamento ao pé de Gasherbrum I, antes da ascensão dos alpinistas à montanha, bem como após o momento em que voltam da empreitada. As entrevistas passam-se em diversas situações diferentes: os alpinistas conversam com Herzog antes de firmarem acampamento, em uma espécie de lagoa (o último ponto onde podem banhar-se antes de seguirem viagem); já no acampamento, como quando estão junto ao equipamento que usarão na empreitada; em uma engraçada sequência em que Messner recebe uma massagem de um paquistanês enquanto fala para a câmera; em outra sequência de depoimento *solo* de Messner, dentro de sua barraca (a sequência mais comentada desse documentário); uma sequência externa noturna em que Messner e Kammelander dizem ao diretor o que ele deve fazer caso a empreitada dê errado, bem como outras passagens em que Messner fala para o diretor ao pé da montanha nevada.

Essas sequências de configuração de depoimento/entrevista usualmente se iniciam diretamente com a fala dos depoentes, sendo que a intervenção de Herzog, se acontece, ocorre durante os depoimentos, através de sua fala vinda detrás da câmera, em *off*. Os depoimentos e entrevistas de Herzog com os dois alpinistas cobrem diversos assuntos. Uma grande parte da argumentação gira em torno da dificuldade do alpinismo, da incerteza do sucesso na empreitada – cujo insucesso na maioria das vezes é fatal – sobre experiências vividas em outras empreitadas e sobre o estilo de alpinismo realizado pelos dois (com pouquíssimo equipamento, um estilo mais rústico de alpinismo). No entanto, outra parte do embate entre Herzog e os personagens nas entrevistas diz respeito a questões pessoais e profundas, principalmente nas entrevistas em que Messner está sozinho. Esse tipo de questão torna-se particularmente interessante nesta pesquisa, de modo que possamos analisar o comportamento de Herzog como entrevistador.

Como se vem analisando até esse momento, nesse período da carreira de Herzog como documentarista o diretor utiliza-se de sua própria voz para constituir a narração em *over*. Em *The Dark Glow of the Mountains*, isso não é diferente. A narração de Herzog permeia parte da narrativa traçando comentários expositivos, em sua maioria, acerca da narrativa. O diretor situa o espectador localmente, descreve as atividades realizadas pelos protagonistas e antevê alguns dos acontecimentos. A voz *over*, portanto, não se presta predominantemente em expressar opiniões do diretor e não existe o procedimento de tradução simultânea pelo fato de Messner e Kammelander serem germanófonos. Existe uma pequena

parcela do discurso narrado pela voz em *over* que se volta de certa forma a si próprio, quando, por exemplo ainda no início da narrativa, a narração proferida por Herzog diz que “Nossa idéia não era realizar um filme sobre montanhismo” e, sim, que gostariam de descobrir o que se passa na mente dos alpinistas nesse tipo de situação extrema. Claramente essas indagações são pessoais do diretor, mas não existe a personificação aberta na narração em *over* através do pronome pessoal “Eu”, vista em filmes anteriores como *La Soufrière* e no final de *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* e que figurará filmes posteriores como *Encounters at the End of the World*.

No entanto, a reflexão de Herzog em *Dark Glow of the Mountains* deve ser notada principalmente no exercício de sua voz *off*, através de perguntas vindas por detrás da câmera, ou seja, na atividade do diretor como entrevistador. Podemos ressaltar aqui novamente a relação entre o Herzog entrevistador e seus filmes anteriores, *God’s Angry Man* e *Ballad of the Little Soldier*. Deve-se atentar principalmente às entrevistas em que Herzog entra em assuntos delicados com Messner, relativo a questões de vida e morte relacionadas ao alpinismo. Em dado momento do filme, em uma entrevista na qual Messner está falando sozinho para a câmera, o depoente começa dizendo que seu irmão (Günther Messner) teria morrido em uma expedição à montanha Nanga Parbat, em 1970. Messner também estava presente e diz que, das quatro pessoas integrantes da expedição, apenas ele estaria ainda viva no momento da filmagem. Esse depoimento do alpinista leva Herzog a perguntá-lo se o alpinismo não seria uma forma de loucura, e, mais adiante, se o alpinismo não configuraria certa busca pela (ou um desejo de) morte, o que é negado pelo alpinista, que diz que esse tipo de pensamento não passa pela cabeça dele durante as expedições.

Segundo o próprio diretor<sup>83</sup>, Messner é uma personalidade muito acostumada com entrevistas e que consegue lidar com qualquer tipo de exposição midiática. Devido a esse tipo de exposição ostensiva, o alpinista já teria, no período da filmagem do documentário, certo discurso pronto que já estava acostumado a dizer. Esse tipo de comportamento não estava sendo buscado por Herzog, que almejava, como explicado anteriormente, penetrar nos sentimentos e no coração de Messner. O diretor inclusive explica que teria alertado o alpinista que haveria situações em *The Dark Glow of the Mountains* em que Herzog,

---

<sup>83</sup> CRONIN, 2002: 195-196

provavelmente, iria “longe demais” com suas perguntas, mas que tinha consciência que Messner saberia defender-se nesse tipo de ocasião.

Uma situação desse tipo acontece de fato no documentário, inclusive sendo a sequência mais comentada do filme na bibliografia especializada e em resenhas escritas sobre o filme. Trata-se de uma entrevista com Messner que o diretor faz dentro da barraca do alpinista, realmente próximo a ele, quando vemos o rosto de Messner cobrir a tela quase que por completa. A entrevista inicia-se com Herzog perguntando, em *off*, se, devido à grande proximidade do alpinista com seu irmão, este último teria morrido em seu lugar e se Messner teria passado a ter uma atitude diferenciada em relação à morte. O alpinista responde, ainda sem demonstrar nenhum tipo de grande comoção, que a proximidade dos dois teria feito com que ele sentisse que o irmão ainda estaria vivo quando olha para as montanhas onde o irmão morreu. Messner descreve a situação controversa que teria causado a morte do irmão. Em seguida, diz que não tinha a impressão de que o irmão teria morrido em seu lugar e que, na realidade, ele próprio teria de certa forma morrido junto com o irmão naquela expedição. Messner explica que depois de procurar o irmão durante uma noite e um dia, realizou a descida da montanha impulsivamente, como se não fizesse diferença se morreria ou viveria na descida até o pé da montanha. Após isso, Herzog pergunta a Messner como ele teria dado a notícia da morte de seu irmão para sua mãe. Nesse momento, o alpinista começa a chorar copiosamente, chegando a soluçar, e diz gaguejando que sua mãe teria entendido melhor do que qualquer pessoa e que, mesmo assim, teria sido muito difícil. Após dizer isso, Messner retorna a chorar e Herzog não tem pressa em cortar a sequência, sendo que continuamos a ver o alpinista chorando com a cabeça baixa por quase vinte segundos.

A crítica alemã relata, à época do lançamento do filme, que nessa sequência Herzog teria explorado Messner impudentemente<sup>84</sup>. O próprio diretor diz<sup>85</sup> que teria sido difícil decidir se essa sequência entraria ou não no filme. É interessante notar que Herzog lida, em outros documentários, com personagens que se mostram frios a determinadas situações que geralmente poderiam os levar a uma situação de estresse ou comoção. Abordagens semelhantes a essa acontecem em *Little Dieter Needs to Fly* (1997) e *Wings of Hope*

---

<sup>84</sup> WAHL, 2011: 64

<sup>85</sup> CRONIN, 2002: 195

(1999), com Dieter Dengler e Julianne Köpcke, respectivamente, que serão analisados adiante<sup>86</sup>. Vale ressaltar que, geralmente, da mesma forma que vemos em *The Dark Glow of the Mountains*, a intervenção de Herzog, tanto através de sua voz ou de situações de corpo-a-corpo em frente à câmera, é a principal responsável para esse tipo de dramatização, a fim de proporcionar maior teor de emoção ao espectador.

Para além dessa fatídica sequência acima relatada, há ainda outra, ao final do filme, quando a interação de Herzog e sua atividade através da voz *off* torna-se particularmente interessante. Trata-se do último momento do documentário, na realidade, quando o diretor resgata uma entrevista que já teria utilizado em um momento anterior do filme, mas que decide colocar outro trecho dessa mesma conversa como fechamento. A sequência inicia-se com o diretor perguntando se Messner imagina-se fazendo outra coisa que não montanhismo. O alpinista responde dizendo que gostaria simplesmente de sair andando pelo mundo, sem ir a nenhum lugar específico, sem olhar para trás, até que chegasse de certa forma ao fim do mundo. Herzog, por sua vez, responde por detrás da câmera que tem precisamente o mesmo sonho, sair andando pelo mundo sem rumo. Messner explica um pouco mais o seu sonho e depois diz a Herzog que um poderá seguir as pegadas do outro.

É curioso pensar que o fechamento do filme é justamente quando o diretor e o personagem tornam-se cúmplices e a proximidade ideológica entre os dois vem à luz. A declaração de Herzog ao dizer que tem o mesmo sonho que o personagem também personifica o diretor de uma maneira mais forte, como se o documentário não pudesse terminar sem que o diretor colocasse-se como um interlocutor cujos sentimentos também são relevantes para a narrativa. Já se pôde ver esse tipo de característica nos comentários pessoais de Herzog ao final de *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* e *La Soufrière*. A sequência final de *Echoes from a somber Empire* (1990) demonstra uma situação semelhante e aprofunda o questionamento a respeito da importância da figura de Herzog e de sua reflexão no documentário, sendo que trata-se de uma cena ensaiada e não espontânea, como veremos na análise do filme.

---

<sup>86</sup> Opinião também expressa em PRAGER, 2007: 109

#### 4. O resgate da corporalidade e o estreitamento da relação entre Herzog e o documentário - Década de 1990

No começo da década de 1990 revelam-se indícios de que a relação direta entre Herzog e a narrativa começa a se estreitar, caminhando para culminar na atividade autorreflexiva do diretor que se tornou conhecida em sua produção mais recente. Os filmes revelam uma maior participação do diretor no documentário e uma exploração maior de sua corporalidade dentro da narrativa, que aparece já em *Echoes from a Somber Empire* (1990), mas que se intensifica no fim da década, em *Meu Melhor Inimigo* e *Wings of Hope*, ambos de 1999. A última vez que o diretor fizera-se presente corporalmente em frente à câmera como interlocutor direto teria sido em 1974, em *O grande êxtase do Escultor Steiner*. Diferentemente do filme da década de 1970, no período aqui analisado não houve nenhum tipo de pressão para que Herzog se colocasse imagneticamente nos documentários. O fato do diretor fazer de sua corporalidade um aspecto a ser fruído nos filmes suscita a possibilidade de uma aproximação entre sua figura e seus documentários.

O diretor retoma a incorporação de seu corpo em frente à câmera na passagem inicial *Echoes from a Somber Empire*, de 1990, em uma sequência bastante incomum em que vemos Herzog falando diretamente aos espectadores e apresentando-se como “o diretor do filme que será assistido”. Esse momento torna-se particularmente interessante devido ao fato do diretor resgatar sua figura apenas no plano final do documentário e em uma passagem previamente roteirizada e encenada. A partir de 1999, com *Meu Melhor Inimigo* e *Wings of Hope*, Herzog dá um passo adiante em relação à evolução da característica tratada neste trabalho. Ambos os filmes trazem a corporalidade do diretor como elemento constitutivo dos filmes e o documentário acerca de sua relação tempestuosa com o ator Klaus Kinski é o ponto alto de uma ética bastante estreita entre o diretor e a narrativa.

O estreitamento da relação entre Herzog e o filme ocorre, como veremos, pelo fato do diretor ser o principal depoente de seu próprio filme e falar sobre sua produção (e sobre si próprio) durante todo o documentário. A tendência desse estreitamento, entretanto, também é notada nos filmes em que Herzog personifica-se através somente de sua voz, como na narração do diretor em *Lessons of Darkness* (1992), repleta de questões polêmicas

no que diz respeito à ética empregada por sua atividade como narrador e também em *Little Dieter Needs to Fly* (1997), no qual existe uma dramatização exacerbada da voz do diretor ao narrar a história de vida do veterano da Guerra do Vietnã, Dieter Dengler. As novas funções desempenhadas por Herzog tanto através de sua voz em *over* quanto em sua atividade em frente à câmera tornam-se um passo importante para a construção de seus filmes da década de 2000. A conhecida atividade do diretor em filmes como *The White Diamond* (2004), *O Homem Urso* (2005) ou *Encounters at the End of the World* (2007) relaciona-se de perto com o trabalho do diretor na década de 1990.

#### **4.1 - *Echoes from a Somber Empire (Echos aus einem düsteren Reich, 1990, 93')***

A exposição de Herzog à frente das câmeras de uma maneira semelhante à que vemos em *O grande êxtase do Escultor Steiner* tarda a recorrer. Em documentários da década de 1970, como *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* e *La Soufrière*, vemos o diretor em frente à câmera, mas sua participação corporal não tem um grande peso na narrativa, como vimos anteriormente. Nesses filmes, apenas pode-se ver o diretor durante o ofício da filmagem, juntamente com outros membros da equipe, mas não se incorporando como interlocutor ativo dentro da narrativa, ou seja, seu corpo não figura como o de um sujeito falante como no filme de 1974.

Mesmo no começo dos anos 1990, em *Echoes from a Somber Empire*, a participação do diretor (e sua extensão como personagem) é breve, sendo que sua figura é vista apenas no plano inicial (Herzog personifica-se corporalmente e fala diretamente à câmera e ao espectador) e na sequência final do documentário. No entanto, a participação do diretor no filme, embora sensível, não deixa de trazer diversas questões acerca de sua personificação na narrativa por dois motivos. O primeiro deles é o fato de *Echoes from a Somber Empire* ser rodado inteiramente a partir de um recuo observativo da parte do diretor: quem conduz as entrevistas e depoimentos do filme é uma terceira pessoa, o jornalista Michael Goldsmith, como será tratado adiante. Além disso, a exposição de Herzog no documentário torna-se especialmente interessante justamente pelo fato do diretor retratar sua própria figura na abertura e no fechamento do documentário, ambas passagens

que suscitam o diálogo acerca de sua autorreflexão de uma maneira bastante pertinente para o tema tratado.

Entendamos, entretanto, a estrutura de *Echoes from a Somber Empire* antes de analisarmos as inserções de Herzog no documentário. O filme tende a expor diversos aspectos da personalidade do ex-imperador da República Centro-Africana, Jean-Bedel Bokassa. Bokassa, como nos contam os depoimentos e entrevistas, tinha uma personalidade política ditatorial e sua sede de poder fez com que comandasse um Golpe de Estado, quando militar das forças armadas da República Centro-Africana, para depor o então presidente David Dacko e subir ao poder – mais tarde proclamando-se imperador da República Centro-Africana. Bokassa também é conhecido por ter cometido diversos tipos de atrocidades e abusos de poder: os depoentes do documentário afirmam que o ex-imperador cometia atos de canibalismo (inclusive vemos uma geladeira onde Bokassa supostamente refrigerava a carne humana), bem como torturava e matava arbitrariamente não apenas manifestantes contrários a seu regime, como também mulheres e crianças inocentes. Bokassa foi deposto e condenado à morte em duas instâncias pela Corte Francesa. Ao momento da filmagem de *Echoes From a Somber Empire*, encontrava-se preso, esperando sua sentença e, segundo seu advogado, chamava então a si próprio como o “Apóstolo” Jean Bedel Bokassa I.

Todas essas informações a respeito da vida política de Jean Bedel Bokassa nos são contadas através de entrevistas realizadas pelo jornalista francês Michael Goldsmith. Goldsmith, como ele mesmo conta aos entrevistados em diversos momentos do filme, foi confundido com um espião sul-africano ao ter ido cobrir, como jornalista, a coroação do então imperador Bokassa. O jornalista conversa com diversas pessoas que tiveram parte nesse período da vida do ex-imperador, como algumas de suas ex-mulheres (não se sabe ao certo quantas mulheres Bokassa teria tido nesse período); alguns dos supostos cinquenta e quatro filhos de Bokassa; o advogado de defesa de Bokassa no período de seu primeiro julgamento, Francis Szpiner e seu advogado no momento da filmagem do documentário, François Gibault; o presidente deposto por Bokassa, David Dacko, que também voltou ao poder após a condenação do ex-imperador e muitos nativos da República Centro-

Africana, e conversando, sendo que a câmera de Herzog apenas observa e acompanha o movimento dos entrevistados e registra o diálogo entre eles.

*Echoes from a Somber Empire* é, então, construído basicamente através de um encadeamento das conversas de Michael Goldsmith com as pessoas acima relatadas e uma vasta e impecável seleção de material de arquivo, que cobre desde o coroamento de Bokassa como imperador da República Centro-Africana até sua deposição, aparições públicas do ex-imperador em redes de televisão e a cobertura de seu julgamento. O tratamento dado por Herzog durante a inserção de muitas dessas imagens de arquivo incorpora música não-diegética, através de uma seleção de música erudita (Bartók, Prokofiev, Shostakovich, Bach, Schubert), em um procedimento já conhecido de muitos documentários do diretor, que levam a fruição das imagens a um nível mais sensório do que sóbrio. A atividade de Herzog em *Echoes from a Somber Empire*, para além da filmagem das conversas entre Michael Goldsmith e as diversas pessoas acima retratadas, reside em uma hábil transição entre depoimentos e imagens de arquivo, que revelam um fio narrativo bem demarcado. Sendo assim, o documentário é extremamente verbal, e o diálogo entre os personagens é o carro chefe da ação argumentativa, algo não tão usual nos documentários de Herzog.

A utilização de uma terceira pessoa (no caso deste filme, Michael Goldsmith) que conduz as entrevistas também não é uma característica usualmente explorada por Herzog em sua obra documentária. O recuo observativo a que o diretor se presta lembra tanto alguns filmes do início de sua carreira como documentarista (*Terra do Silêncio e da Escuridão* é um exemplo disso), bem como outros filmes em que a ausência de estilização (e da interferência de Herzog) figuram, como o anterior *Huie's Sermon*, de 1980 e o posterior *Jag Mandir*, de 1991. Herzog também se priva, em *Echoes From a Somber Empire*, de utilizar a narração em *over*. Não há, em nenhum momento da narrativa, a narração flutuante do diretor que nesse momento figura predominantemente nos documentários de Herzog. No entanto, há dois momentos neste documentário em que Herzog insere sua própria figura. São momentos distintos e isolados na narrativa, como relatado anteriormente, justamente na abertura e no fechamento do documentário, sobre os quais é possível traçar alguns comentários pertinentes.

O filme inicia, após os letreiros iniciais, com um plano de Herzog sentado em uma cadeira, atrás de uma mesa, falando diretamente para a câmera. Vemos o diretor em um local que poderia ser seu escritório, com um microfone apontado para sua boca e enquadrado em uma câmera estática. No discurso proferido pelo diretor, ele explica que Michael Goldsmith estava até então desaparecido e que havia recebido uma carta do jornalista pouco tempo antes do começo das filmagens. Herzog diz que irá nos contar o teor da carta recebida, com a seguinte fala:

Caro espectador, eu sou o diretor do filme que você verá. Eu estou profundamente preocupado com o protagonista do filme, Michael Goldsmith, que está desaparecido no caos da Guerra Civil que está acontecendo na Libéria há muitas semanas. Como perdemos todo o contato com ele, gostaria de ler para vocês uma carta que ele me enviou pouco antes do começo das filmagens. Sempre foi muito importante para ele explicar sua atitude diante do que ele gostaria de fazer no filme.<sup>87</sup>

Em seguida, Herzog nos lê a carta enviada por Goldsmith, que diz basicamente sobre seu aprisionamento na Libéria. Em seguida, Goldsmith relata que teve um sonho, pela segunda vez, de que caranguejos laranjas teriam invadido a Terra. Corta-se, então, para imagens filmadas por Herzog de uma legião de caranguejos à beira do que parece ser um mar<sup>88</sup>, inclusive adicionando trilha sonora não-diegética para a fruição das imagens, em um momento tipicamente herzogiano. Após o fim da sequência dos caranguejos, vemos o carro de Goldsmith sob a ótica das lentes de Herzog e a narrativa toma o rumo aqui descrito anteriormente. Durante mais de oitenta minutos na narrativa, então, a figura de Herzog é completamente deixada de lado.

A figura de Herzog, entretanto, volta a ser resgatada na última sequência do documentário. Após toda a jornada de Goldsmith em entrevistas acerca da figura de Jean Bedel Bokassa, vemos o jornalista em um zoológico na República Centro-Africana, onde residem animais selvagens que teriam sido do ex-imperador, como crocodilos e gorilas. O

---

<sup>87</sup> *Liebe Zuschauer, ich bin der Regisseur des Films, den Sie gleich sehen werden. Ich mache mir Sorgen an der Hauptperson des Films, Michael Goldsmith, der seit vielen Wochen in den Bürgerkrieg in Liberia verschollen ist. Weil wir jeden Kontakt zu ihm verloren haben, möchte ich Ihnen gern einen Brief vorlesen, den er kurz von den Dreharbeiten an mich gerichtet hat. Es was ihn immer sehr wichtig seine Grundeinstellung zu diesen Dreharbeiten dazulegen und zwar im Film selbst.*

<sup>88</sup> Essas imagens figurarão dez anos depois na ficção *Invincible*, lançada por Herzog em 2001.

“guia” do zoológico pede a Goldsmith um cigarro, acende-o e o dá para um chimpanzé dentro de uma jaula, que fuma o tabaco como uma pessoa normal. Goldsmith não gosta do que está acontecendo, e pede que Herzog pare de filmar o acontecimento. Nesse momento ouvimos a voz de Herzog, vinda supostamente detrás da câmera, que diz que aquele plano tem de ser conservado no produto final. Goldsmith pede a Herzog, olhando para a câmera, que o plano seja um dos últimos do filme. Herzog, detrás da câmera, promete ao jornalista que o colocará por último e assim o filme termina.

O diretor diz<sup>89</sup> que o plano da conversa entre Goldsmith e si próprio foi completamente fabricado (tendo sido escrito por Herzog e proposto a Goldsmith), da mesma forma que a ideia de utilizar o gorila fumante no filme também teria partido do próprio diretor (apesar do fato do gorila ser, de fato, fumante). Sendo assim, é pertinente propor que a participação de Herzog torna-se curiosa tanto na sequência inicial quanto na sequência final pelo fato de não ser absolutamente justificada. O fato de o diretor apresentar-se ao espectador na sequência inicial e mostrar sua preocupação com Goldsmith não tem uma ligação exatamente direta com a narrativa que virá a seguir. Sobre a tomada final, é pertinente pensar que a aparição de Herzog fecha o documentário (de uma forma semelhante à vista em tantos outros filmes, como já analisado), como se o espectador não devesse esquecer-se da figura do diretor ao final da narrativa. Isso se torna um agravante justamente pelo fato de que Herzog ensaia e planejadamente constrói sua própria aparição, tanto no plano inicial quanto na sequência final do documentário, esta última mais interessante pelo fato de que o diálogo entre Herzog e Goldsmith é transmitido ao espectador como um fenômeno legitimamente acontecido no calor da tomada. É pertinente notar a gênese dessa abordagem no documentário, sendo que ela relacionar-se-á com passagens semelhantes do filme *The White Diamond*, de 2004.

Apesar da autorreflexão de Herzog no documentário ser breve (mas passível de discussão), *Echoes from a Somber Empire* resgata a presença corporal do diretor como um sujeito que articula um discurso em frente à câmera, característica vista pela última vez, como relatado anteriormente, no longínquo *O Grande Êxtase do Escultor Steiner*, de 1974. Na década de 1990 o diretor lança um grande número de documentários (sete, contando

---

<sup>89</sup> CRONIN, 2002: 242

com *Echoes from a Somber Empire*), sendo que sua presença corporal será explorada novamente apenas nove anos depois, em *Wings of Hope* e no emblemático *Meu Melhor Inimigo*, ambos de 1999. Pode-se considerar *Echoes from a Somber Empire*, entretanto, o início de uma renovação relativa à exploração do diretor de sua própria figura, principalmente em relação à sua presença corporal que voltará a aparecer nos documentários supracitados de 1999.

#### **4.2 - *Lessons of Darkness (Lektionen in Finsternis, 1992, 52')***

*Lessons of Darkness*, lançado em 1992, apresenta especialidades no debruçamento de Herzog sobre a narrativa, através de sua voz. A interação de Herzog, nesse filme, suscita alguns outros questionamentos, principalmente pelo fato do filme ser bastante complexo em relação à forma empregada formal e ao conteúdo exposto. O filme é também muito comentado na carreira do diretor, pois gerou bastante polêmica à época de seu lançamento. Boa parte do criticismo feito ao diretor reside na complexa atividade de sua voz *over* no filme. *Lessons of Darkness* é um dos filmes do diretor cuja intenção assertiva não é tão fortemente marcada como a maioria dos documentários do diretor. O filme é frequentemente posto ao lado de *Fata Morgana*, de 1970, por apresentar uma estrutura semelhante no que diz respeito à estilística empregada (tanto imagética quanto sonora) e também ao tema desenvolvido pela narrativa. O autor Chris Wahl<sup>90</sup> inclusive vê o filme como um dos integrantes de uma trilogia de filmes “ensaísticos” (Essayfilm) dirigidos por Herzog, juntamente com *Fata Morgana* e *The Wild Blue Yonder* (2005), também apontados como trilogia pelo autor Brad Prager<sup>91</sup>.

Assim como o filme de 1970, *Lessons of Darkness* é construído através de uma atmosfera recheada de grande valor estético, em que a dimensão poética fala mais alto do que uma dimensão explicativa ou assertiva. O filme foi rodado no Kuwait logo após a Guerra do Golfo. As imagens que vemos na tela mostram um território completamente devastado, inundado de óleo, fogo e fumaça, causados pela combustão de fontes de óleo.

---

<sup>90</sup> WAHL, 2011. p.319 - 327

<sup>91</sup> PRAGER, 2007: 118

Herzog teria sido convidado, à época, a fazer um filme sobre o “bombeiro” extintor de chamas (*Feuerlöscher*) texano Red Addair, que estava no território à época. O diretor teria dito que não faria um filme com esse tema, mas que filmar no Kuwait naquele momento específico o interessaria<sup>92</sup>.

O mote do filme também remete ao apresentado em 1970, em *Fata Morgana*. A narração de Herzog (como habitual, o diretor é o narrador do filme), sobreposta às imagens que vemos na tela, sugere o descobrimento de um local ainda desconhecido. Em nenhum momento do filme Herzog utiliza-se de instrumentos assertivos que expliquem claramente qual é o contexto das imagens mostradas. Não há referência concreta ao Kuwait ou à causa da devastação vista na tela, consequência da Guerra do Golfo. Como dito anteriormente, Herzog propõe, teoricamente e apenas em um primeiro momento, um olhar externo àquilo que está sendo mostrado, cuja narração baseia-se sobretudo em uma dimensão poética. Se em *Fata Morgana* ouvíamos a narração em *over* recitando um texto sobre a criação do mundo, em *Lessons of Darkness* o texto da narração estabelece relações com a destruição do universo, com o fim da vida e a queda de uma espécie.

O filme estreou no Festival de Berlim de 1992 sendo recebido com vaias, tendo o público acusado o diretor de ter “estetizado” o horror, além de classificar o filme de Herzog como “perigosamente autoritário”, segundo ele próprio<sup>93</sup>. O governo do Kuwait também não concordou com o trabalho de Herzog, tendo praticamente o mandado embora do País. Segundo o diretor, talvez o governo Kuwaitiano estava esperando que ele fizesse um filme que mostrasse uma reconstrução otimista do país, a limpeza dos poços de óleo e um “recomeço” heroico<sup>94</sup>, o que de fato está longe de se passar em *Lessons of Darkness*.

Como dito anteriormente, pode-se inferir das intenções de Herzog que ele pretende apresentar um narrador “externo” às imagens que estão sendo mostradas, de um território destruído e desertificado. A única referência geográfica que temos no filme é enunciada pela voz *over*, na primeira frase falada no filme: “Um planeta no nosso sistema solar”, como se as imagens estivessem sendo feitas por alguma entidade recém chegada ao planeta, confirmada pela afirmação “O primeiro ser que encontramos tento se comunicar conosco”.

---

<sup>92</sup> SCHWARZ, 1995: 172

<sup>93</sup> CRONIN, 2002: 245

<sup>94</sup> *Id.*, 2002: 245

Apesar de não existir nenhuma referência concreta ao sujeito da enunciação, é difícil que um espectador já conhecedor de algum outro documentário do diretor não identifique sua voz característica. Em outras palavras, Herzog não utiliza o pronome pessoal “Eu”, firmando-se como interlocutor identificável, porém, nesse ponto da carreira do diretor, Herzog já se consolidou como um narrador que se expressa através de sua própria voz em seus filmes, sendo sua voz facilmente identificável. Mesmo assim, pode-se dizer que existe certa confusão, ou ambiguidade, na tentativa de identificar se a voz da narração é, de fato, personificada, ou se a intenção de Herzog é a de existir um narrador que não se liga a nenhum tipo de subjetivação. O que de fato subjaz a essa discussão é o questionamento de que se podemos, como espectadores, relacionar os comentários feitos pela *voz over* ao diretor Werner Herzog, pelo fato de ser a sua voz que está sendo usada como narração, apesar de não explicitamente identificada. Uma observação pertinente de Chris Wahl<sup>95</sup> diz que a primeira palavra do título *Lessons (Lektionen - Lições)* sugere uma instrução, para o espectador, de que o discurso do filme será o de alguém que advoga uma convicção, não podendo, nesse caso, comportar-se de maneira neutra.

Os comentários traçados em *voz over* são enunciados através de uma primeira pessoa do plural (Nós), que narra a suposta trajetória da “entidade” recém chegada ao território destruído. Em um primeiro momento, de fato, pode-se acreditar em uma ingenuidade ou um desconhecimento do sujeito enunciador em relação ao que está sendo mostrado. Comentários como “Tudo que nós achamos foram escombros” e o teor das imagens aéreas predominantemente exploratórias evocam uma posição mais distanciada do sujeito enunciador em relação ao seu objeto de filmagem. No entanto, à medida que o filme se desenvolve, a suposta posição exploratória e descritiva do narrador transforma-se em uma postura denunciativa e com uma visão não tão ingênua sobre o que está acontecendo, mostrando uma aproximação do diretor com a narrativa que está sendo criada.

Existem duas entrevistas em *Lessons of Darkness* em que, num procedimento semelhante ao apresentado em *La Soufrière*, a voz de Herzog interpreta as falas dos entrevistados. As entrevistadas são duas mulheres e as entrevistas ocorrem em momentos distintos nos filmes. Antes do início da fala da primeira entrevistada, Herzog narra que a

---

<sup>95</sup> WAHL, 2011: 290

mulher teria visto seus filhos serem torturados até a morte. Isto teria feito-a perder quase que totalmente sua fala, mas ela gostaria ainda assim de tentar contá-los o que havia acontecido. A mulher realiza seu depoimento, visivelmente comovida e abatida, mas a fala, em árabe, não apresenta nenhum tipo de legendas ou de “tradução simultânea”. O único subsídio que temos sobre o conteúdo da fala da entrevistada é aquele apresentado por Herzog antes do início da entrevista.

A segunda entrevista de *Lessons of Darkness* é traduzida simultaneamente por Herzog, à medida que a entrevistada fala. Em seu depoimento, segundo a tradução de Herzog, a mulher narra que sua família teria sido ameaçada com rifles pelos soldados e que estes teriam pisado com coturnos na cabeça de seu filho (que está em seu colo, na entrevista) e que ele não teria falado nenhuma palavra desde então. Aqui, existem alguns comentários que podem ser traçados a respeito da abordagem de Herzog nessas entrevistas. O que Herzog nos narra pode até ser condizente com o que está sendo contado pelas mulheres entrevistadas, mas é indiscutível que o diretor personifica o discurso ao invés de apresentá-lo integralmente na voz das personagens (por meio de legendas, talvez), sacrificando parcela da credibilidade que uma fala com esse teor, eticamente, poderia (ou até, deveria) ter.

Um comentário também crítico da autora Cynthia Rockwell em relação a essa passagem sugere que a intervenção de Herzog na tradução do discurso das duas mulheres reside na característica do diretor colocar-se como um narrador vindo de um lugar que não o nosso planeta:

Quando Herzog entrevista duas kuaitianas que testemunharam atrocidades e agora – como Herzog diz em sua narração – têm dificuldades com a fala, ele não tem tanto interesse em suas dores quanto na maneira pela qual suas dores encaixam em sua visão. (E porque como ele já estabeleceu que estamos em outro mundo, os habitantes dessa cidade estranha devem ser alienígenas, nem mesmo humanos.) Ele nem ao menos traduz as palavras que elas falam – ele as sumariza na narração, tirando o poder da narrativa delas e o dando a si próprio. Essa característica também suscita a dúvida sobre a veracidade da versão contada por Herzog, não só porque a afasia das entrevistadas encaixa muito perfeitamente nos notes artísticos de Herzog, mas também porque estamos sendo pedidos para que acreditemos em um homem que já nos pede para suspender nossas descrenças e

imaginar que as imagens do filme (que são verdadeiramente terrestres) não são deste mundo.<sup>96</sup>

No entanto, o tratamento que Herzog dá aos trabalhadores americanos é diferenciado. A parte final de *Lessons of Darkness* mostra técnicos trabalhando nas fontes de petróleo conquistadas no território. Durante um bom tempo vemos o trabalho sendo executado pelos americanos e a voz de Herzog volta mostrar “ingenuidade” em relação ao que está acontecendo. Mesmo após as entrevistas, Herzog não estabelece qualquer tipo de relação factual entre o que as mulheres falaram e o trabalho dos bombeiros americanos. Enquanto os técnicos estão trabalhando, exaurindo o fogo das fontes de petróleo, fumando ou canalizando o óleo, Herzog predominantemente priva-se de tecer comentários e deixa as imagens falarem por si só. Podemos ouvir superficialmente a fala de alguns americanos mas, a eles, Herzog não dá a sua voz. A falsa ingenuidade da narração do diretor fica clara em uma das últimas passagens do filme, na qual os bombeiros reacendem a chama de uma fonte de petróleo. Herzog narra a cena através dos seguintes comentários:

*Duas formas aproximam-se do poço de petróleo. Uma delas segura uma tocha. O que vão fazer? Vão reacender a chama? Será inimaginável para eles a vida sem fogo? Outros, tomados pela loucura, seguem seus passos. Agora eles estão contentes. Agora eles têm algo para apagar novamente.*<sup>97</sup>

Torna-se claro que Herzog presencia-se na narrativa o tempo todo, utilizando a voz (literalmente, a sua voz) como instrumento conotativo. É fato que as imagens e o tratamento formal de *Lessons of Darkness* têm valor estético e, muitas vezes, falam por si só. No entanto, também é indiscutível que o tom do filme é dado através do comentário

---

<sup>96</sup> ROCKWELL, 2001: 47. „When Herzog interviews two Kuwaitis who witnessed atrocities and now, Herzog claims in voiceover, have difficulty with speech, his interest is not so much in their pain but in how their pain fits into his vision. (And because he has already established the location as otherworldly, these inhabitants of this strange city must then be alien beings, not even humans.) He doesn't even translate their words as they speak—he summarizes in voiceover, which takes the power of storytelling away from them and gives it to Herzog. It also casts doubt on the veracity of Herzog's version of their speech, not only because their aphasia fits a little too perfectly into Herzog's artistic themes but also simply because we are being asked to trust a man who is already asking us to suspend our disbelief and imagine that the film's real earthly images are not of this world.“

<sup>97</sup> „Zwei Gestalten haben sich an eine Ölquelle genährt. Eine halt eine Fackel entzündet. Was haben die beide vor? Wollen sie den Brand wieder entfachen? Ist ein Leben ohne Brennen für sie nicht mehr denkbar? Von Wahnsinn ergriffen, tun es ihn die andere gleich. Jetzt sind sie zufrieden. Jetzt gibt es wieder etwas zu löschen.“

peçoal do diretor que, como em tantos outros filmes do diretor, não esconde sua personalidade. Essa própria passagem que acabamos de relatar também mostra um apoderamento de Herzog e uma estetização dos fatos filmados pela câmara. Segundo o próprio diretor, diferentemente do que é narrado pela sua voz, existia uma razão prática para os bombeiros acenderem a fonte de óleo que estava apagada:

... o jorro de óleo criou um lago que estava se aproximando de outros fogos e, se esse óleo entrasse em ignição por causa das outras chamas teria-se causado um problema ainda maior. Eu pedi a eles para me dizerem quando iriam reacender a chama para que eu pudesse estar lá com uma câmara. Sou um contador de estórias e usei a voz *over* para colocar o filme – e os espectadores – em um planeta escuro em algum lugar de nosso sistema solar.”<sup>98</sup>

Outra marca do debruçamento de Herzog na narrativa, ainda que desta vez não seja explícito, ocorre nos primeiros momentos de *Lessons of Darkness*. A narrativa inicia-se com um letreiro branco sobre um fundo negro, no qual uma frase é exposta na tela. A frase: “O colapso do universo estelar ocorrerá – como a criação – em grandioso esplendor.” é atribuída ao filósofo Blaise Pascal. No entanto, o diretor admite, em diversas entrevistas, que ele próprio seria o autor da frase atribuída ao filósofo francês. Trata-se da mesma atitude de falseamento que já teria sido utilizada por Herzog em *Terra do Silêncio e da Escuridão* e será novamente utilizada em *Pilgrimage*, como sabemos. Questionado sobre o porquê dessa abordagem, o diretor diz:

O que a pseudocitação Pascaliana faz é levar (o espectador) no primeiro minuto do filme a um nível que o prepara para algo monumental. Nós estamos imediatamente no reino da poesia – mesmo o público sabendo ou não que a citação é falsa – o que inevitavelmente impõe um tom mais profundo do que mera reportagem. Com Pascal você está imerso no cósmico mesmo antes da primeira imagem aparecer na tela e *Lessons of Darkness* não te desaponta até seu último quadro. A citação te coloca lá em cima sem nenhuma vergonha, é algo que faço realmente com orgulho e com a confiança de que não estou manipulando os espectadores de nenhuma forma. O próprio Pascal não poderia ter escrito melhor! Depois da citação o filme continua com a narração falando em coisas como ‘Grandes montanhas, os vales envoltos em névoa’. O que na verdade filmei foram

---

<sup>98</sup> CRONIN, 2002: 249 – „...the gush of oil had created a lake which was approaching other burning fires, and had the oil been ignited by other fires there would have been an even bigger problem. I asked them to let me know when they were going to reignite the flame so I could be there with a camera. I am a storyteller, and I used the voice-over to place the film - and the audience - in a darkened planet somewhere in our solar system.“

pequenas pilhas de poeira e terra criado por pneus de caminhões. Essas 'grandes montanhas' não tinham mais do que um pé de altura.<sup>99</sup>

Tanto essa constatação sobre o “falseamento” de Herzog acerca da citação de Blaise Pascal quanto o exercício ambíguo de sua voz *over* em *Lessons of Darkness* podem justificar o porquê de o filme ter sido mal recebido ao momento de seu lançamento. Herzog utiliza-se de um difícil contexto como o da Guerra do Golfo em um momento talvez “fresco” demais para que estilizações como as propostas pelo diretor pudessem ocorrer. Na ocasião em que Herzog teria sido criticado publicamente, no Festival de Berlim de 1992 (onde, segundo o próprio diretor, também teriam cuspidido nele na saída do cinema), Herzog defendeu-se dizendo que Dante Alighieri, Hieronymus Bosch e Goya também teriam estetizado o horror da mesma forma que ele<sup>100</sup>. É pertinente pensar que a crítica feita ao diretor em *Lessons of Darkness*, dessa forma, faz com que o debruçamento da figura do próprio diretor na narrativa, que reside na subjetivação de seu discurso através da narração e no falseamento do letreiro inicial no filme, seja o principal responsável pelas críticas feitas a Herzog na ocasião do lançamento do documentário.

Certamente esse é o filme em que o debruçamento do diretor sobre a narrativa suscitou (e ainda suscita) o maior questionamento ético e criticismo em relação à característica, em toda sua obra. Não existe o mesmo grau de questionamento em relação ao filme irmão de *Lessons of Darkness*, *Fata Morgana*, devido ao fato de que, no documentário de 1970, Herzog não filma em um território devastado pela guerra e nem utiliza o discurso de pessoas que tiveram suas vidas marcadas por tragédias para cumprir sua visão artística. Ainda que Herzog muitas vezes justifique com certa resistência sua atividade em *Lessons of Darkness*, não existe nada posterior em sua carreira que se

---

<sup>99</sup> CRONIN, 2002: 243 – “What the Pascalian pseudo-quote does is lift you from the first minute of the film to a level that prepares you for something quite momentous. We are immediately in the realm of poetry - whether or not the audience knows the quote is a fake - which inevitably strikes a more profound chord than mere reportage. With Pascal you are immersed in the cosmic even before the first picture appears on the screen, and *Lessons of Darkness* never lets you down until its last frame. It holds you up there without shame, something I do with real pride and with the confidence that I am not manipulating the audience in any way. Pascal himself could not have written it better! After the quote the film continues with the voice-over talking of 'Wide mountain ranges, the valleys enshrouded in mist.' What I actually filmed were little heaps of dust and soil created by the tires of trucks. These 'mountain ranges' were no more than a foot high.”

<sup>100</sup> CRONIN, 2002: 241

compare com as questões éticas provocadas no documentário de 1992. Pelo contrário, a característica principal do último filme de Herzog até o momento, *Ao Abismo*, sugere um recuo do diretor em relação às suas intervenções pelo fato do tema retratado ser, da mesma forma, violento e doloroso.

Após *Lessons of Darkness*, Herzog realiza em seguida *Bells from the Deep* (1993) e *Gesualdo: Death for Five voices* (1995). O primeiro trata basicamente sobre diversas manifestações de fé e crenças populares no interior da Rússia, enquanto que o segundo tem como tema o compositor italiano Carlo Gesualdo (1566 – 1613), famoso principalmente pela composição de madrigais. Os dois filmes trazem questões pertinentes à obra documentária de Herzog, principalmente no que diz respeito à manipulação de diversos dos fatos mostrados – uma espécie de ludibriação do espectador - algo que pode ser relacionado às “estilizações” contidas na obra do diretor. Os dois filmes apresentam a voz do diretor na narração em *over*, porém sua atividade como narrador limita-se à tradução integral das falas dos depoentes. Não há, sendo assim, nenhum tipo de comentário expositivo ou pessoal do diretor em sua narração, nem mesmo alguma particularidade relativa à tradução realizada por ele. Entendendo, portanto, que a autorreflexão de Herzog praticamente não suscita maiores questões nessas duas narrativas, abster-se-á de realizar suas análises aprofundadas, prosseguindo diretamente ao documentário *Little Dieter Needs to Fly*, de 1997.

### **4.3 – *Little Dieter Needs to Fly* (1997, 80’)**

Após *Bells from the Deep* e *Gesualdo: Death for Five Voices*, Herzog lança em 1997 *Little Dieter Needs to Fly*, no qual as funções desempenhadas por sua voz em nada se assemelham com o filme previamente analisado, *Lessons of Darkness*. O documentário, de aproximadamente oitenta minutos de duração, traz em sua narrativa funções da voz *over* do diretor que trazem nuances até então diferenciadas, embora a atividade de Herzog não seja quantitativamente volumosa na narrativa. Isso se deve principalmente ao fato de o protagonista de *Little Dieter*, Dieter Dengler, desempenhar o papel da exposição de sua própria história. Dengler é um personagem extremamente verborrágico e que não necessita, na maior parte do filme, do auxílio da atividade de Herzog tanto como narrador expositivo quanto como entrevistador. Talvez por esse motivo as investidas de Herzog, que acontecem

na narrativa predominantemente através de sua voz *over* (apenas uma vez ouvimos a voz do diretor vinda por detrás das câmeras), tornam-se interessantes pelo teor adquirido e, ao serem devidamente analisadas, mostram que o diretor também tem determinado papel na narrativa.

O documentário tem como tema principal a história de seu protagonista, o piloto aposentado da Marinha americana Dieter Dengler. O filme nos conta o percurso da vida de Dengler, que nasceu e cresceu em Wildberg, uma pequena cidade da região da Floresta Negra, na Alemanha – similar a Herzog, nascido em um vilarejo na região da Baviera. Resumindo a história de vida do protagonista em linhas gerais, Dengler tinha o sonho de voar e, assim que terminou os estudos na Alemanha, rumou aos Estados Unidos para que entrasse na Marinha. Pouco tempo depois de tornar-se um piloto foi designado para a Guerra do Vietnã e em determinada missão sua aeronave foi atingida por fogo inimigo, tendo se chocado na selva de Laos. O protagonista sobrevive à queda do avião e é capturado por tropas inimigas, que o mantiveram refém no acampamento prisão Pathet Lao por aproximadamente cinco meses. Dengler consegue escapar do acampamento e fugir, junto com um companheiro, Duane Martin, para a selva. Ele permanece vinte e três dias na selva (seu companheiro é brutalmente assassinado nesse meio-tempo) até ser resgatado por uma aeronave americana. Pouco tempo depois, aposenta-se da carreira militar e torna-se piloto de testes de uma companhia aérea comercial.

Como dito anteriormente, toda a história da vida de Dengler é contada pelo próprio protagonista em depoimentos enérgicos e quase ininterruptos. Ele nos conta desde detalhes sobre sua família (como o fato de nunca ter conhecido o pai), lembranças de sua infância da Alemanha recém devastada pela Guerra, como nasceu seu sonho de ser piloto (justamente quando um caça americano sobrevoou sua cidade), a saída da Alemanha, a viagem para os Estados Unidos e seus esforços em manter-se, estudar numa Universidade e finalmente entrar na Marinha americana. Essa parte da vida de Dengler cobre basicamente os dois primeiros capítulos do filme, que é dividido em três partes, separadas na narrativa através de letreiros: a primeira, “O Homem” (“The Man”), a segunda, “Seu Sonho” (“His Dream”) e a última, “Punição” (“Punishment”). Na terceira parte do filme, também a maior, Dengler nos conta detalhadamente a trajetória do período mais marcante de sua vida, relativo à queda de seu avião durante a Guerra do Vietnã, sua captura e prisão em Pathet Lao, a fuga

do acampamento, sua sobrevivência na selva e, finalmente, seu resgate pelas Forças Armadas americanas.

O elemento substancial relativo à terceira parte do filme, certamente a mais comentada na bibliografia especializada sobre o documentário, é que Herzog faz Dieter reviver diversas situações que viveu em sua captura e em seu aprisionamento em Laos, apesar de que essas recriações foram filmadas em uma selva na Tailândia<sup>101</sup>. Um grupo de nativos foram pagos<sup>102</sup> para ficar ao redor de Dengler e da equipe de Herzog, agindo como se realmente fossem Vietcongs, armados com metralhadoras e com um semblante ameaçador. Vemos, de fato, diversas sequências durante o trajeto de Dengler por entre a selva por o protagonista anda algemado e escoltado pelos “soldados armados” atores. Cabe, aqui, ressaltar, que *Little Dieter Needs to Fly* é frequentemente considerado como filme “irmão” de *Wings of Hope*, de 1999, no qual Herzog estabelece o mesmo procedimento com a protagonista Julianne Köpcke, levando-a à selva novamente (no caso, a peruana, onde originalmente teve de sobreviver após a queda de um avião, da mesma forma) para que revivesse e contasse a experiência.

Durante todo esse capítulo do filme, Dengler conta inúmeras passagens sobre sua trágica sobrevivência diante dos guardas armados, na prisão em que permaneceu por meses passando fome e vivendo nas piores condições possíveis e do trajeto percorrido na selva até que fosse resgatado. O protagonista também se torna uma espécie de professor quando explica diante da câmera como fazer fogo na selva (com uma faca e um pedaço de bambu) ou uma maneira de livrar-se de suas algemas, tudo isso registrado minuciosamente pela câmera de Herzog. Também se comove ao relatar a proximidade que estabeleceu com Duane Martin, morto por golpes da *machete* de um nativo, o que também é contado por Dengler com detalhes. Relatar todas as passagens contadas pelo protagonista do filme é um processo árduo (e talvez infrutífero) para a análise, devido à atordoante verbosidade com que Dengler conta sua história. Seus depoimentos são de fato o carro-chefe da condução do fio narrativo do documentário, mas há outros elementos inseridos por Herzog na narrativa em que podemos analisar a posição do diretor em relação à sua atividade como narrador.

---

<sup>101</sup> CRONIN, 2002: 266

<sup>102</sup> PRAGER, 2007: 154

Existe uma vasta seleção de material de arquivo incorporada a *Little Dieter Needs to Fly*. Esse material cobre desde imagens de Dieter Dengler após seu resgate, contando aos outros militares a experiência vivida, passando por imagens da Alemanha no pós-guerra, bem como imagens aéreas de bombardeios a vilas e campos. Principalmente sobre esses dois últimos exemplos, Herzog incorpora comentários através de sua narração em *over* em que expressa em nome de Dengler, relatando passagens da vida do protagonista que soam mais como uma maneira de adicionar dramaticidade à narrativa do que algo relatado *ipsis literis* pelo protagonista.

Alguns exemplos dessa abordagem podem ser apontados, constituindo uma das funções da voz *over* de Herzog no documentário. Em determinado momento da narrativa, o diretor insere imagens de arquivo que remontam à Alemanha do pós-guerra. Vemos imagens em preto-e-branco que mostram um prato de linguiça (*Wurst*, alimento tipicamente relacionado ao cardápio alemão) exposto da parte de dentro de uma vitrine, em seguida, diversas transeuntes do lado de fora que param, olham para o alimento, surpreendem-se, e continuam seu caminho. A voz *over* de Herzog narra:

E, então, as coisas melhoraram. Dieter se lembra da primeira linguiça (que viu) na vitrine. Era a primeira depois de anos e ele parou e a olhou. Todas as outras pessoas também pararam, mas ninguém poderia comprá-la.<sup>103</sup>

Abordagem semelhante acontece em uma sequência em que Herzog insere imagens aéreas (também de arquivo) que mostram um avião sobrevoando um campo de terra vermelha. O diretor diz:

Mas do céu, o Vietnã não parecia real. Para Dengler era como se fosse um ponto no mapa. Repentinamente ele era não só um piloto, mas um soldado no meio de uma guerra de verdade. Mas apesar de ser tudo muito real, tudo abaixo parecia algo extraterrestre e abstrato. Tudo parecia estranho, como um sonho distante e selvagem (bárbaro).<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> „And then, things got better. Dieter remembers the first sausage in a display window. It was the first one in years, and he stopped and stared at it. Everyone else stopped too, but no one could afford to buy it.“

<sup>104</sup> „But from the air, Vietnam didn't seem real at all. For Dengler it was like a grid on the map. He had suddenly found himself not only a pilot, but a soldier caught up in a real war. But even though it was all very real, everything down there seemed to be so alien and so abstract. It all looked strange, like a distant and barbaric dream.“

Junto à sua narração Herzog insere então, em uma longa sequência imagens de um bombardeio aéreo, nas quais vemos diversos territórios sendo explodidos pelas bombas, sendo que as imagens são acompanhadas por música não-diegética, alimentando a fruição sensória, configuração essa bastante conhecida dos documentários do diretor. Um terceiro exemplo ainda da mesma abordagem do diretor (porém não se utilizando de imagens de arquivo) dá-se quando Herzog interrompe uma explicação de Dengler sobre como os Vietcongs o amarravam no solo, inserindo imagens em *slow motion* do protagonista andando por entre um “ferro velho” de aviões e narrando um sonho que Dengler teria tido, após adormecer. Herzog narra:

Em seus sonhos, Dengler andaria por um aeroporto. Ele iria voar de volta pra casa, para a Floresta Negra, mas todos os aviões teriam sido destruídos. Mas ele sabia que as partes dos aviões iriam começar a se mexer e a se remontarem em aviões inteiros, como quando uma xícara de café se quebrando em um filme é visto em velocidade reversa, juntando-se novamente e pulando de volta à mesa.<sup>105</sup>

Na continuação, a própria voz de Dengler é utilizada como *over* (o que acontece também em outras passagens do filme), e o protagonista narra que as peças do avião não se encaixaram, assombrando-o e, em seguida, sentindo alívio por finalmente acordar.

Essa abordagem de Herzog no documentário é vista com certo receio pela crítica, como coloca Brad Prager. O autor diz que os críticos apontam que o filme é menos sobre Dieter do que sobre as visões artísticas de Herzog, sendo que o diretor frequentemente fala por Dengler recontando, como vimos acima, uma série de sonhos que atribui ao protagonista. Prager continua, dizendo que os sonhos parecem emergir como consequência do próprio impulso de Herzog às estilizações e que os sonhos foram meramente inspirados pelas experiências de Dieter, dando a impressão de que Herzog e Dengler trabalham sinteticamente para recontar a história do protagonista<sup>106</sup>. Pode-se considerar equivocado dizer que Herzog *frequentemente* fala por Dengler na narrativa, visto que o próprio protagonista é o principal narrador de sua história em *Little Dieter Needs to Fly*.

---

<sup>105</sup> „In his dreams, Dengler would walk through an airport. He was going to fly back home to the black forest. But all the planes had been smashed to pieces. Yet he knew that the pieces would start to move and to reassemble themselves again into real planes, as a broken coffee cup in a film played backwards, puts itself together and leaps back up on the table.“

<sup>106</sup> PRAGER, 2007: 154-155

Certamente, entretanto, é inegável o fato de que essa abordagem do diretor (incentivada principalmente por sua narração em *over*) é uma tentativa de Herzog em adicionar dramaticidade à história contada por Dengler, ainda que não seja uma reprodução exata de determinadas sensações vividas pelo protagonista, constituindo-se mais como uma interpretação da parte do diretor que reflete muito de sua própria visão dos fatos. Também nesse sentido pode-se colocar lado a lado a abordagem da voz de Herzog neste filme com a apresentada em *Wings of Hope*, em que o diretor tende a utilizar sua narração para intensificar a dramaticidade da narrativa, compensando a frieza cirúrgica apresentada pela protagonista Julianne Köpcke em suas investidas em frente à câmera.

Existem mais duas funções desempenhadas pela voz *over* de Herzog no documentário que são passíveis de menção, para além de esporádicos comentários expositivos feitos pelo diretor na narrativa. Uma delas refere-se aos momentos no filme em que Herzog, através de sua voz, sintetiza ou resume uma explicação feita por Dengler acerca de determinado assunto. Como relatado anteriormente, o protagonista tece exaustivos comentários sobre as passagens vividas em Laos e Herzog, com a finalidade de encurtar o assunto, intervém através de sua voz. Pelo menos três vezes na narrativa pode-se ver essa abordagem de Herzog. Uma delas, enquanto Dengler explica detalhadamente à câmera como roubou o espelho do bolso de um guarda, Herzog, resumindo através da narração (“*Dieter teve sucesso em roubar o espelho e, pela primeira vez, passou a noite em uma cabana.*”<sup>107</sup>), passa ao momento seguinte da história. Passagem semelhante acontece quando Dengler está explicando sua fuga da prisão em Laos e Herzog, abaixando o som da voz do protagonista, entra com a narração sintetizando o que está sendo narrado por Dengler e dizendo que o próximo passo seria o de livrar-se de suas algemas, cortando para a sequência em que o protagonista explica sobre como de fato livrou-se delas. Essa abordagem, embora simples, sublinha o comentário acerca do fato de que o protagonista e o diretor trabalham juntos para que a história de Dengler seja contada.

A terceira atividade da narração de Herzog em *Little Dieter Needs to Fly* toma parte em um momento isolado do filme, após Dengler ensinar em frente à câmera uma maneira de conseguir acender fogo no meio da selva, utilizando casca de bambu e uma faca.

---

<sup>107</sup> „Dieter succeeded in stealing the mirror, and for the first time he spent the night on a hut.“

Herzog, então insere imagens de arquivo de um filme institucional das Forças Armadas americanas sobre treinamento de sobrevivência na selva. Sua voz narra que os filmes institucionais acerca desse tipo de sobrevivência eram algo engraçado, pelo fato de uma guerra na selva não entrar muito no pensamento dos americanos da época. Em seguida, vemos uma sucessão de imagens que são satirizadas pelo diretor. Ao vemos um soldado comendo um pedaço de palmito, Herzog ironiza o fato da possibilidade de encontrar palmito, ao acaso, no meio da selva. O soldado, então, afia sua faca com uma pedra de amolar, com um semblante ameaçador. Em seguida, passa a faca como uma navalha no rosto e tenta cortar uma folha ao meio, depois a levando à boca e mastigando. Herzog narra essa passagem do seguinte modo:

É muito importante que você tenha uma faca. Naturalmente, nosso homem também tem uma pedra de amolar consigo. E você tem que seriamente procurar o inimigo. Agora que a faca parece estar afiada como uma navalha, você precisa submetê-la ao teste: uma folha deve ser cortada facilmente em duas partes. No entanto, se a folha não cooperar, você ainda pode mastigá-la<sup>108</sup>

Da mesma forma, Herzog ironiza o soldado do filme que tem um kit medicinal consigo no meio da selva e também satiriza a maneira através da qual ele sinaliza freneticamente para o helicóptero de resgate que está acima dele. Acabada a sequência, o diretor retorna à empreitada de Dengler em uma das sequências em que vemos o protagonista escoltado pelos figurantes armados.

Essa abordagem da narração do diretor torna-se especialmente interessante aqui devido ao fato de que é literalmente um corte no fio narrativo da empreitada de Dieter Dengler, não havendo nenhuma ligação direta tanto com a história do protagonista ou mesmo com seus sentimentos acerca de determinado tema. Sobre essa sequência, Herzog se expressa pessoalmente (apesar de não haver o pronome “Eu” em sua narração). Inegavelmente a partir de sua própria perspectiva, Herzog ridiculariza o filme institucional que estamos vendo, criando no documentário um ponto alto de sua autorreflexão na narrativa. É curioso o fato, principalmente, de que essa intervenção do diretor na narrativa

---

<sup>108</sup> „Very important it is, that you’ve got a knife. Of course, our man also has his sweatstone on him. And you better look hard for the enemy. And know that the knife seems to be sharp as a razor, you’ve got to put it into the test. A leaf should slice easily in two. Now, if the leaf doesn’t cooperate, you can still chew it.“

não acontece diretamente sobre a história de Dieter Dengler e, sim, sobre uma sequência cuja ausência não influiria diretamente no tema proposto pelo documentário.

O conjunto das funções desempenhadas pela voz de Herzog em *Little Dieter Needs to Fly* mostra que o diretor mantém uma postura participativa mesmo quando o protagonista do filme revela-se autossuficiente em contar sua própria história. Existe uma dicotomia entre diretor e personagem na narrativa, mesmo que suave e em entrelinhas. A principal função desempenhada pelo diretor no filme é a de adicionar dramaticidade à história que está sendo contada. Essa característica será recorrente no documentário *Wings of Hope*, lançado dois anos depois, tanto em outros filmes posteriores, como *The White Diamond* e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*. Desde *Lessons of Darkness* Herzog não fazia um uso criativo de sua narração em *over* (adormecida em *Bells from the Deep* e *Gesualdo*). Pode-se pensar em *Little Dieter Needs to Fly* como o início de um período em que a autorreflexão de Herzog é renovada, como mostram os filmes posteriores.

#### **4.4 - *Wings of Hope (Julianes Sturz in den Dschungel, 1999, 70')***

É somente em 1999 que a presença corporal de Herzog tem lugar em um documentário novamente. Apesar da voz do diretor, através da narração em *over*, também ser a marca dominante de sua reflexão no filme, Herzog coloca-se como personagem em frente à câmera em algumas sequências do filme. Em *Wings of Hope*, Herzog elege como protagonista a alemã Juliane Köpcke, a única sobrevivente de um desastre aéreo ocorrido no Peru, na véspera de Natal de 1971. Na ocasião, noventa e quatro pessoas morreram, inclusive a própria mãe de Juliane, que estava sentada junto à ela na aeronave. O que Herzog faz, neste filme, é levar Juliane – cujo paradeiro estava há muito tempo desconhecido – a refazer o mesmo percurso que teve o desfecho trágico 28 anos antes da feitura do filme – um procedimento semelhante ao visto em *Little Dieter Needs to Fly*. Köpcke, então, toma o avião para fazer mesmo percurso, de Lima a Pucallpa (inclusive no mesmo assento do voo anterior) e revivenciar a mesma experiência na selva peruana, onde teve de sobreviver por doze dias até que encontrasse outras pessoas e pudesse ser socorrida.

Chegando à selva, a protagonista nos conta exatamente os percalços pelos quais passou na selva – a falta de comida, a interação com animais selvagens, a dificuldade em

escolher um caminho que pudesse a levar novamente à civilização –, inclusive reencontrando, muito tempo depois, as mesmas pessoas que a ajudaram na ocasião. Um ponto impressionante da narrativa de *Wings of Hope* reside no fato de que Julianne, Herzog e a equipe de moradores locais que os estavam ajudando na empreitada, realmente encontram diversos escombros do avião que caiu em 1971, como pedaços do *cockpit*, fileiras de assento, trechos inteiros de carenagem, o trem de pouso, bem como pertences pessoais das vítimas do voo, como um pequeno porta-moedas (ainda com moedas de *soles peruanos*, da época) e um salto de sapato.

A narrativa reside basicamente em depoimentos de Juliane nos locais que percorreu, nos quais exemplifica diversas situações pelas quais passou enquanto sobrevivia na selva, e também nos momentos em que encontram pedaços da aeronave e a protagonista explica o que são os escombros que acharam. Em seus depoimentos, Juliane revela uma “frieza” grande em descrever as experiências pelas quais passou – consideravelmente traumáticas – e, em momento nenhum se emociona fortemente. Ainda que a protagonista fale sobre suas impressões pessoais no momento em que estava na selva – do que tinha medo ou o fato de ter perdido sua mãe – não há nenhum tipo de manifestação realmente dramática da parte dela. Esse papel, o de tentar transpor o estado emocional de Köpcke durante a experiência (ou de forçá-lo ao espectador), é uma das manifestações de Herzog durante o filme.

Para dar início à questão do debruçamento de Herzog sobre a narrativa de *Wings of Hope* deve-se considerar, em primeiro lugar, algumas semelhanças existentes em filmes do mesmo período do diretor, *Little Dieter Needs to Fly* (1997) e *Meu Melhor Inimigo* (também realizado em 1999), no sentido de realçar a autorreferência temática existente nesses filmes. No caso de *Little Dieter Needs to Fly*, a escolha do protagonista, o veterano de guerra Dieter Dengler, dá-se devido ao fato da proximidade (ou da identificação) de Herzog com algumas experiências de vida do seu objeto de filmagem<sup>109</sup>. Da mesma forma, existe uma semelhança a respeito da maneira através da qual Herzog lida com sua própria figura em *Little Dieter* e em *Wings of Hope*. Em ambos os filmes o diretor, majoritariamente através de sua voz, fala pelos protagonistas e utiliza um discurso próprio para adicionar dramaticidade a determinadas passagens. No caso de *Meu Melhor Inimigo*, a

---

<sup>109</sup> PRAGER, 2007: 158

auto-referência do tema escolhido por Herzog é levado à extremidade, por retratar a relação tempestuosa entre si próprio e Klaus Kinski, como será visto na análise do filme. Além disso, os três filmes inclusive utilizam-se de procedimentos semelhantes no que diz respeito a experienciar novamente determinada situação pelas quais os protagonistas passaram. Ainda em relação a *Wings of Hope*, deve-se atentar ao fato de que, muito provavelmente, Juliane Köpcke apenas foi vista por Herzog como alguém cuja história deveria ser transposta à tela devido ao fato de que a experiência traumática vivida pela protagonista por pouco não foi vivida também pelo diretor.

No quinto minuto do filme, vemos na tela imagens da fachada do aeroporto de Lima, no Peru, e, em seguida, adentra-se no aeroporto. A voz *over* de Herzog dá a entender a relação entre o diretor e a narrativa que está sendo criada, ao dizer:

Lima, Peru. O aeroporto inaugurado apenas alguns meses antes do desastre. O saguão de partidas para voos domésticos. Todos conhecem essa experiência, fazer *check-in* em um dos guichês, a coisa mais normal do mundo. Este é um filme que se manteve dormente em mim por muitos anos porque eu mesmo quase fiz parte dessa catástrofe.<sup>110</sup>

Logo após essa explicação de Herzog através de sua narração, vemos na tela o diretor ao lado de Juliane Köpcke e de seu marido. Nessa primeira aparição de Herzog na narrativa, eles travam um diálogo, em que o diretor explica a Juliane que ele também estava naquele mesmo saguão, 27 anos antes da feitura do filme. O diretor explica que estava prestes a começar a filmar *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, explica o filme à Juliane e vemos imagens do filme na tela. O diálogo entre os dois consiste basicamente em Herzog explicar à protagonista que, devido a um grande número de pessoas, não foi possível que ele embarcasse no mesmo avião que ela. No fim do diálogo, Herzog pergunta a Juliane se ela estaria preparada para reviver a experiência anterior e ela consente, dizendo que já tinha ido até ali e não tinha escolha.

A sequência descrita acima é a maior investida corporal de Herzog de toda a narrativa, sendo que o conteúdo do diálogo travado pelos dois é autorreferente a Herzog no

---

<sup>110</sup> „Lima, Peru. The airport inaugurated only a few months before the disaster. The departure hall for domestic flights. Everyone knows the experience, checking in in one of the counters, the most normal thing in the world. This is a film that lay dormant in me for many years because I myself almost have been part of this very catastrophe.,,

sentido de que o diretor conta à sua protagonista a história por trás do motivo que o levou a filmar o documentário. Além dessa, só há mais três momentos em que o diretor apresenta-se imageticamente: na sequência seguinte, em que o diretor embarca com Juliane e seu marido na mesma fileira de poltronas onde Juliane estava sentada no voo com desfecho trágico; outra no momento em que desembarcam de um helicóptero no local exato de onde o avião teria caído, levando mantimentos para a jornada e também numa última vez, já quase no final do filme, quando Herzog mostra a Juliane que teria encontrado os escombros do motor da aeronave em meio à selva.

Nessa última sequência, Herzog, enquadrado junto com a protagonista, diz a ela alguns fatos a respeito de um acidente anterior, em Cuzco, sofrido por um avião da mesma companhia aérea. O diretor diz a Köpcke se ela tinha conhecimento de que os mecânicos da companhia não eram treinados para a realização da manutenção da aeronave, além de dizer que havia por volta de dez passageiros além da lotação máxima permitida a bordo. A protagonista apenas consente, dizendo que a reputação da companhia aérea era realmente ruim e Herzog diz que teria voado com eles apenas porque tinham preços mais baratos e ele precisava guardar dinheiro. Essa passagem, a outra em que a presença corporal de Herzog no quadro tem importância para o fio narrativo, mostra a preocupação do diretor em adicionar dramaticidade à história vivida pela protagonista e tentar fazê-la se expor emocionalmente.

Essa atividade, entretanto, é endossada pelos comentários em voz *over* do diretor ao longo da narrativa (em um procedimento irmão ao empregado pelo diretor em *Little Dieter Needs to Fly*). A análise de Brad Prager sobre o filme aponta diretamente diversos momentos do filme em que Herzog, através de sua voz, fala em nome dos sentimentos e emoções da protagonista<sup>111</sup>, ao constatar que boa parte das conclusões que o espectador tira sobre o filme são fornecidas pela narração do diretor, talvez com o mesmo peso expositivo que têm os próprios depoimentos de Köpcke. Duas sequências, dentre as muitas recorrências dessa abordagem durante o filme, podem ser utilizadas aqui como exemplo.

---

<sup>111</sup> PRAGER, 2007: 156-160

Essas sequências são mostradas por Herzog como sonhos que a protagonista teria tido, mas que, na realidade, são inteiramente inventados pelo diretor, como o próprio constata<sup>112</sup>.

A passagem inicial do filme, logo após um letreiro explicativo, é uma dessas sequências, em que vemos a protagonista andando pela rua e encontrando diversos manequins quebrados em uma loja. O diretor insere música não-diegética e sua voz narra:

Em seus sonhos, Julianne frequentemente se vê nas ruas de uma cidade. Lojas, vitrines, barganhas. Tudo parece normal e, de repente, todas as faces que ela encontra estão quebradas. Suas cabeças estão quebradas, desfiguradas, mas, estranhamente, ela não está com medo.<sup>113</sup>

Outra sequência semelhante toma parte após a metade do filme, quando vemos a protagonista andando por corredores repleto de gavetas que guardam diversas espécies de borboletas, crânios de animais campestres e outros tipos de animais empalhados, como leões, veados e búfalos. Sobre essas imagens, juntamente com a adição de música não-diegética, o diretor narra:

Julianne tem suas garantias contra o horror. Ela tem sonhos frequentes sobre prateleiras, gavetas e estantes. Um milhão de borboletas estão guardadas, todas as espécies existentes nesse mundo. 'É como...' – ela diz – '...se eu pudesse trancar seguramente todos os aviões do mundo para que eles não possam mais me machucar.' Mas, então, o sonho se transforma em um pesadelo. De repente não há mais seres vivos nem animais, apenas troféus. Eles estão armazenados em grandes salões, galpões inteiros estão repletos deles, e os troféus estão à venda. E há peles de animais de todas as espécies, com apenas alguns em poses congeladas de um passado distante. Eles não irão mover-se nunca mais nem agitar-se. Estão pegos no abismo do tempo.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> CRONIN, 2004: 270

<sup>113</sup> „In her dreams, Juliane often sees herself in the streets of a city. Shops, display windows, bargains. Everything seems normal. And then all of a sudden the faces she encounters are broken. Their heads are smashed, disfigured. But strangely enough, she's not afraid.“

<sup>114</sup> *Juliane has her safeguards against the horror. She has frequent dreams about shelves, cases, and racks. Millions of butterflies are stored away, all existing species of this world. It is, she says, 'as if i could safely lock away all the airplanes in the world, so that they cannot hurt me anymore'. But then, the dream turns into a nightmare. Suddenly, there are no more living beings, no animals, only trophies. They are stored away in large halls, whole warehouses are filled with them, and the trophies are for sale. And then animal skins of every species, with only a few remaining frozen in poses from a distant past. They will never move again, they will never stir. They're caught in the abyss of time.*

Essas passagens ilustram bem a posição de Herzog em literalmente “colocar palavras na boca” da protagonista (como no discurso direto empregado na narração do sonho), inventando sonhos que não foram de fato sonhados e fabricando emoções de Köpcke que não condizem com a realidade. Como explicado anteriormente, essa postura do diretor, de romantizar e exponenciar os sentimentos da protagonista, é exteriorizada através majoritariamente de sua narração (em muitos momentos do documentário), mas também nas sequências acima relatadas onde o diretor pessoalmente conversa com Köpcke em frente à câmera. Sobre essa abordagem há um interessante comentário de Prager:

Ao fim de *Wings of Hope*, a descrição de Herzog do estado mental de Juliane tornou-se tão exagerada e hiperbólica que um espectador pode ser levado a concluir que o diretor está deliberadamente exagerando os efeitos traumáticos da queda do avião, se não com o intuito de gozar Juliane, então para testar os limites de nossa aceitação da ideia de que ela estaria traumatizada.<sup>115</sup>

Se Herzog toma para si próprio tamanha responsabilidade diante da narrativa através de sua voz, em *Wings of Hope* e no anterior *Little Dieter Needs to Fly*, sua presença corporal inserida na narrativa ainda mostra-se majoritariamente tímida, apesar do diretor mostrar indícios no documentário aqui analisado de que sua figura em frente à câmera também tem lugar no filme. De fato, o documentário seguinte, *Meu Melhor Inimigo*, lançado no mesmo ano, dá um passo adiante nesse sentido, quando a presença do diretor é explorada predominantemente na narrativa, como será abordado adiante. Tanto em *Meu Melhor Inimigo* como nos posteriores *The White Diamond* e *O Homem Urso* (2004 e 2005, respectivamente), Herzog fornece à inserção de sua imagem na tela liberdades não antes exploradas, levando especialidades à relação direta no embate entre diretor e objeto fílmico.

#### **4.5 – Meu Melhor Inimigo (*Mein liebster Feind*, 1999, 95’)**

---

<sup>115</sup> PRAGER, 2007: 158 – „By the end of *Wings of Hope*, Herzog’s account of Juliane’s state of mind has become so exaggerated and hyperbolic that a viewer might be led to conclude he is deliberately overstating the traumatic effects of the crash if not in order to mock Juliane, then to test the limits of our acceptance of the idea that she was traumatised.“

*Meu Melhor Inimigo*, lançado em 1999, é um documentário em que a figura de Herzog na narrativa fílmica mais tem papel primordial, entre todos seus documentários. O filme é o único, em toda a carreira do diretor, em que o tema abordado pela narrativa volta-se profundamente para a vida e a carreira de Herzog. *Meu Melhor Inimigo* tem como temática a relação conflituosa entre Werner Herzog e Klaus Kinski, seu principal ator (Kinski participou dos filmes *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, *Fitzcarraldo*, *Woyzeck* e *Cobra Verde*), que rende até hoje comentários na mídia sobre as histórias (e algumas lendas) pelas quais a dupla passou durante a filmagem dessas películas. O documentário trata predominantemente sobre a figura de Kinski, mas a partir de uma ótica certamente Herzoguiana. Não se trata, portanto, de uma biografia de Kinski e, sim, de um testemunho de Herzog sobre suas próprias impressões acerca da convivência e do trabalho entre os dois.

Esse é certamente o trabalho do diretor que mais pode ser aproximado a documentários que encabeçam discussões acerca de uma valoração ética modesta na relação entre o cineasta e a narrativa. Uma valoração ética modesta, como exposto na introdução deste trabalho, refere-se à maneira através da qual um documentarista apresenta elementos de seu universo pessoal para estabelecer as asserções que compõem a narrativa. Pode-se dizer isso porque em *Meu Melhor Inimigo*, Herzog revisita sua própria carreira e seus filmes feitos junto a Kinski, lançando mão de comentários que dizem, em muitas vezes durante o filme, mais respeito a si próprio e a seus próprios sentimentos do que em relação ao ator. Inclusive, o filme foi visto na Alemanha menos como um “verdadeiro” documentário de Herzog e, sim, como um testamento do diretor sobre sua carreira como diretor<sup>116</sup>.

Tanto a relação de conteúdo como as opções estilísticas utilizadas por Herzog para construir a narrativa de *Meu Melhor Inimigo* remetem, de certa forma, a si próprio. Podemos inclusive ver no título, “*Meu Melhor Inimigo*”, o pronome possessivo que se refere a ninguém além do que o próprio diretor. O documentário é uma sucessão de depoimentos, entrevistas, imagens dos próprios filmes de Herzog (como *Fitzcarraldo*, *Cobra Verde*, *Woyzeck* e *Aguirre, a Cólera dos Deuses*), bem como imagens de arquivo de

---

<sup>116</sup> WAHL, 2011: 74, citando o artigo de Kai Müller *Nietzsche und Ich*, publicado no *Der Tagespiel* de 10.10.1999.

situações em que Herzog e Kinski figuraram juntos – como a do Festival de Cinema de Telluride, Colorado, ou até imagens dos bastidores das produções de seus filmes (notadamente retiradas do filme *Burden of Dreams*, de 1982, sobre a produção de *Fitzcarraldo*, dirigido por Les Blank). Herzog revisita algumas de suas locações (paisagens exóticas de *Aguirre*, *Fitzcarraldo* e *Cobra Verde*, como também uma praça em que foi filmada uma sequência de *Woyzeck*) para que explique, diante da câmera, as situações vividas durante a produção dos filmes. O filme inteiro é permeado pela presença corporal de Herzog em frente à câmera e também endossada por sua voz na narração em *over*.

Excetuando-se as imagens de arquivo e os excertos retirados de outros filmes de Herzog, a narrativa é composta por depoimentos e por entrevistas. Os depoimentos, todos, contam com Werner Herzog falando livremente de frente para a câmera, desempenhando o papel de contar sua própria história e sua relação com Kinski, através da lembrança de suas produções e de seus sentimentos em relação ao ator. A maior parte do documentário é constituída pelos depoimentos de Herzog em locações que outrora foram utilizadas em seus filmes. Nas entrevistas, podemos ver outras pessoas que acompanharam de perto Kinski e Herzog nos filmes, como a atriz Claudia Cardinale (que contracenou com Kinski em *Fitzcarraldo*), Eva Mattes (em *Woyzeck*), o fotógrafo Beat Presser (Fotógrafo *Still* de filmes como *Fitzcarraldo* e *Cobra Verde*), Justo Gonzalez (um dos soldados espanhóis da expedição de *Aguirre*) conversando sobre suas impressões de Klaus Kinski, quando alguns exaltam o lado doce e tenro do ator e outros falam mais sobre os acessos de loucura e raiva que o acometiam durante as filmagens.

É importante notar que todas as entrevistas de *Meu Melhor Inimigo* contam com a figura de Herzog ao lado do entrevistado e, portanto, em frente à câmera. Esse não é um procedimento usual na carreira do diretor. Ainda que haja situações em outros filmes em que vemos Herzog, em quadro, interagindo com outros entrevistados, dificilmente essa configuração é utilizada recorrentemente em um único filme. Falando em outras palavras, não existe um único momento nas entrevistas e depoimentos de *Meu Melhor Inimigo* em que Herzog não compartilhe o papel principal. Esses procedimentos de entrevista aliados à narração de Herzog em *over* endossam a forte relação existente entre cineasta e narrativa em *Meu Melhor Inimigo*, sendo completamente voltada para sua própria figura.

Além do fato da corporalidade do diretor ser explorada em todas as sequências de *Meu Melhor Inimigo*, o teor do discurso proferido por Herzog, nos depoimentos, entrevistas e também através de sua narração em *over* também é altamente autorreflexivo. Podemos utilizar algumas passagens do discurso de Herzog como exemplo para analisar essa característica. Logo no início do filme há uma sequência inicial em que Herzog entra na casa de um casal, em Munique, que, como nos é explicado pelo diretor em diálogo com esse casal, seria a casa em que teria vivido boa parte da sua infância e adolescência, juntamente com Kinski e mais oito famílias. Após isso corta-se para uma sequência em que vemos o diretor a bordo de um trem, pensativo e olhando pela janela. A narração em *over* que acompanha essa passagem é a seguinte:

Peru, o trajeto férreo pelo rio Urubamba, o rio do destino para Kinski e eu. Eu queria refazer nossos passos. O primeiro filme que fizemos juntos foi “Aguirre, a Cólera dos Deuses”, que começou aqui. Foi meu sexto filme e eu tinha 28 anos na época. Eu havia mandado meu roteiro para Kinski. Duas noites depois, às 3 da manhã, eu era acordado pelo telefone. Primeiramente não entendi o que estava acontecendo, só ouvia gritos desarticulados do outro lado da linha. Era Kinski. Depois de uma meia hora, consegui filtrar o que vinha dos gritos. Estava entusiasmado com o roteiro e queria interpretar Aguirre.<sup>117</sup>

Essa narração em *over*, logo no início do filme, denota o quão importante a figura do próprio diretor será na narrativa de *Meu Melhor Inimigo*. O tom pessoal da parte de Herzog irá aparecer em toda a narrativa, seja nos depoimentos do diretor, nas entrevistas ou na sua narração em *over*. Outra amostra do tom pessoal pode ser extraída de um dos depoimentos do diretor para a câmera, no qual sua voz entra em *off* sobre uma das cenas de *Aguirre, a Cólera dos Deuses*:

...Kinski respondeu que a única paisagem fascinante no mundo era o rosto humano. Depois disso, o tirei daquela sequência. Tive também a sensação que deveria ser uma cena sem rostos, que se manteria na mente do espectador por um longo tempo. Kinski enraiveceu-se me chamando de megalomaniaco. Eu respondi: “Então somos dois!” Finalmente, às 11 horas, o tempo se abriu. À

---

<sup>117</sup> „Peru, the train tracks along the Urubamba river, Kinski's and my river of destiny so to speak. Kinski's and my river of destiny so to speak. I wanted to retrace some of our steps. The first film we did together was "Aguirre, the Wrath of God", which started here. It was my sixth film and I was 28 at the time. I had sent Kinski my screenplay. Two nights later, at 3am, I was awakened by the phone. At first I couldn't figure out what was going on. All I heard were inarticulate screams at the other end of the line. It was Kinski. After about half an hour, I could filter out from his screams that he was ecstatic about the screenplay and wanted to be Aguirre.“

minha direita, estranhamente as nuvens se mantiveram e à esquerda se dissiparam, então a fila de pessoas desceu até aqui.<sup>118</sup> Enquanto estávamos filmando, tive uma profunda sensação... Como se Deus abençoasse a mim e a esse filme. Como se eu estivesse testemunhando algo extraordinário que eu jamais veria novamente. Posso dizer que nesse dia eu definitivamente conheci o meu destino.<sup>119</sup>

Todos os depoimentos de Herzog para a câmera, quase em tom confessional, mantém esse mesmo tom de lembrança e de sentimentalismo da parte do diretor. Volta e meia Herzog, como na passagem supracitada, utiliza-se do discurso para legitimar a si mesmo e à sua obra. Ainda que geralmente o diretor refira-se a alguma passagem de sua vida vivida junto a Kinski para tecer os comentários sobre si próprio e sua carreira como cineasta, é inegável que o próprio Herzog é também o tema principal do documentário.

Em outro exemplo, vemos a conhecida cena de *Aguirre, a Cólera dos Deuses* em que Kinski está numa jangada cheia de macaquinhos da Selva Amazônica e profere, em seu monólogo, a frase que dá título ao filme: “Eu sou a Ira de Deus. Quem mais está comigo?”. Corta-se, então, para uma imagem do céu e, logo em seguida, vemos Herzog enquadrado em um plano médio e olhando diretamente para a câmera, que diz: “Eu estava com ele” e, em seguida, fala sobre uma das autobiografias de Kinski (*Ich Brauche Liebe* – “Eu preciso de Amor”):

Kinski e eu, nos completávamos de um modo estranho. Acho que ele precisava de mim tanto quanto eu precisava dele. Em público, ele jamais pôde admitir isso. Isso o incomodaria demais. Em sua autobiografia, que é extremamente ficcional, ele descreve a mim e ao nosso relacionamento. Eu li um trecho. “Ele fala de Herzog e sua ‘idiotice, insolência, imprudência, brutalidade, debilidade, megalomania, falta de talento’ e continua assim. Ele continua: ‘Ampliar essa lista seria perda de tempo’. Página a página ele volta a mim quase como uma compulsão obsessiva. Em algumas passagens desse livro eu meio que dei uma mão para ele. Ajudei-o a criar expressões particularmente malévolas. Ele vivia por aqui e sempre caminhávamos por aqui. Às vezes sentávamos num banco de madeira para observar a paisagem ou devaneávamos sob aquela árvore, e ele dizia: ‘Werner, ninguém lerá este livro se eu não escrever coisas ruins sobre você.’

---

<sup>118</sup> Vemos na tela, nesse momento, a sequência sobre a qual Herzog está se referindo.

<sup>119</sup> „Kinski replied, the only fascinating landscape on this earth was the human face. After that I removed him from this shot. I also had the feeling that this scene without any faces would stick in the spectators' minds for a long time. Kinski raved about me being a megalomaniac. I answered him back: "That makes two of us!" Finally, at 11 am, everything opened up, and here on the right-hand side, very strangely, the clouds stayed put and to the left they parted and then the file of people came down. While we were shooting, I had a very profound feeling as if the grace of God was with this film and with me. As if I were witnessing something extraordinary which I would never see again. I can say, that on this day I definitely came to know my own destiny.“

Se eu escrever que hoje em dia estamos bem, ninguém irá comprá-lo. A escória só quer ouvir sobre a sujeira, o tempo todo.’. Eu trouxe um dicionário e tentamos encontrar as expressões mais selvagens. Ele usou algumas delas e ríamos. Mas, muitos dos impulsos de ódio são certamente autênticos. E aplicavam-se a ambos de nós.<sup>120</sup>

Na entrevista de Herzog com o fotógrafo Beat Presser, o diretor diz o quanto sente falta de Kinski. Junto a dois nativos indígenas, figurantes de *Fitzcarraldo*, Herzog narra a situação em que os índios se ofereceram para matar Kinski e diz que, na ocasião, teria se arrependido de não ter deixado que eles fizessem isso. As entrevistas com Justo Gonzáles e Eva Mattes também revelam momentos como esse, em que o diretor revisita sua convivência com o ator.

Entretanto, existe uma passagem durante a entrevista do diretor com Claudia Cardinale que merece uma maior menção. Cardinale fala sobre o trabalho junto a Kinski e, entre outras coisas, o quanto o considerava cortês, ao contrário do que tinha ouvido sobre outras pessoas que haviam já trabalhado com o ator. Em um momento da entrevista, a atriz fala que a cada noite, depois que voltavam da viagem, ela via Herzog escrever em um pequeno caderninho – um diário – tudo o que estava acontecendo. Kinski sentia-se enciumado a respeito disso pois se sentia excluído e também porque tinha medo do que Herzog escrevia em seu pequeno diário. Ela diz que se lembra do livro de Herzog, que tinha letras muito pequenas e o diretor responde que sua letra tinha, na verdade, tamanho normal, mas que havia a reduzido a um tamanho microscópico. Cardinale diz que o diretor nunca houvera publicado o conteúdo do diário e Herzog diz que de fato não o havia feito e que sequer o havia lido novamente. Vemos imagens, então, do caderninho de Herzog com a escrita microscópica que havia sido comentada pelos dois. Na realidade, esse diário é um artefato muito querido pelo diretor e sua inclusão no documentário é mais uma forte

---

<sup>120</sup> „Kinski and I complemented each other in a strange way. I think, he needed me just as much as I needed him. Only in public, he could never admit it. It bothered him very much. In his autobiography, which is highly fictitious, he describes me our relationship. I shall read some of it. He speaks of Herzog's "derangement, insolence, impudence, brutality, dimwittedness, megalomania, lack of talent" and it goes on like that. He continues: "Any elaboration would be a waste of time." Nevertheless, page after page, he comes back to me almost like an obsessive compulsion. In some passages of this book, I kind of had a hand in them. I helped him to invent particularly vile expletives. He lived near here, a little higher up, and we often walked along here. Sometimes we sat on a wooden bench, looking over the landscape or we sat by this tree musing, and he said: "Werner, nobody will read this book if I don't write bad stuff about you. If I wrote that we get along well together, nobody would buy it. The scum only wants to hear about the dirt, all the time." I came with a dictionary and we tried to find even fouler expressions. He did use some of them and we often laughed about it. Yet, a lot of these outbreaks of hatred were certainly authentic. And this applies to both of us.“

autorreferência à sua própria vida. Esse mesmo tema também é comentado em *Incident at Loch Ness* (2005), um “Mockumentary” sobre o processo de gravação de um documentário do diretor (que na verdade nunca existiu de fato) sobre o Monstro do Lago Ness. Esse diário foi, enfim, publicado em 2009, sob o nome de *Eroberung des Nutzlosen* (Conquista do Inútil) e é comentado pelo diretor em diversas aparições públicas e entrevistas impressas.

Os momentos finais do filme, primeiro quando vemos a cena de *Cobra Verde* (1987) em que o escravista tenta escapar e morre, na praia, nos é narrado por Herzog em voz *over* como sendo o último dia de filmagem dos dois. Herzog diz que Kinski já estava envolvido em seu próprio projeto, “Paganini”, e que, por isso, estava completamente fora de controle. Herzog nos explica que Kinski havia o pedido que dirigisse “Paganini”, mas que havia recusado. O diretor não queria continuar a colaboração entre os dois e seus caminhos se separaram. Após isso vemos uma série de imagens de arquivo de Kinski (que ilustram a fala de Herzog), inclusive um marcante plano final onde o ator brinca com uma borboleta. A narração final de Herzog, enfim, coroa aquilo a que o filme se propõe:

Às vezes pareço abraçá-lo de novo, mas acho que apenas sonho com isso pois vejo isso nos materiais da época. Somos amigos, brincamos um com o outro, como se sempre tivesse sido assim. E ainda pertencemos um ao outro. Estávamos dispostos a partir juntos. Vejo-nos de volta à selva, juntos em um barco. O mundo todo pertence a nós. Mas Klaus parece que queria voar para longe. Eu não devia ter notado que era sua alma que queria voar? Então o vejo com uma pequena borboleta, calmo, delicado. A pequena criatura não quer deixá-lo, e tem tão pouco medo... Às vezes me parece que Klaus faz-se transformar na borboleta e tudo de ruim que havia entre nós desaparece. E ainda que minha mente resista, algo lá no fundo me diz que é assim que eu gostaria de lembrar dele.<sup>121</sup>

Além da grande presença da figura de Herzog em *Meu Melhor Inimigo*, tanto nas relações formais do filme (o *corpo-a-corpo* ostensivo de Herzog no filme e a utilização da narração em *over*), quanto no conteúdo fílmico (sendo o tema desenvolvido de uma maneira altamente autorreflexiva), pode-se notar, também, que Herzog utiliza-se muito

---

<sup>121</sup> „Sometimes I want to put my arm around him again but I guess I only dream of this because I've seen it in old footage. We are friends, we joke with one another as if it had always been that way. And yet we belonged together. We were ready to go down together. I see us back in the jungle, together in a boat. The whole world belongs to us. But Klaus seems to want to fly away. Shouldn't I have noticed, that it was his soul that wanted to flutter away? Then I see him with a butterfly, softly, delicately. The little creature doesn't want to leave him, and is so unafraid sometimes it seems to me that Klaus himself turns into a butterfly. Everything that weighed on us is gone. And even though my mind revolts against it something deep inside tells me this is the way I'd like to keep him in my memory.“

menos de artifícios de estilização, utilizando os termos do próprio Herzog, se comparado aos seus outros filmes de produção mais recente. O filme em si é muito mais verbal – quase que ininterruptamente conduzido por depoimentos, narração e longas entrevistas - e menos imagético se comparado com outros documentários de Herzog, o que gerou a impressão de *Meu Melhor Inimigo* não se tratar, como discutido anteriormente, de um filme de Herzog “propriamente dito”. O diretor pensa que no caso deste documentário, alguns procedimentos usuais de sua filmografia como documentarista não seriam adequados. Nas palavras de Herzog:

É permissível estilizar *algumas* partes de um filme apenas se o objeto é cooperativo. Desse modo, em meu filme sobre meu trabalho com Klaus Kinski, *Meu Melhor Inimigo*, senti que esse tipo de abordagem não seria saudável. Não estando por perto para defender-se, os fatos a respeito de Kinski deveriam ser apresentados do modo mais coerente possível e uma ideia muito clara teria de ser mantida, apesar de o filme ser inegavelmente a partir da minha própria perspectiva.<sup>122</sup>

*Meu Melhor Inimigo* é certamente um caso a parte na filmografia documentária de Herzog justamente pelo fato do tema do documentário ser predominantemente a carreira do próprio diretor, para além de sua relação com Klaus Kinski. Ainda que Herzog não chegue a fazer outro filme “autobiográfico”, por assim dizer, como *Meu Melhor Inimigo*, a atividade por ele desempenhada no documentário certamente influi em sua produção da década de 2000. Como veremos adiante, um filme como *O Homem Urso* é muitas vezes visto como uma espécie de autorretrato do próprio diretor, devido à maneira através da qual Herzog coloca suas reflexões e opiniões em equivalência (ou contraponto) às do objeto de filmagem. O aprofundamento da relação entre Herzog e os documentários dentro das narrativas é certamente o aspecto mais fundamental de sua produção recente, como veremos adiante, em que a presença física do diretor nos filmes, tanto através de sua voz quanto da exploração de sua corporalidade, relaciona-se com a reflexividade vista em *Meu Melhor Inimigo*.

---

<sup>122</sup> CRONIN, 2002: 241 – “It is permissible to stylize certain parts of a film only if the subject is co-operative, and so with my film about my work with Kinski, *My Best Fiend*, I felt that such an approach would not be healthy. Not being around to defend himself, the facts about Kinski had to be presented as coherently as possible and a very clear concept had to be maintained, even though, the film was undeniably from my own perspective.”



## 5. Herzog Personagem - Década de 2000

Na década de 2000, Herzog lança documentários que se tornaram mundialmente conhecidos. Em especial, *O Homem Urso* (2005) e *Encounters at the End of the World* foram os principais responsáveis pelo reconhecimento do diretor como documentarista de sucesso. *O Homem Urso* foi o seu documentário de maior sucesso na bilheteria e esteve em cartaz em muitos países onde há muito tempo seus filmes não teriam figurado no circuito comercial. *Encounters at the End of the World* inclusive recebeu indicação para o Oscar de melhor documentário.

Os filmes lançados nessa década (*Wheel of Time*, *The White Diamond*, *O Homem Urso* e *Encounters at the End of the World*) tornaram-se documentários referenciais na obra do diretor. Nos filmes existe um alto grau de autorreflexão de Herzog (um pouco mais recuada em *Wheel of Time*). O diretor desenvolve as funções por ele desempenhadas em períodos anteriores e leva sua participação na tomada a outros patamares. Principalmente a partir de 2004 lançam-se questões ainda não exploradas a respeito da participação de Herzog nos documentários. A vasta participação de Herzog em *The White Diamond*, inclusive a partir de sua exposição corporal em frente à câmera, suscita questões referentes à dramatização e roteirização de sequências que envolvem a autorreflexão do diretor. *O Homem Urso* apresenta uma constante disputa entre o diretor e seu objeto de filmagem, sendo inclusive pensado pela crítica como uma espécie de autorretrato de Herzog. Além disso, o filme apresenta complexidade na relação entre Herzog e o objeto de filmagem durante a tomada. *Encounters at the End of the World* aprofunda o aspecto de busca pessoal uma vez vista em *La Soufrière*, mas levada adiante no sentido da subjetivação da argumentação do diretor através de sua atividade como narrador.

O período representa o grau mais alto da autorreflexão do diretor nas narrativas. O resgate da corporalidade do diretor na década de 1990 e as novas funções por ele desempenhadas através de sua narração em *over* são incorporadas e aprofundadas nesse período. Os filmes, inclusive, são os principais responsáveis pelo reconhecimento da figura do próprio diretor. Como já explicitado anteriormente, foram feitas diversas paródias a respeito da participação de Herzog em *O Homem Urso*. Não só, o período mostra que o

próprio diretor começa a tratar com certa importância (e ironia) a exploração de sua própria figura, como sendo algo esperado pelo público.

Existem diversos exemplos dessa abordagem, revelada na atuação de Herzog nos filmes de outros diretores. Ainda em 1999, Herzog atua no filme *Julien Donkey-Boy* (dirigido por Harmony Korine), no qual interpreta o pai de Julian, o protagonista. O filme *Incident at the Loch Ness* (2004), dirigido por Zak Penn, trata-se de um *mockumentary* a respeito de um suposto documentário que seria dirigido por Werner Herzog. No filme, o diretor e uma equipe contratada filmariam nos arredores do Lago Ness a fim de que pudessem investigar o mito do monstro do lago Ness. Apesar da brincadeira, o filme revisita diversas questões relativas à carreira de Herzog como documentarista, desde as dramatizações em seus filmes até a inserção da figura do diretor nas narrativas. Em 2007, Herzog atua como um padre em *Mister Lonely* (também dirigido por Harmony Korine) e como o jogador de pôquer “O Alemão” (“*The German*”) em *The Grand* (também dirigido por Zak Penn) e em 2009 empresta sua voz para a narração do já citado *Plastic Bag*. É notável dizer que todas essas atuações de Herzog tratam com ironia a figura do diretor, seja através de sua voz característica ou quando o diretor, em sua atuação, resgata características de suas preocupações como cineasta.

Certamente, o elemento irônico proporcionado pelas atuações de Herzog constrói-se a partir do prévio conhecimento da participação do diretor em seus documentários (através de sua voz ou de sua participação em frente à câmera) que, como vimos analisando até aqui, teve sua gênese apresentada na década de 1970 e aprofunda-se no fim da década de 1990 e, mais precisamente, em sua produção da década de 2000. Mesmo em *Wheel of Time*, em que a participação de Herzog constrói-se principalmente em uma ostensiva narração expositiva, podem-se resgatar críticas a respeito da maneira através da qual o diretor sobrepõe seus comentários ao aspecto observacional do tratamento imagético. Todos os aspectos levantados a seguir nos filmes analisados levam a crer que a produção recente do diretor pressupõe sua interferência sonora e imagética como parte integrante e, principalmente nesse momento, indispensável para a construção das narrativas. É importante nesse momento resgatar o início da participação de Herzog em seus filmes, na década de 1970. Se naquele momento a subjetivação e a personificação dos comentários do diretor podiam ser captados apenas em nuances ou minúcias, filmes como *The White*

*Diamond, O Homem Urso e Encounters at the End of the World* mostram que o diretor, em sua maturidade fílmica, faz com que o resgate de sua figura, seus comentários e reflexões, não sejam brandamente introduzidos e, sim, uma peça fundamental para a argumentação de seus documentários.

### **5.1 – *Wheel of Time* (2003, 81’)**

Em 2003, Herzog lança *Wheel of Time*, em que o diretor realiza um estudo sobre o budismo e, mais precisamente, sobre um importante rito de iniciação ao budismo tibetano, chamado Kalachackra. O Kalachackra é uma reunião de monges e de muitos adeptos do budismo (no caso observado por Herzog, em torno de 500.000 pessoas, durante dez dias), que consiste em um conjunto de orações e rituais. Durante o festival do Kalachackra, os monges constroem uma Mandala de areia colorida (processo acompanhado pelo diretor) cujo significado, embora complexo, é dedicado à paz individual e mundial, bem como o equilíbrio físico. A abordagem religiosa vista em *The Wheel of Time* é recorrente, sendo que este documentário, assim como *Huie’s Sermon* e *God’s Angry Man* (de 1980), e também *Bells from the Deep* (de 1993), têm a religião, ou personalidades religiosas, como temas centrais das narrativas.

Herzog leva uma equipe mínima para registrar a iniciação do Kalachackra de 2002: além de si próprio, o cinegrafista Peter Zeitlinger e o técnico de som direto Erik Söllner. A narrativa tem três momentos diferentes, sendo que a maior parte dedica-se à documentação do festival, em Bodh Gaya, norte da Índia. As outras duas situações passam-se ao redor do monte Kailash (no Tibet), considerado sagrado por budistas e hinduístas, onde centenas de peregrinos todos os anos percorrem por volta de cinquenta e dois quilômetros ao redor do monte. A situação final do documentário passa-se em Graz, na Áustria, onde Herzog documenta a prorrogação do festival do Kalachakra de Bodh Gaya, postergado nessa edição devido a uma enfermidade do Dalai Lama que resultou na impossibilidade em completar a cerimônia.

Em uma abordagem diferente da vista em documentários cronologicamente ao seu redor (como *Little Dieter Needs to Fly*, *Wings of Hope*, *Meu Melhor Inimigo* ou *The White Diamond*) não há em *Wheel of Time* um personagem central e tampouco sua narrativa é

desenvolvida através de depoimentos ou entrevistas. Existem de fato algumas poucas entrevistas no documentário (com alguns monges budistas, com o próprio XIV Dalai Lama e com um ativista tibetano, Takna Jigme Zangpo, ao final da narrativa), mas o filme predominantemente é construído a partir de um recuo não-interventivo de Herzog e sua equipe em registrar diferentes momentos da cerimônia. Apesar de existir pouca intervenção de Herzog durante a narrativa em relação à cinegrafia apresentada, toda a narrativa é entrecortada pela narração (majoritariamente descritiva) do diretor em voz *over*, como será abordado adiante.

Herzog nos apresenta diversos momentos do Kalachackra, iniciando com a peregrinação dos adeptos (de locais como Sri Lanka, Nepal, Tailândia) até Bodh Gaya. Entre os dez dias de celebração vemos diversos rituais realizados pelos adeptos, como um debate entre monges (que tem várias pausas e permanece por muito tempo incompleto) cujo tema é a realidade funcional de nossa vida cotidiana. Vemos a preparação da comida (e, posteriormente, do chá da tarde) e seu servimento aos adeptos da celebração. A construção da Mandala de areia também nos é mostrada cautelosamente por Herzog, em longas sequências: desde a preparação espiritual feita pelos monges no local onde a Mandala será construída até a exposição de longos planos em que vemos os monges trabalhando nela. Já caminhando para o final da narrativa Herzog nos expõe a expectativa dos presentes na celebração em presenciar a jornada de meditação feita pelo Dalai Lama que encerra o Kalachachkra e a latente frustração dos presentes quando são avisados de que ele não poderá realizá-la, devido a uma enfermidade.

A narrativa desenvolvida por Herzog (e filmada por ele próprio) no monte Kailash, no Tibet, é inserida na metade do filme e tratada isoladamente. Nela, o diretor expõe a chegada e o acampamento dos peregrinos, expondo inclusive, através de sua narração, que todo ano alguns peregrinos (principalmente das terras baixas da Índia) chegam a morrer na empreitada de caminhar cinquenta e dois quilômetros ao redor do monte, devido às condições de altitude e à temperatura fria das noites do local. A narrativa passa de Bodh Gaya para Graz após o pronunciamento do Dalai Lama de que o Kalachackra será prorrogado para que possa ser completado, o que não foi possível devido a seu estado de saúde. Apenas os vinte minutos finais da narrativa são dedicados à celebração na Áustria, onde Herzog entrevista um ex-presos político que permaneceu por trinta e sete anos na

cadeia devido ao fato de militar pela liberdade do Tibet, bem como registra os momentos iniciais da construção da Mandala e a jornada de meditação promovida pelo Dalai Lama. Bodh Gaya é retomada na sequência final do documentário, em uma sequência bastante comentada sobre o filme, explicada adiante.

Para além da observação não-interventiva (entretanto conduzida pela narração em *over* de Herzog, durante toda a narrativa), temos poucas e pontuais entrevistas em *Wheel of Time*. Três delas são curtas entrevistas com monges durante a celebração em Bodh Gaya, sendo duas em inglês, em que o diretor pergunta diretamente ao entrevistado e uma delas em um distinto dialeto em que podemos ver dois tradutores que fazem o intermédio entre Herzog e o monge. Nas entrevistas com os monges, Herzog pergunta sobre assuntos relativos ao Kalachachkra, como o trabalho na Mandala de areia, para um deles. O diretor entrevista, já na Áustria, o ex-presos político (cujo idioma é traduzido para o inglês por um monge), Takna Jigme Zangpo, a quem Herzog pergunta sobre como teve sua pena estendida para 37 anos e quais foram suas sensações ao ver pela primeira vez o Dalai Lama. Mais interessante, entretanto, é a entrevista realizada pelo diretor com o próprio Dalai Lama, inserida em dois momentos diferentes do documentário.

No primeiro encontro com o Dalai Lama, logo nos primeiros minutos da narrativa, escutamos Herzog perguntando por detrás da câmera sobre o significado da Mandala de areia, que o diretor diz que é difícil de compreender para uma pessoa de uma civilização ocidental, e a complicada resposta do Dalai Lama sugere que a Mandala é uma simbologia para uma forma de visualização interna. O segundo trecho de entrevista com o Dalai Lama toma parte no meio da narrativa quando Herzog, ao mostrar os monges trabalhando na Mandala de areia reflete, através de sua voz *over*, que o centro da Mandala lembra a configuração do Monte Kailash, acreditado por muitos como o centro físico e espiritual do universo, e diz que perguntarão ao Dalai Lama sua opinião sobre isso. Corta-se para a entrevista com o Dalai Lama, que responde (sem que ouçamos a pergunta feita por Herzog) que cada pessoa é o centro de seu próprio universo. Em seguida, o Dalai Lama exemplifica que, naquele momento, ele próprio é o centro do universo e, no caso de Herzog, o diretor seria o centro de seu universo. Os dois riem e o diretor responde por detrás da câmera: “Obrigado, isso faz eu me sentir muito bem... eu não devia contar (isso) para minha

mulher.”<sup>123</sup>, piada que o Dalai Lama aparentemente não entende (pois não esboça nenhuma reação) e em, seguida, Herzog pergunta para o Dalai Lama sobre qual seria o sonho dele a respeito de um mundo perfeito, que é respondido em seguida, já sobre imagens do Kalachackra novamente.

Esse momento da entrevista, além de mostrar certa irreverência de Herzog no tratamento com o Dalai Lama – irreverência inclusive estendida a outros momentos do filme, transparecida pela narração em *over* – é o único momento na narrativa em que o diretor explicitamente volta o discurso para si próprio, ao falar sobre sua própria mulher. Outra passagem ambígua relativa a esse aspecto é um momento do filme em que a câmera da equipe de Herzog, em meio a uma aglomeração durante a distribuição feita pelos monges de certo tipo de providência, mostra-se com a lente borrada (aparentemente causado por um fragmento que voou em direção à câmera) por alguns instantes. Em seguida, vemos um dedo limpando a sujeira da lente e, só após o dedo terminar de limpá-la, a sequência é cortada. Herzog, em entrevista ao Goethe Institut de Toronto<sup>124</sup>, diz que o dedo por trás da câmera é do cinegrafista (no caso, provavelmente o diretor refere-se a Peter Zeitlinger), ao passo que a análise de Brad Prager sobre a narrativa constata como sendo “provavelmente o dedo do diretor”<sup>125</sup>. No entanto, o comentário acerca da sequência feito pelo autor é bastante pertinente:

Há alguns momentos em que Herzog entra no quadro, incluindo uma tomada em que o que é provavelmente o dedão do diretor pode ser visto limpando uma mancha na lente da câmera. Essa tomada poderia ter sido facilmente cortada na edição, mas Herzog gosta de inserir uma impressão digital ou um membro seu onde ele pode (sua mão pode ser vista nas margens de *Aguirre, a cólera dos Deuses* e seu pé em *Nosferatu*), talvez em um procedimento de ironia formal ou como um lembrete de sua autoria.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> “Thank you, it makes me feel very good. I shouldn’t tell my wife.”

<sup>124</sup> BRENDENMÜHL, 2003.

<sup>125</sup> PRAGER, 2007: 134 „There are a number of moments in which Herzog breaks into the frame, including a shot in which what is likely the director’s own thumb can be seen wiping a smudge off the camera lens. The shot could easily have been edited out, but Herzog likes to include a digit or a limb of his own where he can (his hand can be found in the margins of *Aguirre, the Wrath of God* and his foot in *Nosferatu the Vampyre*), perhaps as a mode of formal irony, or as a reminder of his authorship.”

<sup>126</sup> PRAGER, 2007: 134

Ainda que exista um debate sobre o dedo ser ou não do próprio diretor (o que Herzog, como constatado acima, nega), Prager tem razão ao dizer que há alguns momentos em que o diretor “entra” na narrativa de determinadas maneiras. O caso do dedo na lente é o único tipo de reflexão corporal existente em *Wheel of Time* e que, encarando a constatação do diretor acerca da cena como verdadeira, não se trata de uma reflexão do corpo do próprio Herzog. No entanto, a declaração de Prager suscita o questionamento acerca dos momentos em que a voz do diretor promove uma autorreflexão. Para além da acima analisada reflexão do diretor na narrativa em sua atividade como entrevistador por detrás das câmeras, ou seja, através de sua voz *off*, a narração do diretor em *over*, que permeia a narrativa inteiramente, também deve ser analisada.

Em primeiro lugar, deve-se atentar à reação da crítica referente à atividade de Herzog como narrador em *Wheel of Time*. À época de seu lançamento, o jornal The New York Times publicou uma resenha do filme, escrita por Stephen Holden, onde o crítico constata, entre diversos elogios à imersão no budismo proporcionada por Herzog, que o filme tem “uma explicação mínima” e que Herzog “recuando-se e comentando secamente nas cenas de devoção em massa, deixa o espetáculo falar por si próprio”<sup>127</sup>. Já uma crítica do site TalkingPix, escrita por Dan Schneider, diz que “uma pessoa sabe que as coisas não vão bem para um filme quando um espectador realmente deseja que o contador de história (Herzog) cale sua boca.”<sup>128</sup>, entre outros comentários que acusam Herzog de mostrar uma abordagem superficial do budismo, sendo que seus comentários não oferecem uma perspectiva antropológica ou narrativa e que o filme é, de certa forma, não-herzogiano. Os dois comentários aqui assinalados dizem respeito especificamente à narração de Herzog no documentário e a crítica menos favorável, do site TalkingPix, sugere uma falta de comprometimento (tanto para com o tema quanto para com sua própria estilística autoral) do diretor em seus comentários.

À parte o contentamento ou descontentamento da crítica em relação ao filme, pode-se pontuar alguns fatos acerca da narração de Herzog. Como dito anteriormente, a voz *over* de Herzog está presente em todas as sequências do documentário: não existe nenhuma

---

<sup>127</sup> HOLDEN, 2005. “*In standing back and commenting dryly on scenes of mass devotion, he lets the spectacle speak for itself*”

<sup>128</sup> SCHNEIDER, 2004 “*And here is where one knows things are not going well for a film, when a viewer actually wishes the raconteur nonpareil (Herzog) would just shut his yap!*”

passagem mostrada pelas imagens que não acompanha a explicação do diretor acerca do que estamos assistindo. Em geral, os comentários de Herzog na narrativa valem-se muito mais de uma narração expositiva (por vezes extremamente didática) do que uma expressão de suas próprias opiniões acerca do tema. Herzog, através de sua voz *over*, fornece ao espectador uma enxurrada de informações que tanto contextualizam o que as imagens fornecem à narrativa quanto estabelece comentários que vão além da mera descrição das cenas, elucidando conceitos por trás do tema proposto (o budismo e o Kalachackra), evidenciando um trabalho rigoroso de pesquisa. É pertinente ressaltar que a “voz” transmissora de informação auditiva, no documentário, parte majoritariamente de Herzog, sendo que existe pouquíssimo trabalho de entrevista na narrativa, como apontado anteriormente. Sendo assim, é possível pensar em um contraponto do trabalho de câmera assumido por Herzog (em que o “espetáculo fala por si próprio”, segundo a crítica do New York Times), um recuo observativo ainda que acompanhando de perto os acontecimentos mostrados, com a narração sempre presente do diretor, que acaba por tornar-se a fonte primeira de argumentação do filme, muitas vezes sobrepondo-se à intenção observacional das imagens.

Resgatando a citação previamente apontada do autor Brad Prager, podemos dizer que a narração em *over* de Herzog no documentário, em pontuais momentos do filme, vai além do trabalho descritivo e conceitual majoritariamente empregado na narrativa. São esses momentos que demonstram uma reflexão do diretor, como sugere o autor, em sua voz ao identificarmos alguns comentários que evocam maior personalidade de Herzog através de sua narração. Na primeira configuração de entrevista vista no filme vemos um monge cujo dialeto teve de ser interpretado por dois tradutores, presentes em quadro. A narração de Herzog nos explica (sem uma tradução sincrônica e livremente interpretado pelo diretor) que o monge peregrino viajou a pé mais de três mil milhas, diretamente do Tibet, realizando o caminho ajoelhando-se e encostando sua testa no solo, o que fez com que sua mão estivesse calejada e sua testa com uma ferida ainda não cicatrizada. Após a explanação inicial, Herzog narra:

E em relação à distância? Sim. Ele sabe quão grande a Terra é. Quão grande. Ele a mediu com seu corpo, da cabeça aos pés. Ele sabe. Ele continuou e uma serenidade profunda o tomou, visto que ele chegou à árvore da iluminação.<sup>129</sup>

Nessa passagem há uma grande possibilidade de dramatização e interpretação, por parte de Herzog, do discurso proferido pelo monge, cujas palavras exatas não são traduzidas. Claramente aqui o diretor retoma características de sua narração em *Little Dieter Needs to Fly* e *Wings of Hope* no sentido de adicionar dramaticidade a determinada passagem.

Essa atividade mostra-se mais algumas vezes perto do final da narrativa, quando Herzog acaba por incorporar à sua voz os sentimentos do Dalai Lama. No momento em que o Dalai Lama apresenta-se publicamente no Kalachackra, quando o diretor nos diz que ele não poderá completar o ritual e que este terá de ser postergado, sobre uma imagem do Dalai Lama com as mãos no rosto e pensativo, Herzog narra: “Ele parece querer dizer algo mais, mas em sua angústia por desapontar tantas pessoas que viajaram tanto, ele permanece calado.”<sup>130</sup>

Outra passagem em que diretor reflete suas próprias opiniões tem lugar nos minutos finais do documentário, sendo a única sequência deliberadamente construída no filme, segundo o próprio diretor<sup>131</sup>. Já após o término da cerimônia em Graz, enquanto vemos um segurança tomando conta de alguns devotos que permanecem meditando no salão, o diretor diz:

Com a Mandala de areia dispersada e o Dalai Lama já fora do país, um solitário guarda-costas permanece em serviço, aparentemente não dispensado de seu posto. O que ele está fazendo é uma metáfora para o conceito budista de esvaziamento, protegendo ninguém de nenhuma multidão.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> “What about the distance? Yes. He knows how big the Earth is. How big. He has measured it with his body, head to toe, he knows. He moved on and a deep serenity has come upon him, since he has arrived in the Tree of Enlightenment.”

<sup>130</sup> “He seems to want to say something more, but in his anguish in disappointing so many ones travelled so far, he falls silent.”

<sup>131</sup> BBC Interview, 2003.

<sup>132</sup> “With the sand mandala dispersed and the Dalai Lama already out of the country, a lonesam bodyguard remains on duty, apparently not called off his post. What does he stay on is a metaphor for the buddhist concept of emptiness, protecting no one of not much of a crowd.”

Na sequência seguinte, a última do filme, apesar de não existir evidências de que tenha sido construída por Herzog, seu comentário é uma reflexão própria, tornando *Wheel of Time* mais um de seus filmes em que a opinião do diretor acaba por ser a última argumentação do filme. Após a cerimônia em Graz, corta-se novamente para Bodh Gaya onde Herzog nos mostra um último monge rezando em cima de uma das almofadas, rodeado por espaços vazios. A narração do diretor, fechando o documentário, diz:

De volta no tempo, em Bodh Gaya, uma imagem semelhante. 400.000 almofadas vazias – e, então, havia uma pessoa, ainda absorta em oração. Ele está rezando por nós? Ele chegou ao estado da Iluminação? Então, como um animal noturno esgueira-se de sua rocha, um pensamento surge na mente: poderia ser que ele está marcando o local exato onde o universo tem seu centro?<sup>133</sup>

De modo geral, a pessoalização de Herzog através de sua voz em *Wheel of Time* pode ser detectada mais nas nuances contidas nessas determinadas passagens do que em sua atividade dominante como narrador expositivo do filme. No entanto, como destacado pela crítica negativa de Dan Schneider, embora os comentários de Herzog sejam majoritariamente expositivos, o crivo explicativo do diretor é algo ostensivo na narrativa, contrastante com o recuo observativo desempenhado pela câmera na maior parte do documentário. De fato, Herzog mantém-se presente durante toda a narrativa de *The Wheel of Time*, levando adiante as características observadas em filmes do final da década anterior. No entanto, o que destaca a produção de Herzog da década de 2000 relativo à sua autorreflexão será apresentado em documentários posteriores. A volta da argumentação de Herzog para si próprio é algo tratado com muito mais abertura pelo diretor em seus documentários seguintes, *The White Diamond*, *O Homem Urso* e *Encounters at the End of the World*.

---

<sup>133</sup> “Back in time in Bodh Gaya, a similar image. 400.000 empty pillows. And then there was one, still sunk in prayer. Is he praying for us? Has he reach the state of enlightenment? And then, a nocturne animal creeps from its crag, a thought creeps into mind: could it be that he marks the very sight, where the universe has its center?”

## 5.2 – *The White Diamond* (2004, 90')

*The White Diamond*, lançado por Werner Herzog em 2004, é um documentário em que a presença do diretor na narrativa também é extremamente acentuada, além de ser um filme onde existem diversas nuances relativas à fabricação e encenação de sequências dentro da narrativa. A autorreflexão de Herzog em *The White Diamond* não pode ser comparada, todavia, àquela exposta na análise de *Meu Melhor Inimigo*. O filme de 1999 é, em todos os aspectos, uma particularidade na obra do diretor, seja pelo tema abordado por Herzog (Kinski e si próprio) bem como pela maneira através da qual Herzog reflete-se em praticamente todas as sequências do filme. No entanto, as aparições de Werner Herzog em *The White Diamond*, seja através de sua personificação na narração em *over* ou em sua voz *off* mas, principalmente, através de suas investidas em frente à câmera sugerem que algumas sequências sejam analisadas detalhadamente a esse respeito.

É pertinente ressaltar que, nesse momento, já estamos lidando com um momento atual da carreira do diretor, em que sua própria figura é explorada com uma segurança muito maior do que visto anteriormente, como já sugerido pela atividade de Herzog apresentadas em *Meu Melhor Inimigo* e *Wings of Hope*, mas certamente aprofundadas em *The White Diamond*, *O Homem Urso* e *Encounters at the End of the World*. 2004 também é o ano do lançamento de *Incident at Loch Ness*, produzido por Zak Penn e protagonizado por Werner Herzog, mencionado na introdução deste capítulo.

*Incident at Loch Ness*, que pode ser considerado uma paródia da própria metodologia de trabalho de Herzog, no qual o diretor explica boa parte de suas crenças como documentarista, com certeza retrata o momento da carreira do diretor. Sendo assim, é possível notar bastante influência de diversos aspectos desse filme em *The White Diamond*. Como dito anteriormente, a presença de Herzog no filme desempenha um grande papel e a ironia acerca de sua própria imagem vista no *mockumentary* também é algo que se reflete em *The White Diamond*. Algumas sequências-chave do documentário remetem a essa questão, em que a inserção do diretor, através de algumas fabricações, sugerem uma autoconsciência de Herzog acerca do fato de que sua figura é, sem sombra de dúvidas, um elemento interessante dentro da narrativa documentária.

Antes que sigamos adiante, analisemos sucintamente o *plot* de *The White Diamond*. A linha principal do filme consiste em acompanhar o professor universitário britânico Graham Dorrington, engenheiro aeronáutico, cujo projeto no momento da filmagem consistia em construir um dirigível de gás não inflamável (como um zepelim), com o intuito de sobrevoar o dossel de uma floresta tropical. O cenário escolhido pelo prof. Dorrington foi as Cascatas Kaieteur, um bosque tropical na Guiana, de rica fauna e flora ainda não previamente exploradas. Sendo assim, Herzog acompanha Dorrington em sua empreitada, desde a explanação acerca de seu projeto, ainda na Inglaterra, até a execução deste na Guiana. Acompanhamos diversos estágios de desenvolvimento do projeto, principalmente relativos a testes da máquina, até o desfecho triunfante no qual o prof. Dorrington consegue realizar um voo livre sobrevoando a floresta tropical. Entretanto existem diversas ramificações desse fio narrativo, dizendo respeito principalmente à exploração de Dorrington como personagem e à incorporação de outros personagens à narrativa, como Mark Anthony Yeap, um rastafári habitante da Guiana, recrutado por Dorrington, entre outros nativos do local, como ajudante na empreitada de sua equipe.

Durante a narrativa, o protagonista Dorrington expõe-se diversas vezes para a câmera, onde se revela aficionado pelo ato de voar – temática já recorrente nos documentários de Herzog, como com Walter Steiner em *O grande êxtase do Escultor Steiner* e Dieter Dengler em *Little Dieter Needs to Fly*, bem como, de outra maneira, em *Os Médicos Voadores da África Oriental* e *Wings of Hope*. Dorrington também expressa seus sentimentos acerca de um acidente ocorrido dez anos antes da filmagem de *The White Diamond*, que ocasionou a morte do documentarista Dieter Plage, conhecido por seu trabalho em documentar a vida de animais selvagens como gorilas, elefantes, tigres, leopardos e morcegos em seus habitats. À ocasião, Dorrington participou da construção de uma aeronave com o intuito de que Plage pudesse filmar o dossel da floresta úmida da Sumatra, porém a expedição teve um desfecho trágico quando a aeronave chocou-se com o topo de uma árvore, ocasionando a queda e a morte do documentarista. Essa passagem marcante torna-se um dos fios narrativos centrais de *The White Diamond*.

Dorrington se expressa muitas vezes durante o filme sobre o acidente e demonstra que esse é o acontecimento mais marcante de sua vida, rememorando-o frequentemente e mostrando um sentimento de culpa latente, como se sua paixão pela aviação tivesse, de

certo modo, ocasionado a morte de Plage. Herzog inclusive insere no documentário material de arquivo com expedições de Dieter Plage em seu embate com gorilas e elefantes, em sequências bastante fortes, bem como uma entrevista realizada com o documentarista. Outro tipo de material de arquivo também figura em *The White Diamond* no início do filme, em uma sucessão de imagens das primeiras décadas do século XX que contam, entrecortadas pela narração em *over* de Herzog, o início da história da aviação e, mais precisamente, dos dirigíveis de gás. Ainda que o fio narrativo central do documentário seja basicamente construído pelas situações acima descritas, *The White Diamond* propõe uma série de particularidades narrativas, pequenos elementos que se incorporam à narrativa, mas todos são fruto primeiramente da viagem feita à Guiana. Podemos relatar algumas dessas passagens ao analisarmos a inserção e a reflexão da voz e do corpo do diretor em determinadas sequências que trazem elementos pertinentes para nossa análise da relação entre Herzog e a narrativa.

Podemos começar a análise acerca da reflexão de Herzog na narrativa tecendo comentários acerca de sua voz, que atua tanto na narração em *over* quanto na sua voz *off*, como entrevistador por detrás da câmera. O filme se inicia com uma larga sequência composta imagetivamente por imagens de arquivo, como dito anteriormente, que cobrem o início da aviação e dos voos de dirigíveis. A essa altura, Herzog comporta-se como um narrador expositivo, onde sua voz dá sentido às imagens que vemos. O diretor narra as primeiras indagações acerca da aviação e os primeiros aviões, inovações tecnológicas e uma sucessão de fracassos de protótipos até chegar à história do Zepelim, falando sobre os avanços proporcionados por Graf Zeppelin que resultaram em dirigíveis capazes de realizar viagens intercontinentais. Herzog continua a narração dizendo que tudo isso teria acabado com a catástrofe do dirigível alemão Hindenburg (em 1937), mas que o “sonho” do zepelim como meio de transporte teria ficado latente até o final do século XX, com objetivos diferentes e através de engenharia de alta tecnologia. Nesse momento, corta-se direto para o laboratório de Dorrington na Inglaterra e ouvimos o engenheiro explicar sobre sua pesquisa.

Durante o restante da narrativa, a voz *over* de Herzog ocupa-se predominantemente de uma narração expositiva, mas não tão factual quanto nos comentários sobre as imagens de arquivo. A maioria dos comentários são relacionados à própria empreitada de Dorian, sua

equipe e a equipe de filmagem de Herzog, de uma forma parecida, mas não igual, à vista em *La Soufrière*, uma espécie de *travelogue*. Diferentemente do filme de 1977, onde a voz *over* iniciava-se já subjetivada através de uma personificação de Herzog, exprimindo comentários utilizando o pronome pessoal “Eu”, em *The White Diamond* Herzog utiliza ostensivamente o coletivo “Nós” durante a narração, tratando a equipe de filmagem e a expedição de Dorrington como uma coisa só, em um sentimento de cumplicidade que perpassa o filme todo. No entanto, existem alguns momentos em que a função da voz *over*, ainda que expositiva, não se refere à empreitada de Dorrington e, sim, a questões pertinentes ao próprio filme, como será abordado adiante.

Uma das razões pelas quais Dorrington escolheu tal lugar para sua expedição é que por detrás das cascatas Kaieteur reside uma grande caverna, abrigo das andorinhas que vivem no local, cujo conteúdo nunca fora visto ou explorado por ninguém. Existia, então, a esperança de que o dirigível também pudesse passar por dentro da cascata, a fim de que o interior da caverna pudesse ser visto – o que depois, como mostrado no filme, é tirado de cogitação por resultar fatalmente em um insucesso. No entanto, o filme nos mostra o médico da equipe de Herzog, também alpinista, que desce pela parede de pedra para enxergar o conteúdo da caverna. A ele é alçada uma das câmeras da filmagem, para que fizesse imagens do interior nunca explorado. A voz *over* de Herzog explica que realizaram a descida da câmera, com a esperança de olhar o desconhecido. Em seguida, diz que decidiram posteriormente não mostrar o conteúdo das imagens feitas pelo alpinista e, apenas, as imagens da câmera descendo pela corda até ele, realizando um movimento giratório. Herzog, então, entrevista o alpinista e diz que provavelmente ele teria sido a primeira pessoa que viu o lugar. A decisão de guardar para si próprio as imagens feitas pelo alpinista é justificada logo em seguida, com outra entrevista, realizada com ex-líder de uma tribo local. Ele conta a lenda da caverna (que supostamente conteria um tesouro com ouro e diamantes e seria guardada por serpentes) e, ao passo em que Herzog diz a ele que teriam filmado o conteúdo da caverna, o entrevistado diz que a visão deveria permanecer apenas com a pessoa que, de fato, viu com os próprios olhos, ou seja, que as imagens do interior da caverna não deveriam ser mostradas no filme.

Pode-se atestar que existe um tipo de sobreposição de Herzog sobre o espectador nesse momento. O fato de que a voz *over* de Herzog confirma que as imagens do interior da

caverna foram feitas, mas que não serão mostradas no filme coloca o diretor em um patamar acima do espectador. Essa abordagem curiosa da auto-reflexividade de Herzog na narrativa acontece também em *O Homem Urso*, lançado no ano seguinte e que aprofunda essa questão consideravelmente. No caso de *O Homem Urso*, como veremos na análise do filme, Herzog escuta o áudio nunca antes ouvido de uma fita, que supostamente contém o “som da morte” de Timothy Treadwell, protagonista do filme, em frente à câmera e em frente à entrevistada. Nesse caso, existe uma sobreposição de Herzog não só aos espectadores e à equipe de filmagem como à própria entrevistada. Essa sequência será analisada minuciosamente adiante, mas é pertinente ressaltar que esse tipo de abordagem é semelhante à vista em *The White Diamond*.

A voz *off* de Herzog em *The White Diamond* também figura constantemente na narrativa. Ouvimos a voz do diretor fazendo perguntas em diversas entrevistas no filme: em vários momentos ele pergunta algo ao prof. Dorrington e também age como interlocutor em outros depoimentos, como o do médico-alpinista de sua equipe, o do ex-líder da tribo que explica sobre a lenda da caverna e algumas conversas com Marc Anthony Yhap, o morador local que se torna um personagem central no documentário. Uma das sequências com Marc Anthony Yhap é passível de análise dado as circunstâncias do diálogo entre Herzog e Yhap.

Nessa sequência, Herzog acompanha Yhap por entre as árvores, quando o nativo mostra algumas ervas e plantas que utiliza como medicina própria. Yhap mostra as cascas de árvore e plantas que utiliza para curar enfermidades como irritação nos olhos, artrites, dores e inchaços, bem como nos mostra uma ferida cicatrizada nas mãos que curou utilizando uma das cascas. Andando um pouco mais em frente, Yhap e a equipe de Herzog chegam a um local em que se pode ver a cachoeira de Kaieteur. Yhap diz ao diretor que adora ir ao local ver a cachoeira e que, quando chove, pode-se enxergar a cachoeira através de uma gota d’água que cai da folha de uma árvore. Herzog insere, então, uma imagem macro de uma gota caindo da folha, em que vemos perfeitamente a imagem invertida da cachoeira formada dentro da gota. A imagem corta novamente para o depoimento de Yhap e o diretor pergunta a ele: “Marc Anthony, você vê o universo inteiro nesta gota d’água?”, ao que o nativo responde: “*I cannot hear what you say, for the thunder that you are*”, algo como “Não posso ouvir o que diz, pelo trovão que você é”. O que torna essa sequência especialmente curiosa é o fato de que não apenas a gota d’água mostrada por Herzog não

ser realmente de água (e, sim, de glicerina), como também todo o diálogo entre os dois tenha sido roteirizado e dramatizado. Nas palavras de Herzog:

Um dos Rastafáris locais [Mark Anthony Yhap] sai à procura de ervas medicinais. Ele faz isso na vida real e eu o filmei fazendo. Mas em parte tudo aquilo é roteirizado, ele nos mostra a gota d'água – que nem é uma gota d'água, e sim, glicerina [transformada pelo cinegrafista em uma gota d'água falsa ], porque a glicerina tem qualidades óticas melhores que as da água. Então, Mark Anthony olha através dela e explica que as pessoas podem ver a cachoeira na gota. Nós o vemos pelas costas e minha voz *off* pergunta a ele: “Mark Anthony, você pode ver o universo inteiro em uma gota d'água?”. É uma pergunta bobá, *new-age*, e foi roteirizada. Ele vira-se vagarosamente e o que ele responde também é roteirizado... com uma espécie de sorriso afetado imperceptível ele diz: “Não posso ouvir o que você diz, pelo trovão que você é”.<sup>134</sup>

É pertinente pensar que essa é uma sequência roteirizada não apenas pelo fato de que Herzog diz ao depoente o que ele deve falar para a câmera mas, mais principalmente, devido à fala de Marc Anthony Yhap ser uma frase que diz respeito particularmente à personalidade do diretor. A frase “*I cannot hear what you say for the thunder that you are*” é um antigo provérbio Zulu, que é frequentemente interpretado como um provérbio que aponta que a personalidade dominante (ou imperiosa) de determinada pessoa ofusca o diálogo entre outras pessoas. Torna-se curioso pensar que uma frase com um teor forte como esse tenha sido imaginada por Herzog para que fosse atribuída a si próprio, sugerindo a autoconsciência do diretor sobre sua imagem nesse momento de sua carreira.

Semelhantemente, há um momento do filme, quando Dorrington está prestes a realizar o primeiro voo-teste com seu dirigível, em que a voz *over* de Herzog tece o seguinte comentário: “Naquela mesma manhã tive uma conversa com Graham Dorrington sobre o acidente de dez anos atrás. Tocamos em questões de responsabilidade e princípios. Eu mesmo tive que confrontá-lo.”. Vemos, então, Herzog e Dorrington em frente à câmera sentados, conversando, com semblantes sérios, em um diálogo importante. Herzog diz a

---

<sup>134</sup> STERRITT, 2005: 81-2 *apud* PRAGER, 2007: 163 – „*One of the local Rastafarians [Mark Anthony Yhap] is going out foraging medical herbs. He does that in real life and I filmed him doing it. But in a part that is all scripted, he shows us the water drop – which wasn't even a water drop, it was glycerin [made into a fake water drop by the cinematographer] because glycerin has better optical qualities and properties than water. And then Mark Anthony looks through it and explains how you can see the waterfall in it. We see him from behind, and my voice off-camera asks him, „Mark Anthony, do you see an entire universe in one single drop of water?“ It's a silly, new-age question, and it's scripted. And he slowly turns around, and what he says is scripted... He has a kind of imperceptible smirk on his face and he says, „I cannot hear what you say, for the thunder that you are.“*“

Dorrington que não pode pedir a um membro de sua equipe para que voe no dirigível e, então, propõe que ele próprio deve estar a bordo no primeiro voo da aeronave. Dorrington responde que existe diversas razões técnicas pelas quais Herzog não deveria estar a bordo no voo, sendo que o professor teria que voar sozinho primeiro. O diretor diz que entre estupidezes dignas, heroicas e estúpidas, o fato de voar sozinho sem registrar as imagens do primeiro voo da aeronave seria uma estupidez estúpida. Dorrington consente dizendo que o diretor não lhe dá outra opção. Em seguida, vemos Herzog colocando os dispositivos de segurança e, já sentado na aeronave, recebe uma câmera 16mm, dizendo “*In celluloid we trust*” (“No celulóide, acreditamos”). Os dois, então, alçam voo e vemos as imagens de Herzog feitas de cima do dirigível. Um dos motores falha durante o voo e isso nos é explicado pela voz *over* de Herzog, que diz, personificando o discurso em sua própria pessoa, que sentiu o cheiro da fumaça e que, após isso, peças de metal e plástico voaram perto de suas orelhas. Após o incidente, Herzog e Dorrington realizam um pouso forçado. Vale também ressaltar que toda a sequência, desde o diálogo entre Herzog e Dorrington, é o único momento do filme em que a voz *over* do diretor personifica-se com o pronome pessoal “Eu”.

O que é pertinente pensar sobre a sequência acima descrita é que a interferência de Herzog em relação a seu objeto fílmico toma, aqui, proporções muito maiores do que as vistas até então em seus filmes. Herzog, através de uma conversa com o personagem em frente a câmera, incita-o a tomar uma importantíssima e polêmica decisão em prol da narrativa fílmica, estabelecendo uma relação de interferência (até autoritária) em uma questão que é de suma importância para a empreitada pessoal de Graham Dorrington. A questão torna-se mais interessante ao passo que descobrimos, segundo uma entrevista dada pelo próprio prof. Dorrington relatada na análise de Brad Prager<sup>135</sup> sobre o filme, que a cena teria sido roteirizada, ensaiada e encenada mais de cinco vezes, em uma abordagem semelhante à sequência da gota d’água com Herzog e Yhap. Prager constata, ainda, que o embate entre Herzog e Dorrington é mais uma “fabricação” do que uma “documentação” e que ela é necessária para que Herzog justifique sua presença no filme. Pode-se relacionar esse caso, ainda, com a fatídica sequência final em *Echoes from a Somber Empire*, de 1990,

---

<sup>135</sup> PRAGER, 2007: 163

onde o diretor, através de sua voz, tem um diálogo com o protagonista do filme, Michael Goldsmith, também completamente encenado e que acaba por fechar o filme com uma sequência em que sua figura é retomada.

Apesar da conversa entre o diretor e o prof. Dorrington ter sido roteirizada, as consequências reais da decisão de Herzog de voar junto com Dorrington são mostradas no filme: vemos o instrutor de voo de Dorrington advertindo os dois pela decisão imatura, dizendo que algo assim não poderia acontecer de novo. Acerca da sequência do embate entre Herzog e Dorrington e não nos esquecendo da interação de Herzog com Mark Anthony Yhap, pode-se pensar em questões relativas à interferência profunda do diretor em relação ao objeto fílmico como também na tendência de Herzog em considerar sua própria figura como um elemento importante dentro da narrativa fílmica.

*The White Diamond* torna-se um filme que coloca em jogo diversas questões sobre a relação entre o diretor e o documentário, aprofundadas pela presença corporal do diretor na narrativa de uma maneira ainda não vista até então. Em outras palavras, o filme simboliza o que será a característica dominante da participação de Herzog em sua produção da década de 2000, pela qual recebeu acentuada atenção da crítica e que redefiniu o imaginário acerca da figura do diretor como documentarista. As questões acima expostas, relativas à interferência aprofundada entre Herzog e o objeto de filmagem, bem como a resultante maior autorreflexão do diretor nos filmes, serão elementos constitutivos de seus filmes subsequentes, *O Homem Urso* e *Encounters at the End of the World*.

### **5.3 – O Homem Urso (*Grizzly Man*, 2005, 103’)**

*O Homem Urso* é um dos documentários de Werner Herzog mais conhecidos pelo público. O filme é um dos únicos do diretor que esteve em cartaz, nos últimos tempos, no circuito comercial de países como França e Brasil – apesar de não ter estado em cartaz na Alemanha. Nos Estados Unidos a bilheteria do filme superou a marca dos três milhões de dólares, muito mais do que qualquer outro documentário do diretor alcançou até hoje<sup>136</sup>. O filme também ganhou diversos prêmios de Melhor Documentário, como o do National

---

<sup>136</sup> BARON, 2011: 163

Society of Film Critics e o do Los Angeles Film Critics Association. De fato, *O Homem Urso*, é um dos trabalhos mais maduros do diretor. A narrativa do filme incorpora material de arquivo, depoimentos e traz a figura de Herzog em primeiro plano diversas vezes. Sua reflexão no documentário torna-se uma importante força interlocutora da narrativa e sua presença corporal no filme – embora em uma única passagem – é um dos pontos altos de sua relação com um personagem durante a tomada.

Mais uma vez, Herzog elege para protagonista de seu documentário uma personalidade com cuja forte personalidade se identifica. A figura central em *O Homem Urso* é Timothy Treadwell, ativista defensor dos ursos pardos americanos que passou treze verões vivendo entre os animais na reserva do parque nacional de Katmai, no estado do Alasca, Estados Unidos. Durante esse período de atividade, Treadwell tornou-se uma personalidade entre os americanos devido à sua ferrenha posição contra a violação do habitat natural dos ursos. Durante o 13º. verão que Treadwell passou entre os ursos, em 2005, ele e sua namorada, Amie Huguenard, foram brutalmente assassinados e devorados por um urso da reserva. Treadwell registrava imagens de si mesmo em atividade durante o tempo em que ficava solitário na reserva natural.

As imagens feitas por Treadwell – mais de cem horas de gravação em vídeo – foram visionadas e selecionadas por Herzog para a construção da narrativa. A maior parte de *O Homem Urso* é construída imagetivamente por essas imagens de Treadwell. Através delas é que podemos entender seu trabalho, sua personalidade, seu corpo-a-corpo diário com os ursos pardos da reserva e sua posição diante da sociedade. Intercalado às imagens feitas por Treadwell, a narrativa é guiada por uma série de depoimentos. Amigos próximos de Treadwell são entrevistados, seus pais, ecologistas e ambientalistas, bem como pessoas que cuidaram de resgatar seu corpo à ocasião de sua morte. É através dos depoimentos inseridos por Herzog que a atuação de Treadwell em frente à sua própria câmera toma outro sentido. Descobrimos que – para além de uma inegável identificação com o mundo dos ursos – Treadwell também passou por maus momentos em sua vida, como o forte envolvimento com drogas e álcool, bem como nos é revelada o desejo sempre presente de tornar-se uma personalidade reconhecida ou uma celebridade – Treadwell teria tentado por muito tempo seguir a carreira de ator, enfim frustrada, mudando seu nome e criando um personagem para si próprio. Em dado momento da narrativa coloca-se em questão a veracidade da

preocupação de Treadwell em seu trabalho. Os depoimentos de um ecologista de ursos (Larry Van Deale) e de um trabalhador do museu de Alutiiq (Sven Haakanson) levam a crer que, em primeiro lugar, não existe de fato naquele local do Alasca uma grande ameaça partindo da espécie humana para com os ursos pardos. O único subsídio que temos disso no filme, para além das falas de Treadwell, é uma sequência em que o protagonista teria filmado um grupo de fotógrafos jogando pedras em um dos ursos para que pudessem realizar seu trabalho. Em segundo lugar, os depoimentos trazem à luz a possibilidade de Treadwell ter, de fato, ultrapassado uma barreira moral há muito tempo estabelecida de que os humanos e os ursos podem coexistir, mas que não deve haver uma tentativa de integração entre os dois mundos.

Para além dos momentos em que Treadwell fala por si próprio em diversas de suas confissões para sua própria câmera, em momentos de extrema solidão, e dos depoimentos de pessoas que de alguma forma se relacionaram com sua vida ou com sua morte, existe uma terceira força argumentativa do filme: o próprio diretor. Uma crítica publicada na *Cahiers Du Cinéma* de dezembro de 2005, escrita por Cyril Nerat, aponta uma modéstia da parte de Herzog pelo fato do filme ser constituído essencialmente pelas imagens feitas por Treadwell. Além disso, a crítica sugere que Herzog teria escolhido retirar-se de seu próprio filme por aparecer somente na borda do quadro (em uma única sequência, que será comentada) e ter-se reduzido ao espaço “marginal”, segundo a autora, da voz *over*<sup>137</sup>. No entanto, será mesmo que o fato de existir pequena interferência corporal de Herzog no quadro de *O Homem Urso* e sua atividade como narrador em *over* tornam sua presença modesta?

No primeiro capítulo desta análise, extraiu-se um trecho do livro *Documentary Storytelling*, onde a autora levanta algumas funções da voz *over* de Herzog em *O Homem Urso*. Segundo a autora, além de uma “exposição básica”, existem momentos em que Herzog contradiz as opiniões de Treadwell e expressa o seu ponto de vista sobre determinado assunto. Na realidade, Herzog estabelece através de sua voz *over* uma série de comentários que colocam em paralelo o diretor e seu protagonista. Herzog vê Treadwell também como cineasta e analisa as imagens feitas por ele sob um viés cinematográfico,

---

<sup>137</sup> NEYRAT, 2005: 57

através do qual o próprio diretor revisita suas opiniões sobre o fazer cinema. Não só, a voz de Herzog não-raro exprime diretamente suas opiniões sobre a natureza e sobre a “validade”, por assim dizer, da empreitada de Treadwell durante sua vida. Sendo assim, a interferência de Herzog na narrativa de *O Homem Urso* é bastante grande, inclusive endossada pela sequência – que será a seguir relatada – em que seu corpo também está presente em frente à câmera. Talvez esses aspectos tenham levado Emmanuel Budreau a questionar se o filme seria uma espécie de autorretrato:

E.B – Podemos ver em *O Homem Urso* uma espécie de autorretrato? Com certeza há um retrato de Timothy Treadwell, mas podemos também falar em um autorretrato?

W.H. Não é um autorretrato, com certeza. Sobretudo há, ao longo de todo o filme, uma disputa entre Treadwell e eu. Eu não sou somente o comentarista de sua aventura. Eu disputo com ele, mesmo que ele já estivesse morto há dez meses no momento em que fiz o filme. Minha visão de mundo e minha visão da natureza selvagem são tão diametralmente opostas às de Treadwell que era preciso que dissesse alguma coisa. Eu não podia deixar isso passar. E isso da vida ao filme. Ele está na tela, e eu polemizo com ele do extracampo! Eu acredito que este jogo adiciona uma dimensão muito interessante para a estrutura narrativa do filme. Não é que eu tenha precisado fazer um autorretrato. Para mim se trata simplesmente de expressar minha atitude em relação ao mundo.<sup>138</sup>

A maioria dos documentários do diretor do fim da década de 1990 para cá poderia suscitar a discussão acerca de um “autorretrato” de Herzog embutido na narrativa. A inegável identificação do diretor com seus protagonistas, como viemos analisando até aqui, aliada às interações de Herzog na narrativa - principalmente quando o diretor insere suas próprias opiniões - faz com que se pense em aspectos autobiográficos da parte de Herzog nos filmes. De fato existe uma grande interação pessoal de Herzog em *O Homem Urso*, talvez maior que a presenciada em *The White Diamond* e em *Encounters at the End of the*

---

<sup>138</sup> AUBRON e BURDREAU, 2008: 47. - E.B – *Peut-on voir em O Homem Urso une manière d'autoportrait? Un portrait de Timothy Treadwell, bien sûr, mais aussi un autoportrait? / W.H. – Ce n'est pas un autoportrait, pas du tout. Il y a plutôt, tout au long du film, une dispute entre Treadwell et moi. Je ne suis pas juste le commentateur de son aventure. Je me dispute avec lui, même s'il était déjà mort depuis dix mois au moment où j'ai fait le film. Ma vision du monde et ma vision de la nature sauvage sont si diamétralement opposées à celles de Treadwell qu'il fallait que je dise quelque chose. Je ne pouvais pas laisser passer ça. Et cela donne de la vie au film. Il est à l'écran, et je polemique avec lui depuis le hors-champ! Je crois que ce jeu ajoute une dimension très intéressante à la structure narrative du film. Ce n'est pas que j'aie besoin de faire un autoportrait. Il s'agit juste pour moi d'exprimer mon attitude à l'égard du monde.*<sup>138</sup>

*World*, porém com menos aspectos autobiográficos se comparada a *Meu Melhor Inimigo*. Pode-se pensar que a diferença da interação de Herzog em *O Homem Urso* resida no fato do diretor pensar em Treadwell como cineasta, tornando seus comentários em *over* muitas vezes uma reflexão cinematográfica, trazendo à tona um discurso metalinguístico.

Os momentos iniciais de *O Homem Urso* trazem algo nesse sentido. O filme se inicia com uma das filmagens de Treadwell. O protagonista disserta justamente sobre a fragilidade de sua vida durante o trabalho. Qualquer deslize de sua parte podem fazer com que os ursos devorem-no. Em seguida, diz “sentir o cheiro da morte em seus dedos”. Logo após o término da sequência, a voz *over* de Herzog, já sobre outro plano em que vemos ursos interagindo entre si, diz:

Todas essas criaturas majestosas foram filmadas por Timothy Treadwell, que viveu entre ursos pardos selvagens por treze verões. Ele rumou a áreas remotas da península do Alasca, acreditando que sua presença era necessária lá para proteger esses animais e educar o público. Durante seus cinco últimos anos lá, levou consigo uma câmera de vídeo e filmou mais de cem horas de material. O que Treadwell pretendia era mostrar os ursos em seu habitat natural. Tendo eu mesmo filmado na selvageria das selvas, descobri que além do filme de vida selvagem existe em seu material uma profunda história de beleza estonteante. Descobri um filme de êxtases humanos e do mais sombrio tumulto interior.<sup>139</sup>

Esse comentário cunhado por Herzog sugere, desde o início do filme, que sua própria experiência como cineasta será contraposta à atividade de Treadwell como documentarista. Após essa exposição inicial, o comentário de Herzog fica dormente por um período de vinte minutos. Nesse intervalo vemos depoimentos relativos aos detalhes da morte de Treadwell e descobrimos o posicionamento de parte da opinião pública americana de que ele seria mais um ambientalista que realizava seu trabalho apenas para arrecadar doações – o que de fato parece não proceder. Frente a isso, Herzog intervém novamente através de sua voz *over*, porém defende Treadwell como cineasta e realiza uma espécie de homenagem utilizando algumas de suas imagens. Os comentários de Herzog, nesse

---

<sup>139</sup> “All these majestic creatures were filmed by Timothy Treadwell, who lived among wild grizzlies for 13 summers. He went to remote areas of the Alaskan peninsula believing that he was needed there to protect these animals and educate the public. During his last five years out there, he took along a video camera and shot over 100 hours of footage. What Treadwell intended was to show these bears in their natural habitat. Having myself filmed in the wilderness of jungles, I found that beyond the wildlife film, in his material lay dormant a story of astonishing beauty and depth. I discovered a film of human ecstasies and darkest inner turmoil.”

momento, são enfáticos em expressar o quanto o diretor está maravilhado com as imagens feitas por Treadwell. A narração de Herzog explicita isso, inclusive colocando ironia a respeito de grandes produções cinematográficas:

Eu também gostaria de me colocar em sua defesa, não como ecologista, mas como cineasta. Ele capturou gloriosos momentos improvisados, aqueles que diretores de estúdio e suas equipes de sindicato nunca poderiam sonhar em conseguir.<sup>140</sup>

Logo em seguida, sobre outra sequência filmada por Treadwell, Herzog narra novamente:

Agora a cena parece ter acabado. Mas como cineasta, às vezes coisas caem em seu colo, coisas que você, nem sonhando, não poderia esperar. Existe algo como uma magia inexplicável do cinema.<sup>141</sup>

Herzog está se referindo a uma cena em que Treadwell está a alguns metros de um urso pardo e falando sobre o urso e sobre sua empreitada. Após Treadwell terminar de falar para a câmera, uma raposa e seu filhote entram em quadro e interagem com o protagonista. O fato desse momento quase baziniano em que, sem corte algum, os outros animais entram em quadro e interagem com Treadwell, faz com que Herzog mais uma vez reflita sobre sua própria carreira como cineasta. O diretor, em uma maneira semelhante à do protagonista, também é conhecido por manter a câmera rodando (e, principalmente, preservar esses momentos no filme) após do término da fala de algum depoente, onde novas situações acabam por acontecer.

Um último exemplo de como Herzog traça o paralelo entre si próprio e Treadwell no âmbito cinematográfico deve ser aqui exposto. Trata-se de um momento, já ao fim da narrativa, em que o protagonista começa a ofender de uma maneira bastante exaltada – e, naturalmente, para sua própria câmera – a administração do parque do Katmai. Treadwell está visivelmente aborrecido com as regras de segurança impostas pelo parque que,

---

<sup>140</sup> “I, too, would like to step in here in his defense, not as an ecologist, but as a filmmaker. He captured such glorious improvised moments, the likes of which the studio directors, with their union crews, can never dream of.”

<sup>141</sup> “Now the scene seems to be over. But as a filmmaker, sometimes things fall into your lap which you couldn't expect, never even dream of. There is something like an inexplicable magic of cinema.”

segundo ele, são apenas para afastá-lo do território. Sobre as imagens e o som dos brados de Treadwell, Herzog narra:

Agora Treadwell passa dos limites com o Serviço do Parque, mas nós não o faremos. Ele ataca os indivíduos com quem trabalhou por 13 anos. Fica claro para mim que o Serviço do Parque não é o verdadeiro inimigo de Treadwell. Há um adversário maior e mais implacável: o mundo das pessoas e da civilização. Ele tem apenas escárnio e desprezo por eles. Sua raiva é quase incendiária, artística. O ator do filme sobrepujou o cineasta. Já vi essa insanidade antes em um set de filmagem. Mas Treadwell não é um ator se opondo ao diretor ou ao produtor, ele combate a própria civilização.<sup>142</sup>

Aqui, Herzog refere-se claramente à sua relação com Klaus Kinski, já bastante trabalhada em *Meu Melhor Inimigo*. Mais uma vez o diretor traça relação entre sua própria carreira e a filmagem de Treadwell. Esse procedimento acontece em diversas outras vezes do filme. Herzog coloca sua experiência como cineasta em paralelo ao rigor metodológico das filmagens de Treadwell e a importância que o ambientalista dava para a câmera. Sua única companheira, a câmera adquiria um aspecto, frisado por Herzog, como o de um confessor. Treadwell, em solidão absoluta, registrava monólogos acerca de seus problemas com as mulheres, seu envolvimento com as drogas e a importância que a carreira de “defensor” dos ursos teria para sua vida.

Na passagem acima descrita, entretanto, também está presente a outra grande função da voz de Herzog no documentário. Ao dizer que o protagonista está lutando contra a própria civilização, o diretor exprime sua opinião em relação à própria empreitada de Treadwell. Em vários momentos do filme, Herzog contrapõe a visão de mundo do protagonista. As imagens de Treadwell mostram que ele se torna de fato amigo dos ursos, quase cúmplice dos animais, de maneira que sustenta que a convivência entre humanos e ursos pode ser de fato harmoniosa. Esse posicionamento é algo a que Herzog ferrenhamente se opõe e sublinha diversas vezes no documentário. Embora o diretor tenha, em diversos momentos, mostrado a visão de Treadwell sobre um mundo infantilizado e carinhoso entre

---

<sup>142</sup> „Now Treadwell crosses a line with the Park Service which we will not cross. He attacks the individuals with whom he worked for 13 years. It is clear to me that the Park Service is not Treadwell's real enemy. There's a larger, more implacable adversary out there: The people's world and civilization. He only has mockery and contempt for it. His rage is almost incandescent, artistic. The actor in his film has taken over from the filmmaker. I have seen this madness before on a film set. But Treadwell is not an actor in opposition to a director or a producer. He's fighting civilization itself.“

os ursos pardos, Herzog faz questão de dizer que é algo que ele, de maneira nenhuma, compartilha.

Essa abordagem aparece principalmente nos momentos finais do documentário, em duas passagens. Na primeira delas, sobre as imagens da última fita de vídeo filmada por Treadwell (Herzog explica no próprio documentário que teve acesso a ela no último estágio de montagem do filme) em um close-up no rosto de um dos ursos, Herzog narra:

E o que me assusta é que em todos os rostos de ursos que ele filmou eu não vejo nenhum parentesco, compreensão, nenhuma piedade. Vejo apenas a esmagadora indiferença da natureza. Para mim, não existe tal coisa como o mundo secreto dos ursos. Esse olhar vazio só indica um interesse entediado por comida. Mas para Timothy Treadwell, esse urso era um santo, um salvador.<sup>143</sup>

De certa maneira, tudo o que Treadwell sustenta durante a narrativa é agora contraposto por Herzog. Ainda que essa opinião de Herzog sobre a vida selvagem fosse já conhecida de outros períodos (uma opinião semelhante é vista em *Burden of Dreams*, de Les Blank, sobre a feitura de *Fitzcarraldo*), o fato de o diretor exprimir-se diretamente sobre o tema na narrativa adquire uma profundidade maior. Não se pode dizer em nenhum nível, portanto, como sustentado na crítica da *Cahiers du Cinéma*, que a figura do diretor ocupa um espaço marginalizado no filme. Por outro lado, ainda que Herzog manifeste uma ideia contrária à de Treadwell, sua narração final sustenta que, apesar das opiniões contrárias, o diretor vê positivamente a empreitada do protagonista. Sobre a imagem do último plano feito por Treadwell em vida, onde o protagonista está em frente à câmera após ter terminado de falar e em meio a uma tempestade de vento, Herzog comenta: “Ele parece hesitar em deixar o último quadro de seu próprio filme”. Após isso, sobre imagens dos ursos ao longe, em meio à neblina, o diretor dá seu último depoimento:

Treadwell se foi. A discussão de quão errado ou quão certo ele estava some na neblina à distância. O que fica é sua filmagem. Enquanto observamos os animais em sua alegria de ser, em sua graça e ferocidade, um pensamento fica cada vez mais claro. Não se trata apenas de um vislumbre na natureza selvagem e, sim, um

---

<sup>143</sup> “And what haunts me, is that in all the faces of all the bears that Treadwell ever filmed, I discover no kinship, no understanding, no mercy. I see only the overwhelming indifference of nature. To me, there is no such thing as a secret world of the bears. And this blank stare speaks only of a half-bored interest in food. But for Timothy Treadwell, this bear was a friend, a savior.”

olhar para dentro de nós mesmos, nossa natureza. E isso, para mim, além de sua missão, dá sentido à sua vida e sua morte.<sup>144</sup>

Como em tantos outros filmes (*How much Wood would a Woodchuck Chuck*, *The Dark Glow of the Mountains*...) o diretor termina sua participação no filme através de um comentário auto-reflexivo. Em uma crítica sobre o filme<sup>145</sup>, Roger Ebert termina seu texto dizendo que Treadwell “merece Werner Herzog” e a narração final do diretor também opera nesse sentido. Para além de qualquer discordância entre as opiniões de Treadwell e Herzog, por mais absurdo que a empreitada de Treadwell pode ter sido para o diretor, o filme todo soa como se o diretor sentisse a necessidade de eternizar a figura do protagonista, para além de qualquer julgamento moral.

Uma sequência de *O Homem Urso* merece atenção especial. Trata-se do único momento em que existe a reflexão corporal de Herzog no filme e que justifica a inclusão do filme neste capítulo. É uma das passagens mais comentadas de toda a obra de Herzog, tanto na bibliografia especializada quanto na crítica. Na metade do documentário, vemos Herzog com um fone de ouvidos enquadrado de costas na borda do quadro e, em sua frente, está Jewel Palowak, ex-namorada e grande amiga de Timothy Treadwell, que segura a câmera do protagonista. Supostamente, no momento em que Treadwell e sua namorada teriam sido devorados pelos ursos, sua câmera de vídeo estava ligada e gravando. No entanto, a lente da câmera estava coberta com o tapa-lentes, de modo que apenas o som da tragédia teria sido capturado. A entrevistada de Herzog, Palowak, tem essa fita consigo e Herzog decide escutar o áudio do momento em que Treadwell estava sendo morto, em frente à câmera e em frente à entrevistada. O diretor escuta o “som da tragédia” através de seus fones de ouvido, sem que os espectadores ouçam o que ele está ouvindo. Herzog, enquanto escuta, diz à entrevistada: “Escuto chuva e escuto Amie... ‘Vá Embora!’, ‘Fuja!’” e, em seguida, com a voz embargada, o diretor diz: “Você poderia desligar?”

---

<sup>144</sup> “Treadwell is gone. The argument how wrong or how right he was disappears into a distance into a fog. What remains is his footage. And while we watch the animals in their joys of being, in their grace and ferociousness, a thought becomes more and more clear. That it is not so much a look at wild nature as it is an insight into ourselves, our nature. And that, for me, beyond his mission, gives meaning to his life and to his death.”

<sup>145</sup> EBERT, 2005.

Após o término do som, Herzog, visivelmente abalado, pede a Pawolak que ela nunca escute o que ele acabou de escutar e sugere que ela destrua a fita. Sobre essa sequência, Herzog diz<sup>146</sup> que no momento da filmagem já estava completamente claro para ele que aquilo (o som da tragédia) não seria publicado, que se deve respeitar a privacidade e a dignidade da morte de um indivíduo. Além disso, ele se arrepende da decisão de dizer para a entrevistada que ela destrua a fita, e fica contente de que ela não o tenha feito. Para ele, é um dos momentos mais belos que já filmou.

Essa sequência é especialmente interessante porque é um dos momentos em que o embate direto entre Herzog e um personagem, em frente à câmera, atinge altos níveis de intensidade. Trata-se de uma passagem em que várias questões sobre a ética de Herzog como cineasta vêm à tona. Duas comparações podem ser feitas com passagens semelhantes às vistas em *The White Diamond*, do ano anterior. No documentário do ano anterior, Herzog teria decidido não mostrar aos espectadores o conteúdo imagético da caverna por detrás da cachoeira na Guiana, a fim de preservar a lenda existente sobre esse conteúdo, como vimos anteriormente. Neste, em proporções muito maiores, Herzog decide não mostrar aos espectadores o som registrado durante a morte de Treadwell, a fim de preservar tanto a integridade moral de seu protagonista quanto proteger-nos de uma experiência horrível. No entanto, é inegável que o diretor coloca-se em um patamar acima de todos os envolvidos (Palowak, os espectadores, a equipe de filmagem) ao escutar, ele próprio, o som da fita de Treadwell. Em outro sentido, *The White Diamond* mostra uma passagem em que Herzog, em frente à câmera, convence o prof. Dorrington de que o primeiro voo de sua aeronave deveria ser feito com o diretor a bordo. Da mesma maneira, Herzog opina diretamente em uma escolha de vida de Palowak ao dizer que ela nunca deveria escutar o conteúdo da fita bem como deveria destruí-la, apesar de ter se arrependido depois.

A diferença entre a sequência acima descrita de *The White Diamond* e esta de *O Homem Urso* reside no fato de que, conforme previamente analisado, a do documentário de 2004 teria sido encenada por Herzog e Dorrington. Em outras palavras, a intensidade da sequência beira o grau-zero. Não há nenhum tipo de indeterminação na tomada, nada que teria sido espontaneamente desenvolvido durante a filmagem da sequência. Esse mesmo

---

<sup>146</sup> DAVIES, 2006

procedimento seria impensável na sequência de *O Homem Urso*. Tratando-se de um tema tão delicado, não haveria a possibilidade de qualquer tipo de encenação durante a passagem. Trata-se de uma rara passagem na obra documentária de Herzog onde a indeterminação da tomada adquire um papel importante, levando a intensidade da sequência a outros patamares. No documentário *Ao Abismo*, de 2011, a indeterminação da tomada tem um papel dominante para a construção da narrativa como um todo, como veremos adiante.

Certamente, pode-se dizer que esse momento é um dos pontos altos da interação entre Herzog e a narrativa, que não poderia ter sido alcançado através da narração em *over*, por exemplo, devido justamente à necessidade do embate direto entre diretor e personagem. Da mesma maneira, a presença corporal de Herzog no quadro é especialmente importante, visto que se apenas ouvíssemos a voz do diretor vinda por detrás da câmera (como será o procedimento principal de *Ao Abismo*) não poderíamos experimentar sua triste reação e a interação física do diretor com a entrevistada.

Levando em consideração toda a atividade reflexiva de Herzog em *O Homem Urso*, pode-se pensar que embora não se trate de um “autorretrato” (como negado pelo próprio diretor), a interação entre Herzog e a narrativa é de fato um elemento imprescindível para a construção do documentário. Talvez devido ao grande sucesso entre crítica e público obtido por *O Homem Urso*, Herzog utiliza-se de procedimentos semelhantes dois anos depois em *Encounters at the End of the World*. Ainda que não haja uma disputa entre o diretor e um protagonista, como visto nesta análise, Herzog lança mão de comentários pessoais durante todo o filme e a subjetivação de sua argumentação tem um lugar semelhante ao visto em *O Homem Urso*.

#### **5.4 – *Encounters at the End of the World* (2007, 99’)**

*Encounters at the End of the World*, lançado em 2007, recebeu bastante atenção da crítica e do público (ainda que a arrecadação do filme nos cinemas não tenha superado à de *O Homem Urso*), sendo indicado para importantes prêmios, nas categorias de Melhor Documentário, como o Gotham Awards e o Independent Spirit Awards, em 2008, bem como uma indicação na mesma categoria para o Oscar de 2009. Neste documentário, a

autorreflexão do diretor, dada unicamente através de sua voz, segue um caminho semelhante ao documentário anterior, no qual seus pensamentos e opiniões têm bastante lugar na narrativa. Pode-se considerar que ambos os filmes são os maiores representantes de uma presença acentuada da figura do diretor, em diversos sentidos, sendo colocados paralelamente a *Meu Melhor Inimigo*, que opera em um registro certamente distinto por tratar de uma temática que diz respeito ao universo particular do diretor.

*Encounters at the End of the World* narra uma viagem à Antártida feita por Herzog juntamente com apenas um membro de sua equipe, o cinegrafista Peter Zeitlinger. O filme constitui-se como uma espécie de diário de viagem de Herzog, sendo que o diretor narra cada momento da empreitada cronologicamente, expondo ao espectador suas chegadas e saídas dos lugares, seus sentimentos frente os locais que passou e, às vezes, apresentando as pessoas que encontrou pelo caminho. A base principal de Herzog e Zeitlinger no filme é a estação de McMurdo, a estação de pesquisa norte-americana na Antártida que se localiza na Ilha de Ross, onde o diretor entrevista diversos pesquisadores que trabalham por lá. A dupla também visita alguns locais próximos a McMurdo, como um acampamento de focas onde são realizadas pesquisas com os mamíferos, uma estação de mergulho em que biólogos pesquisam novas espécies de organismos aquáticos, bem como o Monte Erebus, o segundo maior vulcão da Antártida e um dos únicos vulcões terrestres que se mantém ativo continuamente, onde o diretor conversa com alguns vulcanologistas. Muito pode ser extraído da conversa de Herzog com essas pessoas. As preocupações do diretor e dos entrevistados vão desde questões acerca do derretimento das calotas polares e do desprendimento de grandes territórios glaciais rumo ao norte até reflexões filosóficas acerca de traços que seriam deixados pela humanidade se esta, no futuro, fosse extinta. Outros dos entrevistados por Herzog simplesmente têm apenas ótimas histórias de vida para contar e pode-se perceber que não é mera coincidência que essas pessoas – o diretor incluso – encontrem-se na Antártida, no “fim do mundo”.

No documentário, Herzog utiliza-se de sua própria figura com uma intensidade relativamente alta para a construção da narrativa, como nos filmes vizinhos *The White Diamond* e *O Homem Urso*. Pode-se levar em consideração que as atuações do diretor em *Incident at Loch Ness* e *The Grand* fazem do período, como vimos, um momento em que a exploração da *persona* do diretor estaria em voga. A participação de Herzog em *Encounters*

*at the End of the World* apresenta similaridades à narração do diretor apresentada em *La Soufrière*, de 1977, porém levando-a a outros patamares. O aspecto da narração *travelogue* existente no documentário da década de 1970 reaparece aqui, mas a autorreferência apresentada pelo diretor é notadamente maior. Neste, Herzog volta-se a si próprio diversas vezes durante a narrativa, explicando através de sua voz questões que dizem respeito ao universo particular do diretor. Seus comentários durante o filme são recorrentemente subjetivados através da utilização dos pronomes “Eu” e “Nós”. Como viemos analisando até este momento, o aprofundamento autorreferencial de Herzog em sua narração de *Encounters at the End of the World* em relação a *La Soufrière* torna-se consonante com a abordagem do diretor em relação a sua própria figura em sua produção da década de 2000.

Boa parte da narrativa do documentário dedica-se ao encontro de Herzog com os pesquisadores que, em todos os casos mostrados pelo filme, mostram-se personalidades com histórias de vida bastante interessantes. Como relatado por um dos entrevistados, as pessoas encontradas pelo diretor durante o filme podem ser considerados como “sonhadores profissionais”, além de “trabalhadores de meio-período e viajantes de turno integral”. O diretor fornece esses encontros ao espectador na narrativa como uma forma através da qual tenta responder algumas de suas questões pessoais que o levaram à Antártida para filmar um documentário.

Um artigo do prof. Brad Prager sobre o filme sustenta que o documentário nos fala mais sobre as distintas opiniões do diretor do que sobre McMurdo, no sentido de que a impaciência de Herzog com a raça humana e sua antipatia à nossa presença intrusiva (como espécie) tem lugar central no documentário. Ainda segundo Prager, entretanto, existe uma contradição da parte do diretor entre a antipatia por ele apresentada e o fato de que, como o filme nos mostra, Herzog realmente se encanta pelas pessoas que encontra no “fim do mundo”<sup>147</sup>. Durante a narrativa do documentário, Herzog contrapõe suas opiniões e seus particulares *insights* ao que é resultante de suas conversas com os cientistas de McMurdo e arredores. As questões propostas por Herzog – explicitadas na narração inicial do filme<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> PRAGER, 2008: 10

<sup>148</sup> “Essas imagens, tomadas sob o gelo do Mar Ross na Antártida, foram a razão que me fizeram querer ir a esse continente. As imagens foram feitas por um amigo meu, um desses experts em mergulho. A melhor conexão é feita em aviões militares saindo da Nova Zelândia, repletos de peças acorrentadas de estações polares. A maioria dos passageiros estava concentrada em seus laptops e livros e muitos deles estavam

– são retomadas durante o documentário todo, fazendo com que sua figura seja sempre evocada à narrativa, principalmente através de sua narração em *over* e, em menor escala, através de sua atividade como entrevistador.

A análise da narração inicial do diretor em *Encounters at the end of the World*, utilizada como exemplo no início desta dissertação para a abordagem recorrente de sua própria figura em seus documentários atuais, deve-se aqui ser expandida à retomada dessa característica no restante do documentário. Como introduzido anteriormente, há algo de bastante similar entre a atividade de Herzog como narrador no documentário *La Soufrière* e neste. A personificação direta do diretor no documentário da década de 1970, tecendo comentários em primeira pessoa, acontece especialmente no início - “*O evento me fascinou imediatamente quando li no jornal que um único camponês pobre que vivia na encosta do vulcão se negava a partir*” – e no fim da narrativa – “*Em minha memória não é o vulcão que fica, mas acreditar nas condições de pobreza que os negros vivem na ilha*”. No restante do filme, a narração de Herzog é coletivizada pelo pronome pessoal “Nós”. Os comentários tecidos pelo diretor são relativos à descrição da empreitada do grupo (“*Filmamos calmamente por horas*” ou “*Sobrevoamos Basse-Terre em um helicóptero*”) e também descrevem sensações experienciadas pela equipe durante a filmagem (“*Logo, pela primeira vez, sentimos medo*” ou “*Tivemos a impressão de estar presenciando as últimas horas de existência daquele lugar*”). Ainda que esse tipo de sensação expressa através da narração possa, possivelmente, retratar um estado de espírito de si próprio, Herzog escolhe por coletivizá-las em sua fala. Essa divisão entre a narração através do “Eu” ou do “Nós” apresenta-se em *Encounters at the End of the World*, porém Herzog toma muito mais a responsabilidade do discurso para si próprio. As sensações e opiniões emitidas pela

---

*dormindo. Quem seriam as pessoas que eu encontraria na Antártida, no fim do mundo? Quais eram seus sonhos? Nós voamos ao desconhecido, um vazio que parecia infinito. Eu estava surpreso de simplesmente estar nesse avião. A National Science Foundation havia me convidado para ir à Antártida, mesmo que eu tivesse deixado claro que não faria outro filme sobre pinguins. Minhas questões sobre a natureza, deixei claro, eram diferentes. Disse a eles que me pegava pensando por que os seres humanos usam máscaras ou penas para esconder suas identidades. Por que selamos cavalos e sentimos a necessidade de perseguir o bandido? E por que certas espécies de formigas mantém pulgões como escravos para obter gotas de açúcar? Eu perguntei a eles por que um animal sofisticado como um chimpanzé não utiliza criaturas inferiores. Ele poderia selar um bode e cavalgar para o pôr-do-sol. Apesar de minhas perguntas esquisitas, pousei na pista de gelo em McMurdo.”*

narração voltam-se, predominantemente, para a figura do próprio diretor, ao passo que os comentários descritivos em relação à movimentação da equipe de filmagem – quando deslocam-se de uma localidade para outra - são coletivizados.

Pode-se inferir que a narração inicial de Herzog no documentário, primeiramente, informa ao espectador algumas prerrogativas que serão desenvolvidas no restante da narrativa. Herzog estabelece que o documentário teria sido feito a partir de seu interesse pessoal pelas imagens subaquáticas filmadas por seu amigo mergulhador. Em seguida, expõe os principais questionamentos que pretende desenvolver no documentário – uma explicitação do objetivo, procedimento esse que chega a lembrar preocupações de Rouch e Morin no início de *Crônica de um Verão* – ao dizer que não faria outro filme sobre pinguins e que suas questões relativas à natureza eram diferentes. Sendo assim, ao fim desse primeiro momento do filme, a narração de Herzog torna-se um forte indício de que sua figura será de alguma forma retomada no documentário ou de que a narrativa que se segue terá como um de seus objetivos a elucidação de suas questões pessoais. Em outras palavras, a participação do diretor no filme é personificada e incipiente desde sua exposição inicial.

Os indícios apresentados na narração inicial de Herzog em relação à sua autorreflexão comprovam-se no decorrer do documentário. Essa característica toma forma ao passo que durante todo o filme, predominantemente entre uma entrevista e outra, Herzog evoca suas próprias opiniões através da voz *over*. O espectador experiencia os comentários de Herzog como se estivesse conhecendo uma espécie de diário do diretor sobre sua viagem à Antártida.

Em determinado momento da narrativa, por exemplo, Herzog e seu cinegrafista registram um grupo de pessoas realizando um treinamento – obrigatório para pessoas que queiram sair da estação de McMurdo – que simula situações adversas de nevasca. Após isso, o diretor queixa-se de, até o momento, ter experienciado apenas um tempo ensolarado em McMurdo, dizendo que o sol teria “aborrecido” tanto a celuloide de seu filme quanto sua pele. Em outro exemplo, Herzog retoma o propósito inicial da narrativa ao narrar seu encontro com o autor das imagens subaquáticas do início do filme, Henry Kaiser, e diz novamente que este seria o responsável pelo fato de querer ir à Antártida.

Além disso, são recorrentes os momentos no filme em que Herzog intervém verticalmente a partir de sua voz em *over* para exprimir alguma sensação tida diante do que experienciou em campo. Antes do diretor nos mostrar uma longa sequência composta de imagens do fundo do mar feitas por Kaiser e acompanhadas de música não-diegética - em um momento tipicamente herzogiano - o diretor opina: “*Para mim, os mergulhadores parecem astronautas flutuando no espaço*”<sup>149</sup>. Em outro momento da narrativa, como quando vemos mergulhadores em campo aberto prestes a mergulhar dentro de um buraco feito na neve, Herzog diz: “*Eu percebi que os mergulhadores, em seu ritual, não estavam falando nada. Para mim, eram como padres se preparando para a missa.*”<sup>150</sup>.

O “Para mim” de Herzog é algo dominante na narrativa. A expressão aparece durante muitos outros momentos do filme, até mesmo durante a captação da tomada em sua atividade como entrevistador. Um dos entrevistados por Herzog é Libor Zicha, que trabalhou na Antártida como mecânico e era ex-morador da Europa Oriental no período do regime soviético. Após sabermos que Zicha era prisioneiro do regime e que conseguiu escapar, após ter passado fome, Herzog diz durante a entrevista: “*Para mim, a melhor descrição de ‘fome’ é a descrição de ‘pão’*”<sup>151</sup>. Outro desses momentos que merece menção se dá durante a entrevista com William Jirsa, linguista graduado, mas que trabalha cuidando de uma estufa de plantas em McMurdo. Após Jirsa explicar que é provável que, com o tempo, noventa por cento dos idiomas que conhecemos serão extintos, Herzog diz em *over*:

Ocorreu-me que, no momento que passamos na estufa, provavelmente teriam morrido três ou quatro línguas. Em nosso esforço por preservar espécies ameaçadas, passamos por cima de algo igualmente importante. Para mim, é sintoma de uma civilização muito alterada em que aceitamos os defensores das árvores e das baleias, mas ninguém se preocupa com o último falante de um idioma.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> “*To me, the divers look like astronauts floating in space.*”

<sup>150</sup> “*I noticed that the divers, in their routine, were not speaking at all. To me, they were like priests preparing for mass.*”

<sup>151</sup> “*For me, the best description of hunger is a description of bread.*”

<sup>152</sup> “*It occurred to me that in the time we spent with him in the greenhouse, possibly three or four languages had died. In our efforts to preserve endangered species, we seem to overlook something equally important. To me, it is a sign of a deeply disturbed civilization where tree huggers and whale huggers in their weirdness are acceptable, while no one embraces the last speakers of a language.*”

Esse comentário de Herzog não demonstra apenas uma relação estética feita por ele, como quando compara os mergulhadores a astronautas flutuando no espaço ou padres se preparando para a missa. O diretor vai além ao utilizar-se do comentário vertical em *over* para estabelecer um juízo de valor acerca de determinado comportamento da sociedade a que, veementemente, ele manifesta-se contrariamente. É pertinente notar que o fenômeno da “morte dos idiomas” é um assunto que de fato marcou Herzog. Em uma entrevista de 2009<sup>153</sup>, o diretor afirma que pretende realizar um documentário exatamente sobre esse tema, aparentemente “descoberto” por ele durante a conversa com William Jirsa em *Encounters at the End of the World*.

Em 1976 Herzog utilizou-se pela primeira vez da expressão, “Para mim”, em *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*. O diretor, entretanto, o fez apenas uma vez, no fim do documentário. A expressão de comentários pessoais personificados acontecia de forma semelhante em *La Soufrière*. Pode-se afirmar que, trinta anos depois, em filmes como *O Homem Urso* e *Encounters at the end of the World*, Herzog sente-se livre para fazer de sua opinião algo aberto, recorrente e, ao que tudo indica, importante para a construção da argumentação dos filmes. Tomando como base sua produção documentária da década de 2000, é importante que a participação direta de Herzog nos filmes seja olhada em retrospecto. Sua atividade como narrador e entrevistador em *Encounters at the End of the World*, exemplificada pelos trechos acima extraídos, é referência para que o aprofundamento da presença do diretor nos documentários através das décadas venha à luz.

Nesse sentido, pode-se ressaltar mais uma passagem do documentário. Nela, Herzog retoma seu comentário no início do filme que dizia que ele “não faria outro filme sobre pinguins”. O diretor vai ao encontro de um pesquisador desses animais, e deixa claro que suas preocupações em relação à espécie são diferentes das usuais. Ao início dessa sequência, Herzog narra:

Deixamos McMurdo para ir à colônia de pinguins do cabo Royds. Todos falavam sobre pinguins, mas as questões que eu tinha não foram facilmente respondidas. Referiram-me um especialista em pinguins de lá que os estudou por quase vinte anos. Disseram-me que ele era um homem taciturno que, em sua solidão, não

---

<sup>153</sup> AUBRON e BURDREAU, 2009: 89

tinha mais vontade de conversar com humanos. Mas Dr. Ainley esforçou-se ao máximo<sup>154</sup>

A conversa entre Herzog e o Dr. Ainley inicia-se com uma explicação bastante trivial do pesquisador, constatando, por exemplo, que os pinguins tiveram um bom inverno e estão gordos.

Em seguida, durante um silêncio do pesquisador, visivelmente constrangido na conversa, Herzog narra: “*Eu tentei continuar a conversa*” e faz duas perguntas. A primeira, questionando se há pinguins homossexuais ou com um comportamento sexual estranho – o que é respondido pelo pesquisador, dizendo já ter visto relações triangulares entre pinguins – e, após isso, perguntando se existe algum tipo de insanidade entre pinguins. Ainley responde que às vezes os animais ficam desorientados e terminam em lugares longe de onde deveriam estar. Herzog, então, nos mostra uma longa sequência, acompanhada de música não-diegética e de sua narração, onde vemos um pinguim isolando-se de seu bando e rumando às montanhas. A narração do diretor demonstra a importância da passagem:

Esses pinguins estão todos rumando ao mar à direita, mas um deles nos chamou a atenção, o que está no centro. Ele não ruma para perto dos campos de alimentação, na borda do gelo, nem retorna à colônia. Pouco depois, nós o vimos rumando diretamente às montanhas, a setenta quilômetros de distância. O Dr. Ainley explicou que mesmo que fosse pego e colocado de volta na colônia, ele iria imediatamente voltar às montanhas. Mas, por quê? Um desses pinguins desorientados, ou perturbados, apareceu no campo de mergulho de New Harbor, a oitenta quilômetros de onde deveria estar. [...] Este vai para o interior do continente. Com cinco mil quilômetros pela frente, ele ruma à morte certa.<sup>155</sup>

A passagem acima relatada é frequentemente lembrada em críticas sobre o filme. O comentário de Herzog narrado sobre a sequência aponta que muitas de suas questões

---

<sup>154</sup> "We left McMurdo for the penguin colony at Cape Royds. Everyone spoke about penguins, however, the questions I had were not so easily answered. I was referred to a penguin expert out there who had studied them for almost 20 years. I was told that he was a taciturn man, who, in his solitude, was not much into conversation with humans anymore. But Dr. Ainley gave his best effort."

<sup>155</sup> "These penguins are all heading to the open water to the right. But one of them caught our eye, the one in the center. He would neither go towards the feeding grounds at the edge of the ice, nor return to the colony. Shortly afterwards, we saw him heading straight towards the mountains, some 70 kilometers away. Dr. Ainley explained that even if he caught him and brought him back to the colony, he would immediately head right back for the mountains. But why? One of these disoriented, or deranged, penguins showed up at the New Harbor diving camp, already some 80 kilometers away from where it should be. With 5,000 kilometers ahead of him, he's heading towards certain death."

propostas no início do documentário permanecem, enfim, sem uma resposta clara. Torna-se interessante apontar que o diretor mantém a inquietação que o levou à Antártida como um *leitmotiv* do filme. A crítica feita por Roger Ebert sobre o documentário disserta um pouco nesse sentido:

O método de Herzog faz o filme parecer que ele está acontecendo por acaso, apesar de não existir acaso. O diretor narra como se estivéssemos assistindo um filme de suas últimas férias – informal, conversacional, estimulante. Então, algo inexoravelmente maior desenha-se no horizonte. McMurdo está empoleirada na fronteira do suicídio vindouro do planeta. A humanidade cresceu muito rápido, gastou livremente, consumiu muito, as calotas polares estão derretendo e todos nós vamos morrer. Herzog não usa essa linguagem, naturalmente – ele é muito sutil e visionário. Ele é movido para suas conclusões através do que vê. De certa maneira, seu filme viaja entre tempo e espaço, e vemos o quão pouco que talvez poderemos deixar para trás. Ele (Herzog) não está deprimido por esse prospecto, mas apenas pensativo (filosófico).<sup>156</sup>

Ebert evoca um ponto interessante ao dizer que a metodologia empregada por Herzog, em especial através da construção da narração em *over*, faz com que o filme que estamos assistindo pareça acontecer por acaso, mas que, na realidade, o acaso não existe. Por excelência, o comentário em voz *over* não é um elemento construído durante o momento da filmagem ou aberto ao acaso. Certamente, as reflexões feitas por Herzog através de sua fala foram cuidadosamente cunhadas e incorporadas ao filme a fim de que o interesse espectral acerca de sua jornada à Antártida fosse mantido. É inevitável sublinhar novamente o contraponto em relação à sua atividade como narrador nos documentários de períodos anteriores. Em *Encounters at the End of the World* Herzog deixa em segundo plano algumas das funções que desempenhou em outros filmes. Em especial, seus comentários em *over* ultrapassam a barreira de exposição temática e da descrição, dando lugar a uma narração em que seu inquietamento pessoal – críticas à sociedade, reflexões, e perspectivas futuras – têm papel primordial.

Rumando para chegarmos cronologicamente à produção atual de Herzog, da década de 2010, podemos resgatar algumas das questões primeiras dessa análise. Consideramos, outrora, que *Encounters at the End of the World*, é um dos documentários em que a presença do diretor na narrativa é mais intensa e que em cujo discurso apresentado em *over* reside um alto grau de autorreflexividade, no sentido de que a individualidade do diretor é

---

<sup>156</sup> EBERT, 2008.

recorrentemente evocada. Entretanto, é difícil considerar que o filme, em sua totalidade, volta-se *mais* para a figura do próprio Herzog do que em relação ao seu objeto fílmico: a Antártida, a humanidade, os pesquisadores que vivem no “fim do mundo”. Por outro lado, é impossível desvincular o fato de que sua participação no documentário – em especial, suas inquietações e reflexões – também são imprescindíveis para fazer do filme *o que ele é*. Da mesma maneira que certas características de estilo – como exemplo, a exploração de belas paisagens ou a utilização de música não-diegética a fim de proporcionar fruição sensorial – é, de certo modo, algo esperado pelo espectador conhecedor dos filmes de Herzog, o método através do qual o diretor conduz sua participação também é uma característica tipicamente herzogiana, cuja ausência certamente seria sentida.

A produção de Herzog na década de 2010, entretanto, mostra que, até o momento, o diretor não se ateve necessariamente ao espaço da construção estilística de sua produção da década de 2000, no que diz respeito à sua participação nos filmes. Após *Encounters at the End of the World*, Herzog lança dois documentários: *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* e *Ao Abismo: Um Conto de Vida, um Conto de Morte*. Este último, principalmente, surpreende pelo fato do diretor abster-se de sua tradicional narração em *over*, o que tentará ser elucidado no capítulo seguinte.



## 6. Atualidade e Perspectivas Futuras - Década de 2010

Ainda no começo da década de 2010, Herzog lança dois documentários que recebem bastante atenção do público e da crítica, sendo largamente exibidos em festivais e mostras de cinema. Utilizando-se o território brasileiro como exemplo, pode-se ressaltar a inclusão de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* na programação da 35ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2011) e *Ao Abismo: Um Conto de Vida, Um Conto de Morte* no 17º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade.

Os filmes suscitam o questionamento acerca da modificação da participação de Herzog nos documentários desse período em diante. *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* conta com uma atividade do diretor que reproduz características de sua participação vistas desde *La Soufrière* (e o aspecto *travelogue*) e a adição de dramaticidade através de sua narração em *over*. Não se trata de um filme onde a participação do diretor levanta questões *novas* em relação às já estudadas neste trabalho. No entanto, a autorreflexão do diretor no filme apresenta consonância com a tendência observada a partir do final da década de 1990. Certamente, Herzog está presente em toda a narrativa através de já conhecidas funções de sua voz e também através da exploração imagética de seu corpo, porém a narração do diretor é notadamente menos autorreferencial do que a observada em *O Homem Urso* e *Encounters at the End of the World*, operando mais no espaço da exposição factual e da adição de dramaticidade ao filme.

No entanto, a participação de Herzog em *Ao Abismo: Um Conto de Vida, Um Conto de Morte* surpreende por mostrar inovação na característica. Trata-se de um documentário onde o tema retratado pelo diretor é certamente um desvio do que foi feito por ele até então. O documentário trata predominantemente sobre o universo que circunda um crime hediondo acontecido no Texas, envolvendo condenados à morte e os parentes das vítimas fatais. O desvio temático apresentado pelo diretor vem acompanhado de um desvio estilístico, sendo que Herzog abre mão de características que vinham sendo dominantes em sua obra, em especial, sua narração em *over*.

## 6.1 - A Caverna dos Sonhos Esquecidos (*Cave of Forgotten Dreams*, 2011, 90')

Em 2011, Herzog lança *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, quatro anos depois de *Encounters at the End of the World*, após uma première do filme na edição de 2010 do Festival Internacional de Cinema de Toronto. Como os lançamentos anteriores de Herzog, foi um filme que recebeu atenção imediata da crítica, figurando na lista do crítico Roger Ebert, entusiasta do diretor, como um dos melhores documentários de 2011. O filme não chamou a atenção apenas da crítica, tendo retorno financeiro de três milhões de dólares em bilheterias dos Estados Unidos.

Dessa vez, Herzog e sua equipe tiveram a chance de entrar com uma câmera na Caverna Chauvet, no sul da França. A caverna, descoberta em 1994, seria a guardiã de pinturas rupestres datadas de trinta e dois mil anos atrás, sendo provavelmente as pinturas mais antigas descobertas pela humanidade. A ideia de adentrar a caverna seria um desejo antigo de Herzog. Na entrevista dada a Hervé Aubron e Emmanuel Burdreau, em 2009, o diretor teria dito que daria dez anos de sua vida se pudesse registrar com uma câmera as pinturas lá presentes<sup>157</sup>. O filme foi um dos primeiros documentários a ser filmado com a técnica 3-D, juntamente com *Pina*, de Wim Wenders. Entretanto, após o lançamento de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, Herzog teria dito não ter planos de utilizar novamente a técnica 3-D em outro filme.

O pressuposto inicial do documentário é semelhante ao de filmes como *La Soufrière*. Herzog interessa-se por um fenômeno recentemente descoberto e vai até o local com uma câmera para filmá-lo. No caso de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, por se tratar de um longa-metragem, o diretor expande um pouco a temática proposta. O filme acaba prestando-se não apenas à exploração imagética da caverna Chauvet. Herzog realiza diversas entrevistas com cientistas – majoritariamente franceses - no filme, principalmente arqueólogos, que explicam nuances relativas à vida do homem paleolítico e a possível relação dos desenhos encontrados na caverna Chauvet com seus autores. Sendo assim, o filme transpassa a intenção de Herzog em resgatar a relação entre o homem paleolítico e a arte, bem como também investigando sua possível religiosidade.

---

<sup>157</sup> AUBRON e BURDREAU, 2009: 90

Em alguns momentos do filme o discurso dos entrevistados de Herzog caminham para a identificação dos artistas paleolíticos como indivíduos criativos. Inclusive, o diretor e sua equipe vão a Tübingen (Baden-Württemberg, Alemanha) filmar e conversar com um pesquisador sobre a Vênus de Höhle Fels, figura de trinta centímetros esculpida de marfim, que representa a figura de uma mulher. A Vênus de Höhle Fels, como nos é explicado pela argumentação do filme, é assumida como a presença mais antiga do *Homo sapiens* de que se tem notícia. Herzog também se encontra com arqueólogos que descobriram e remontaram flautas de marfim datadas da mesma época que, curiosamente, apresentam-se em escala pentatônica. O fato das escalas pentatônicas serem básicas para a construção de melodias consonantes demonstra, da mesma forma, a aproximação do homem paleolítico com o desenvolvimento musical.

O tom da argumentação do documentário, tanto relativo às investidas de Herzog através de sua voz *over* quanto à fala dos arqueólogos entrevistados, é predominantemente didático. Há também no filme, por outro lado, diversos momentos em que apenas fruímos sensorialmente as imagens rupestres da caverna, juntamente com a trilha sonora de Ernst Reijseger, compositor que acompanhou Herzog em *The White Diamond*.

A presença de Herzog em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* dá-se predominantemente através de sua voz *over*. Através dela, ao longo do filme, o diretor adiciona emoção e dramaticidade à narrativa que estamos vendo, em uma função já conhecida de documentários anteriores. Em outros momentos sua voz adquire um tom explicativo e didático, que acompanha suas conversas com os arqueólogos. Há pouca personificação do diretor na narrativa, entretanto, ao se comparar a atividade de Herzog em *Encounters at the End of the World* e *O Homem Urso*. Há alguns momentos em que o diretor propõe reflexões pessoais acerca do tema retratado – inclusive, em determinadas passagens, adicionando certa ironia ao tema – porém de uma maneira diametralmente mais tímida se comparada à maneira presente nos filmes anteriores.

A personificação de Herzog no documentário é principalmente destacável nos momentos em que ele e sua equipe estão dentro da caverna de Chauvet. Através de sua narração, Herzog dá um tom de aventura à empreitada. Por exemplo, o diretor lança mão de comentários que dizem que sua equipe teria pouco tempo dentro da caverna e que apenas poucos grupos de pessoas haviam adentrado-a até então. Existe certo aspecto *vérité* na

empreitada do diretor. Em várias passagens da exploração da caverna podemos ver Herzog e sua equipe segurando luzes e microfones. O diretor endossa a explicitação do dispositivo através de sua voz *over* nesses momentos, dizendo que o grupo utilizará câmeras não profissionais para a filmagem dentro da caverna, ou ainda dizendo que não havia esconderijos para que sua equipe ficasse fora do quadro. Ainda que de fato o diretor tivesse pouco tempo dentro da caverna, endossado por ele próprio através de sua narração, isso não se torna especialmente aflitivo no filme até pelo fato de que são realizados longuíssimos depoimentos de arqueólogos dentro da caverna.

*A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, entretanto, não é um filme em que a autorreflexão de Herzog tem um papel primordial para a argumentação proposta no filme, no sentido de que existe um contraponto mais profundo em relação às questões pessoais de Herzog em relação ao seu objeto de filmagem. São inexistentes os comentários narrados por Herzog a partir do pronome pessoal “Eu”, como vimos nos filmes anteriores. Da mesma forma, mesmo que exista a reflexão corporal do diretor em alguns momentos do filme, não existe, por exemplo, um momento em que a indeterminação da tomada – o encontro direto entre Herzog e algum entrevistado - tenha um papel significativo no documentário, sendo que sua atividade como entrevistador, nos raros momentos em que ouvimos sua voz por detrás da câmera, não é a de um interlocutor ativo e inquieto.

Outro elemento que dá mais corpo ao tom didático proposto pelo filme reside no fato de que os depoimentos dos arqueólogos francófonos são traduzidos com uma voz *over* de atores treinados (falando em inglês e imitando sotaque francês), abordagem rapidamente remetida a outras produções de canais educativos como o History Channel, coprodutor do filme.

Pode-se concluir que a participação de Herzog na narrativa de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* não é uma questão que extrapole essa mesma abordagem em sua produção dos anos 2000. Frisa-se que o diretor não faz o contraponto de sua figura com o objeto de filmagem algo particularmente destacável no filme. As pinturas rupestres da caverna de *Chauvet*, através de sua representação em 3-D em diversos momentos do filme (e, em alguns deles, em longos planos) já são, em si, o *leitmotiv* da narrativa do filme. Partindo da afirmação do próprio Herzog, como relatado anteriormente, ele daria dez anos de sua vida para adentrar a caverna com uma câmera e o diretor faz aquilo a que se propõe.

Ainda que o diretor tenha criado um “berço” conceitual, didático e até de aventura, em torno da caverna, torna-se claro que o documentário tem a função principal de trazer à luz um objeto de filmagem ainda largamente desconhecido pelos espectadores. Sendo assim, muito mais do que através da imposição de sua individualidade como um elemento chave da argumentação da narrativa, o filme torna-se particularmente herzogiano principalmente pelo fato de que o diretor nos fornece belos momentos de fruição sensória das imagens da caverna somadas à música de Ernst Reijseger.

## **6.2 - Ao Abismo: Um Conto de Morte, Um Conto de Vida (*Into the Abyss, A Tale of Death, a Tale of Life*. 2011, 107')**

Em março de 2012, durante a 17ª. Edição do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, aconteceu a pré-estreia de *Ao Abismo, Um Conto de Vida, um Conto de Morte*. O documentário, de mais de cem minutos de duração, surpreende tanto temática quanto estilisticamente, levando em consideração a obra de Herzog como documentarista. Poucos meses atrás, Herzog lançava *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* que, entre imagens inéditas da caverna de Chauvet, expunha a beleza das inéditas pinturas rupestres, celebrando mais uma vez a vida e a humanidade. O caso de *Ao Abismo*, entretanto, vai por outro caminho por mostrar uma faceta bastante contrária ao que normalmente é tematizado pelo diretor.

O filme gira em torno do universo de uma sequência de crimes acontecidos em 2001 em Conroe, no estado do Texas, que resultou no assassinato de três pessoas (uma mulher de cinquenta anos, Sandra Stotler, seu filho e um amigo). Os acusados pelo crime foram dois jovens, Michael Perry, condenado à pena de morte, e Jason Burkett, condenado à prisão perpétua. O motivo torpe do crime, como nos é revelado no documentário, seria apenas o desejo de poder dirigir o carro de Sandra Stotler (um Camaro vermelho), o que teria causado sua morte e a de seu filho.

Toda a atmosfera que circunda o crime nos é explicada através de conversas de Herzog com diversas partes envolvidas na história. Descobrimos como de fato aconteceram os assassinatos – do ponto de vista legal e das acusações – através da conversa de Herzog com o delegado de polícia encarregado do caso. Para a polícia, os assassinatos cometidos

foram de fato premeditados por Jason Burkett e Michael Perry, o que levou à condenação dos dois. Tanto Burkett quanto Perry negam que tenham cometido os assassinatos e um acaba por colocar a culpa no outro. Colegas dos condenados afirmam que houve ocasiões em que ambos chegaram a confessar informalmente afirmar que teriam assassinado pessoas para que pudessem roubar os carros. Devido à complexidade do caso e pelo fato dos acusados defenderem-se invariavelmente nas conversas com Herzog, torna-se um pouco difícil compreender o que de fato aconteceu. Entretanto, tudo leva a crer, ao fim do filme, que os acusados não foram condenados injustamente.

Como há de se esperar do diretor, as conversas de Herzog com seus entrevistados não são apenas uma maneira de entender e de explicar o crime. Além do delegado de polícia e dos dois condenados (Perry e Burkett), Herzog conversa com familiares das vítimas, com um ex-funcionário do Corredor da Morte, com a advogada de Jason Burkett (que, com o filme nos mostra, se tornou sua esposa após pegar o caso), com um morador de Conroe que conhecia um dos assassinos, com o pai de Jason Burkett (também presidiário e que passou a maior parte de sua vida na cadeia) e com um padre, conversa que inicia o documentário. O clima que paira sobre as entrevistas é o de despedaçamento da vida, tanto dos acusados – um sendo entrevistado por Herzog apenas oito dias antes de sua execução e o outro constatando ao diretor que, com sorte, sairá da cadeia aos sessenta anos –, quanto dos familiares das vítimas, cujas vidas são marcadas pela perda de entes queridos.

Principalmente na primeira metade do documentário, Herzog também insere – especialmente sobre as falas do delegado – vídeos feitos pela própria polícia das cenas dos crimes: na casa de Sandra Stotler e nos lagos onde os outros jovens foram mortos e desovados. Sendo assim, além do tom sombrio marcado pelas conversas de Herzog com os entrevistados, o diretor decide utilizar as imagens “cruas” da perícia, que mostram respingos e rastros de sangue, bem como partes dos corpos das vítimas no momento em que foram achados.

A utilização de entrevistas com os condenados, com os familiares das vítimas e a inserção de vídeos de cena do crime são procedimentos que remetem a documentários como *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 1996) ou *Life with Murder* (John Kastner, 2010). É pertinente notar o desvio que existe na temática de *Ao Abismo* se comparada à temática de tantos outros documentários

de Herzog. Se lembrarmos de protagonistas como Fini Straubiger (*Terra do Silêncio e da Escuridão*), Reinhold Messner (*The Dark Glow of the Mountains*), Graham Dorrington (*The White Diamond*), as pessoas encontradas na Antártida (*Encounters at the End of the World*) ou da celebração do Kalachackra (*Wheel of Time*), pode-se pensar em situações onde o sopro da vida e o aproveitamento da existência (das mais variadas formas) é algo latente nas narrativas.

O tema da morte e sua representação, de fato, já teriam sido abordados em documentários anteriores do diretor. Desde um nível brando onde moradores solitários da ilha de Guadalupe esperam sua morte anunciada (que de fato não chega a acontecer) em *La Soufrière* (1977), nas perigosas empreitadas de Reinhold Messner (que vitimam seu próprio irmão), ou até em níveis mais complexos dessa representação, como na relação entre Herzog e a memória de Timothy Treadwell e, como não, a de Klaus Kinski. Entretanto, a proximidade da morte, nesses casos, mostrava-se determinantemente ligada à liberdade pessoal de cada indivíduo e às suas escolhas de vida. Como sabemos, Timothy Treadwell sabia que poderia ser engolido por um urso a qualquer momento, mas via na convivência com eles o motivo de sua existência. Da mesma maneira, Reinhold Messner continuava escalando montanhas incessantemente, mesmo após ter perdido os dedos dos pés e ter seu irmão vitimado por uma escalada. São coisas diametralmente distintas se comparadas à abordagem proposta por Herzog em *Ao Abismo*.

A questão da pena de morte – ainda existente no estado do Texas – sempre vem à tona em entrevistas com o diretor sobre o filme. Herzog diz que não se trata exatamente de um filme sobre a questão da pena de morte, apesar do fato de Michael Perry (que espera sua execução no corredor da morte) ser um dos motes do documentário. O que fascina o diretor, segundo ele próprio<sup>158</sup>, é o fato de que essas pessoas sabem exatamente quando vão morrer e a maneira através da qual isso acontecerá: cada detalhe do ritual, cada procedimento, eles sabem exatamente. Da mesma forma, a entrevista de Herzog com o ex-funcionário de uma das prisões, expõe exatamente como é o último dia de um condenado à morte, desde suas refeições até o momento em que o amarram no momento da execução e após a consumação do ato.

---

<sup>158</sup> BENNET, 2011.

As conversas de Herzog com os familiares das vítimas são bastante tristes, em que o diretor pergunta sobre a relação com seus entes queridos assassinados: no caso de Lisa Stotler-Balloun, seu irmão e sua mãe, e no caso de Charles Richardson, seu irmão mais novo. As vidas dos dois entrevistados são marcadas por outros tipos de tragédias: perdas de outras pessoas da família em circunstâncias violentas, envolvimento com drogas, prisões. Não é um cenário diferente da vida dos condenados, como Herzog descobre durante as conversas com Michael Perry e Jason Burkett (e seu pai), frutos de infâncias difíceis, pobreza, envolvimento com drogas e outros tipos de crime. Mesmo a sequência inicial, onde Herzog entrevista um capelão que conforta condenados à pena de morte, também é bastante triste. Ao conversar com Herzog sobre o fato de Deus ser misericordioso, o padre chora ao dizer que nada pode fazer para impedir a morte dos condenados, mas gostaria de poder fazer.

De que maneira, portanto, Herzog se coloca na narrativa, frente a esse cenário acima descrito de crimes hediondos, execuções, desolamento e tristeza? O aspecto mais marcante dessa característica em *Ao Abismo* reside no fato de que Herzog abstém-se de utilizar a narração em *over*. A ausência da narração de Herzog no documentário suscita uma série de questões, principalmente levando em consideração a temática em questão. Como vimos analisando até aqui, a narração em *over* de Herzog pode assumir uma série de funções. Entretanto, de qualquer maneira trata-se de uma voz vertical, que impossibilita qualquer tipo de resposta ou argumentação direta. Como sabemos, também, a narração de Herzog frequentemente adquire um aspecto “dramatizador”, onde a voz do diretor acaba por ser um instrumento que adiciona emoção ou tensão à narrativa criada. Pode-se afirmar que, no caso de *Ao Abismo*, Herzog escolhe por não se colocar acima dos envolvidos na narrativa, ao roteirizar e narrar um discurso. Talvez exista sofrimento demais envolvendo a temática do documentário para que o diretor sinta o desejo de estabelecer algum julgamento moral que não possa ser imediatamente contestado pelos entrevistados do filme.

No entanto, o fato de não existir a narração em *over* de Herzog não faz com que a presença do diretor seja destituída do filme. Em primeiro lugar, a função “vertical” da narração do diretor é substituída pela inserção de letreiros explicativos, contextualizadores, que, apesar de serem esparsos, podem ser relacionados à atividade da voz *over*. Vale frisar que esse tipo de letreiro explicativo também é uma característica certamente incomum – da

maneira que a vista em *Ao Abismo*, inédita – na carreira do diretor. Em alguns momentos do filme, principalmente no hiato entre um depoimento e outro (onde Herzog possivelmente inseriria sua voz *over*), temos a adição de um letreiro informativo. Em alguns deles pode-se sentir o estilo da narração do diretor, mesmo que através de um estímulo visual.

Um exemplo pode ser dado quando vemos o vídeo da cena do crime dentro da casa de Sandra Stotler, em sua sala de estar. O letreiro informa: “Dias depois do assassinato. As luzes continuam ‘queimando’ e a televisão está ligada, intocada.”<sup>159</sup>. Outro exemplo dessa abordagem surge quando o pai de Jason Burkett (um dos condenados), Delbert Burkett, diz a Herzog que sairá da cadeia em 1941. Herzog o corrige e diz que o certo seria 2041 e, em seguida, diz que o tempo para ele deve se comportar de maneira diferente, dentro da prisão. Ao fim da passagem, antes de se iniciar uma sequência onde vemos o carro de Sandra Stotler no pátio da polícia, o letreiro diz: “Que século... que década... dez anos depois de seu assassinato, o carro de Sandra Stotler ainda está em um parque de custódia da polícia, na ameaçadora companhia de outros crimes”<sup>160</sup>. Tanto a reflexão acerca da passagem do tempo quanto a humanização do carro da vítima são aspectos que ultrapassam a simples explicação ou contextualização e são vinculados a um processo reflexivo de Herzog, mesmo sem a utilização de sua voz própria.

Ainda que se possa pensar em uma autorreflexão de Herzog na narrativa através dos letreiros, sua interação no documentário vai bastante além disso. *Ao Abismo* é certamente o documentário, na carreira de Herzog até aqui, onde sua atividade como entrevistador tem o maior peso. Em todas as conversas feitas pelo diretor no filme podemos escutar sua voz como um interlocutor ativo e questionador. Sente-se que Herzog está de fato investigando e sendo introduzido a informações novas ao mesmo tempo em que as experienciamos como espectadores. Uma razão para isso reside no fato de que Herzog teve apenas (no máximo) uma hora com cada entrevistado no filme, sem ter tido nenhum contato prévio com eles<sup>161</sup>. O diretor já tinha conhecimento sobre o crime e sobre as acusações, em si, por já ter lido milhares de páginas da transcrição dos julgamentos antes da feitura do documentário. No

---

<sup>159</sup> „It is days after the murder. The lights have been burning and the TV has been left on, untouched“

<sup>160</sup> „Which Century... which decade... ten years after her murder, Sandra Stotler's car still sits in a Police impounding lot in the ominous company of other crimes“

<sup>161</sup> ASDOURIAN, 2011.

entanto, o embate direto com os familiares das vítimas, com os condenados e os outros participantes do filme é o lugar onde Herzog utiliza sua posição de entrevistador para descobrir as nuances das personalidades com as quais está lidando e, ao mesmo tempo, trazê-las à luz para os espectadores.

Seria supérfluo registrar todas as intervenções de Herzog como entrevistador pois de fato é uma característica que está predominantemente presente em todo o documentário. O que é pertinente ressaltar, entretanto, é o fato de que o diretor desempenha diversas funções como entrevistador, através de sua *voz off*. O que comumente é feito pelo diretor através de sua narração em *over*, como o comentário explicativo e a expressão de suas próprias opiniões, por exemplo, é sumarizado em *Ao Abismo* pela atividade de Herzog como interlocutor na própria ocasião da tomada. Alguns pontos-altos da atividade do diretor como entrevistador podem ser aqui ressaltados, principalmente no que diz respeito à expressão de opiniões pessoais de Herzog durante as conversas ou à maneira através da qual se pode inferir que o diretor está experienciando novos conhecimentos na ocasião da tomada.

A primeira entrevista de Herzog com Michael Perry, logo nos primeiros minutos do filme, é um subsídio para a análise dessa característica. Após Perry sentar-se do outro lado da cabine através da qual ele e o diretor conversarão, o diretor diz ao entrevistado que ele ainda não está com o microfone ligado e o vemos limpando o vidro da cabine para a filmagem. Com o dispositivo já preparado, Herzog diz a Perry: “Michael Perry, de toda nossa equipe gostaríamos de oferecer condolências. Seu pai faleceu.<sup>162</sup>”. Após isso, Perry diz que seu pai morreu há treze dias e que deve ser executado em oito dias. O condenado diz que está sem energias, como que sofrendo de algum tipo de depressão. Herzog então fecha a sequência com a seguinte fala:

Tenho a sensação que, de certo modo, o destino te deu uma “mão” de cartas muito ruim. Isso não te exonera e, quando eu falo com você, não quer dizer

---

<sup>162</sup> “Michael Perry, now from all of us, the whole team here, we would like to offer our condolences. Your father passed away.”

necessariamente que eu tenha de gostar de você. Entretanto, eu te respeito. Você é um ser humano e eu acho que seres humanos não devem ser executados.<sup>163</sup>

Essa fala do diretor revela desde o início do filme algumas prerrogativas de sua posição diante do tema abordado pelo filme. Herzog revela no momento da tomada e em conversa direta com o entrevistado que não é a favor da pena de morte e que sua posição diante dos acusados não é necessariamente a de compaixão. Entendemos que Herzog, ao longo das entrevistas, vê os homicídios cometidos pelos dois jovens certamente como atrocidades, mas que, ao mesmo tempo, não concorda com a pena capital que será aplicada. Como exemplo, durante a conversa com Lisa Stotler-Balloun (filha de Sandra Stotler e irmã de Adam Stotler, ambos assassinados), Herzog pergunta desolado “Por que eles morreram...?”, em um sentimento de indignação e compaixão com as vítimas mas, em outro momento, diz a Lisa que a pena de morte parece como uma coisa do Velho Testamento, a Ira de Deus, e que Jesus Cristo provavelmente não seria adepto da pena de morte. Na última inserção de sua conversa com Michael Perry (antes deste ser executado), Herzog diz: “Michael Perry, eu desejo a você o melhor”, também como um sentimento de compaixão ao jovem que morreria oito dias depois.

O principal debate acerca de *Ao Abismo*, portanto, reside no fato de que Herzog acaba por trocar a estilização própria de seus documentários pela indeterminação da tomada e o embate direto com os entrevistados do filme. Frente à densidade e a profundidade do tema proposto, a representação da morte – tanto das vítimas dos homicídios quanto de Michael Perry, morto durante o próprio tempo cronológico do filme – o diretor decide deixar de lado diversos procedimentos estilísticos recorrentes de sua carreira e focar-se em manter uma posição ética. Ainda que Herzog tenha sido cuidadoso no caso de *O Homem Urso* ao lidar com a memória de Timothy Treadwell, existe menos modéstia de sua parte ao fazer de sua voz *over* um instrumento de contestação que não pode ser diretamente rebatido. Em *Ao Abismo* não houve a mesma intenção da parte de Herzog em tornar-se um comentarista “soberano” dos fatos apresentados. Como dito anteriormente, Timothy Treadwell tinha consciência de que seu trabalho era perigoso e sua morte era iminente,

---

<sup>163</sup> “I have a feeling that destiny, in a way, has dealt you a very bad deck of cards. It does not exonerate you, and when I talk to you, it does not necessarily mean that I have to like you, but I respect you, and you are a human being and I think human beings should not be executed.”

porém exerceu sua liberdade em correr os riscos de sua empreitada. No documentário de 2012, entretanto, a posição de Herzog não poderia ser a mesma quando trata sobre comportamentos desumanos e psicóticos.

Uma extensão desse pensamento reside no fato de a fruição sensória dada através da combinação de belas imagens da natureza e peças musicais igualmente belas, passagem tão recorrente na obra de Herzog, também inexistir no documentário. Pode-se pensar que a sensação de tristeza e desolamento que entrecorta toda a narrativa de *Ao Abismo* está intimamente relacionada com o fato de Herzog abrir mão dessas características, sendo como uma espécie de “resígnio” cinematográfico da parte do diretor. É como se a tristeza das pessoas retratadas na narrativa também o atingisse. Perante a isso, Herzog realiza um filme alertando aos espectadores – como também a si próprio – que entre paisagens belas e exóticas (florestas, geleiras, desertos) e pessoas iluminadas, coexistem os muros da prisão, o arame farpado e os recônditos mais agressivos e dolorosos da existência humana. Novamente aqui se deve ressaltar a característica do dispositivo “aberto” que recorrentemente mostra-se como um questionamento presente na obra documentária de Herzog. Frente a uma situação temática nova, Herzog não tem dúvidas em adequar sua metodologia ao que parece mais razoável.

*Ao Abismo* é o documentário que finaliza, cronologicamente, esta pesquisa. Os questionamentos propostos pelo documentário relativos tanto à participação inovativa do diretor na narrativa quanto à modificação estilística e temática presente suscita curiosidade acerca de suas produções futuras. Resta-se apenas aguardar os próximos filmes de Herzog a fim de que se possa verificar até que ponto as características aqui levantadas serão relacionadas com o que está por vir.

## Considerações Finais

Pretendemos estudar neste trabalho a obra de documentários de Werner Herzog em sua extensão, partindo desde seu primeiro curta-metragem, *Hércules* (1962) até seu documentário mais recente, *Ao Abismo: Um Conto de Vida, um Conto de Morte*. Os filmes foram analisados sob um recorte analítico específico: a participação de Herzog nos documentários, através de manifestações de sua voz e de sua corporalidade nas narrativas.

Da ausência da interferência de Herzog nos filmes do início de sua carreira até a vasta participação do diretor nos filmes, vista no período mais recente de sua produção, certamente houve um longo caminho a percorrer. Pudemos refletir sobre as diferentes funções desempenhadas pelo corpo e pela voz do diretor nos filmes. Em cinquenta anos de carreira, Herzog foi narrador expositivo de seus documentários, um competente entrevistador, tradutor e muitas vezes colocou suas próprias reflexões e opiniões como parte importante da construção de seus documentários. A participação de Herzog nos filmes fez com que sua *persona* se tornasse conhecida entre o grande público. Concebemos a interferência de Herzog nos filmes como algo pertencente ao universo estilístico do diretor ou, por assim dizer, de sua autoria como documentarista.

A relação entre Herzog e o documentário dentro das narrativas é, como se propôs no início desta análise, camaleônica. Ainda que a cronologia de sua obra mostre que predominantemente exista uma evolução da referência de Herzog a si próprio nos filmes, pudemos ver que a característica não segue um padrão determinado. É pertinente ressaltar que embora não se possa pensar em uma uniformidade a respeito da autorreflexão de Herzog em seus filmes, é inegável o fato de que o diretor, a partir de determinado momento na década de 1970, *sempre* esteve presente em suas narrativas documentárias, de forma ou outra. O diretor construiu sua carreira como documentarista apostando em fazer de sua própria figura, em maior ou menor escala, parte da argumentação de seus filmes.

Aqui podemos retomar comentários tecidos na apresentação deste trabalho. Como sugerido no início do texto, a falta de uma uniformidade relativa à participação de Herzog em seus documentários deve-se à postura avessa do diretor a cânones estilísticos. Em outras palavras, percebeu-se que Herzog não parte de um dispositivo ou de uma metodologia como ponto de partida para a construção de seus filmes. Enquanto que há cineastas

(retomamos os exemplos de Frederick Wiseman ou Eduardo Coutinho pós *Santa Marta*) que tomam determinada metodologia como pressuposto para o trabalho de filmagem, algo como uma “regra do jogo” a ser seguida, Herzog certamente não opera nesse sentido. Como analisamos, as intervenções do diretor nos filmes podem estabelecer relações bastante estreitas entre ele e as narrativas, da maneira que um filme como *O Homem Urso* demonstra. No entanto, há a sensação de que esse tipo de estreitamento não é pressuposto ou pré-determinado e, sim, uma consequência do sentimento de Herzog diante de cada filme. A melhor constatação relativa ao fato de que Herzog mantém seu dispositivo aberto para o caso de cada filme reside na supressão de sua narração em *over* em seu documentário mais recente, *Ao Abismo: Um Conto de Vida, Um Conto de Morte*. A voz *over* do diretor, uma das características mais constantes de sua obra e certamente uma das quais melhor se pode relacionar a figura de Herzog aos seus documentários, também é relativizada por ele próprio em sua obra mais atual.

Nesse sentido podemos retomar um trecho da *The Minnesota Declaration*, transcrita na primeira parte desta análise. Na segunda proposição do texto, em uma crítica à ética do Cinema Direto / Vérité, Herzog diz que “um conhecido representante do Cinema Vérité declarou publicamente que a verdade pode ser facilmente encontrada ao empunharmos uma câmera e tentarmos ser honestos.”. Embora Herzog aqui critique a ética do recuo observativo e não interventivo praticado por esses cineastas, pode-se dizer que a participação do diretor nas narrativas também é, de certa forma, uma maneira de manter-se honesto às suas próprias visões artísticas. Como anteriormente relatado, Herzog constata, quando perguntado acerca de sua narração em *O Homem Urso*, que seus filmes tornam-se mais autênticos através da inserção de sua própria voz e que poder falar por si próprio é um direito natural seu. Não só, o diretor afirma que sua visão de mundo era tão diferente, tão distante, da de Timothy Treadwell que ele não poderia abster-se de colocar suas próprias reflexões no filme. Herzog mantém-se “honesto”, portanto, não abrindo mão de colocar-se diretamente como interlocutor dos filmes.

No entanto, a “honestidade” de Herzog no sentido de sua participação na narrativa por muitas vezes pode ser vista negativamente. Exemplos disso vão desde a sobreposição da voz do diretor aos gritos do pastor Gene Scott em *God’s Angry Man* e uma consequente quebra de dramaticidade até seus comentários ostensivos em *Wheel of Time*, devido aos

quais o crítico Dan Schneider escreve que desejaria que Herzog “calasse sua boca”. No entanto, o maior comprometimento ético da carreira de Herzog reside, como vimos, em sua atividade como narrador de *Lessons of Darkness*, filme visto pela crítica como “perigosamente autoritário”. Talvez o filme de 1992 tenha sido um alerta para que em outro momento o diretor soubesse que sua intervenção ostensiva poderia constituir um problema ético, podendo-se aqui citar novamente o caso da ausência de voz *over* em *Ao Abismo: Um Conto de Vida, Um Conto de Morte*.

Ainda que se tenha chegado nesta análise à conclusão de que a interação de Herzog em suas narrativas documentárias são, de fato, uma importante parte da construção de seus filmes, deve-se ressaltar que este é apenas um dos aspectos passíveis de estudo na vasta obra documentária do diretor. Considera-se que a relação direta entre Herzog e a narrativa deve ser uma das ferramentas para a possibilidade de entendimento da autoria do diretor como documentarista, porém, certamente, não se tem a pretensão de que responda todas as questões levantadas por seus filmes.

O fato é que Herzog está, neste momento, em uma posição de destaque na cinematografia mundial. Pode-se constatar isso não só pela vasta exibição de seus filmes recentes ao redor do mundo, como também pela quantidade de material publicado sobre o diretor nos últimos dois anos (em especial, a coletânea *Lektionen in Herzog – Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor*, organizada por Chris Wahl e a nova publicação organizada por Brad Prager, *A Companion to Werner Herzog*, publicada em maio de 2012) que – vale ressaltar – encaram a obra do diretor através de diferentes vieses. Chegando ao final desta pesquisa, resta esperar que o texto tenha suscitado novos questionamentos acerca da obra documentária de Werner Herzog. O diretor completa em 2012 cinquenta anos de carreira como cineasta e até hoje muito de sua produção, em especial os documentários, permanece pouco explorada. Sendo assim, o texto terá cumprido seu propósito se proporcionar um avanço nesta direção. Certamente, é algo merecido por Werner Herzog.



## Bibliografia

### Livros e Artigos impressos

ALLEN, J. Self-reflexivity in the documentary. *Cine-Tracts*, v.01, n.02 (summer 1997), p.37-43.

AUBRON, Hervé e BURDEAU, Emmanuel. *Werner Herzog, Manuel de Survie - Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*. Nantes: Capricci, 2008.

BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of Non-Fiction Film*. New York: Oxford Univ., 1993.

BARON, Jamie. *Allein in der Mindheit – Die Rezeption in den USA*. In WAHL, Chris (org.) *Lektionen in Herzog – Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*. Munich: Et+K, 2011. P. 141-171

CARROL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

CARROL, Noël. *Ficção, Não-Ficção e o Cinema de Asserção Pressuposta* in RAMOS F. P. *Teoria Contemporânea do Cinema. Volume II – Documentário e narrativa Ficcional*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas/SP, 2006.

CRONIN, Paul e HERZOG, Werner. *Herzog on Herzog*. Londres: Faber and Faber, 2002.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ELSAESSER, Thomas. *The new German cinema: a history*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

HÄNTZSCHEL, Jörg. *Die Hornisse*. Em *Süddeutsche Zeitung* de 4 de fevereiro de 2010.

HOBERMAN, J. *Werner Herzog's New Direction*. In *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Org. Mark Cousins e Kevin MacDonald. Londres: Faber and Faber, 2006. p. 374-378.

HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo – Tradução de Lúcia Nagib*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HERZOG, Werner. *Eroberung des Nutzlosen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2009.

KAES, A. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002

- MEYER, F.T. *Filme Über Sich Selbst – Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005.
- NAGIB, Lúcia. *Werner Herzog – O cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- NEYRAT, Cyril. *Grizzly Man de Werner Herzog: Enfance Documentaire*. Cahiers du Cinema n. 607, Dezembro/2005. P.56-57
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2007.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indianápolis: Indiana University Press, 1991
- NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries - Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994
- PENNEY, Paola Prestes. *Poesia Audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog*. Biblioteca digital da PUC-SP: 2011
- PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- PRAGER, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*. Londres: Wallflower Press, 2007.
- PRAGER, Brad. Snow Blind: Werner Herzog's Encounters at the End of the World. *Electric Sheep Magazine*. Winter 2008. (p. 10 – 12)
- PFLAUM, Hans Günther e outros. *Herzog, Kluge, Straub*. Munique: Hanser, 1976.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC Editora, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. 1: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica; Vol. 2: Documentário e Narrativa Ficcional. São Paulo: SENAC Editora, 2005.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004
- RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. Nova Iorque: Routledge, 1993
- ROSENTHAL, Alan (ed.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale: Southern Illinois Univ., 1999.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno: de um cinema direto a um cinema indireto livre. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas/SP, 2006.
- SCHWARZ, Alexander. *Wahre Bilder des Grauens: Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs Lektionen in Finsternis*. In HATTENDORF, Manfred (org.) *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Munique: Diskurs Film, 1995. P.167 - 190.
- STERRIT, D. *The Ecstasy of Truth*. *MovieMaker*, 12, 59 (2005), 78-83

WALKER, Gregory. *'The Great Ecstasy of the Woodsculptor Steiner': Herzog and the Stylised Documentary*. *Film Criticism* Vol. 1, n. 2 – Fall / 1980 (p.26 – 35)

WAHL, Chris. *Herzogs Doku-Fiktionen Das Authentische und Ekstatische versus das Stilisierte und Essayistische – Herzogs Doku-Fiktionen*. In WAHL, Chris (org.). *Lektionen in Herzog – Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*. Munique: Et+K, 2011. P.282 – 327.

WINSTON, Brian. *Claiming the Real - the documentary film revisited*. Londres: BFI Publishing 1995.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

### **Sites da Internet**

ASDOURIAN, Raffi. Werner Herzog talks about 'Into the Abyss'. Acessado em: <<http://thefilmstage.com/features/interview-director-werner-herzog-talks-into-the-abyss/>>, publicado em 11/11/2011, acessado em 26/06/2012.

BBC Interview. *Werner Herzog: the Wheel of Time*. Disponível em <<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/articles/werner-herzog-wheel-of-time-71/?off=810&tag=14>>. Publicado em 29/09/2003, acessado em 26/06/2012.

BENNET, Christian. Werner Herzog on Into the Abyss - video. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/film/video/2011/sep/09/werner-herzog-into-the-abyss>>, publicado em 09/09/2011, acessado em 26/06/2012.

BRENDEMÜHL, Jutta. *Werner Herzog: the filmmaker as athlete*. Disponível em <<http://www.goethe.de/ins/ca/tor/prs/mep/en2304312.htm>> , publicado em 2003, acessado em 26/06/2012.

DAVIES, Dave. *Filmmaker Herzog's 'Grizzly' Tale of Life and Death*. Disponível em <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4774946>> , publicado em 13/01/2006, acessado em 26/06/2012.

EBERT, Roger. *Encounters at the End of the World*. Disponível em <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080710/REVIEWS/807100305>>. Publicado em 10/07/2008, acessado em 26/06/2012.

EBERT, Roger. *Grizzly Man*. Disponível em <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050811/REVIEWS/50726001/1023>> , publicado em 12/08/2005, acessado em 26/06/2012.

FREEMAN, Hadley. *The dark comedy of Werner Herzog*. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/mar/05/werner-herzog-cave-of-forgotten-dreams>>, publicado em 05/03/2011, acessado em 26/06/2012.

GILCHRIST, TODD. *Werner Herzog Talks Teaching Lock-Picking, Being a Living Legend and 'Into the Abyss'*. Disponível em <<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/interview-werner-herzog-talks-teaching-lock-picking-being-a-living-legend-and-into-the-abyss#>>>, publicado em 14/11/2011, acessado em 26/06/2012.

HOLDEN, Stephen. *With Herzog, Inside a World of Devotion*. Disponível em <<http://movies.nytimes.com/2005/06/15/movies/15whee.html>> , acessado em 26/06/2012.

KAMMERER, Dietmar. *Ich bin nie stehen geblieben*. Disponível em <<http://www.taz.de/1/archiv/?id=archiv&dig=2007/06/28/a0213>>, acessado em 26/06/2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O Que é Documentário?* [SI] <http://bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf> , acessado em , acessado em 26/06/2012.

ROCKWELL, Cinthia. *Werner Herzog and the Documentary Film*. <http://cyber.law.harvard.edu/blogs/gems/ceerock/thesis.pdf> ; Escrito em 2001, acessado em 26/06/2012.

SCHNEIDER, Dan. *Wheel of Time*. Disponível em <http://www.talkingpix.co.uk/ReviewsWheelofTime.html>

## Ficha técnica dos filmes analisados.

1962

Hércules (*Herakles*)

12 minutos. 35mm. P&B.

Direção, Produção, Edição, Som: Werner Herzog

Direção de Fotografia: Jaime Pacheco

Assistente de Set, Música: Uwe Brandner

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1968

Últimas Palavras (*Letzte Worte*)

13 minutos. 35mm. P&B.

Direção, Produção, Roteiro: Werner Herzog

Direção de Fotografia: Thomas Mauch.

Edição: Beate Mainka-Jellinghaus.

Técnico de Som: Herbert Prasch

Música: Música *Folk* de Creta

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1969

Precauções Contra Fanáticos (*Massnahmen Gegen Fanatiker*)

12 minutos. 35mm. Cor.

Direção, Roteiro, Produção: Werner Herzog

Direção de Fotografia: Dieter Lohmann

Assistente de Câmera: Jörg Schmidt-Reitwein

Edição: Beate Mainka-Jellinghaus

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1969

Os Médicos Voadores da África Oriental (*Die fliegenden Ärzte Von Ostafrika*)

45 minutos. 35mm. Cor.

Direção, Produção: Werner Herzog

Produção Executiva: Eleonore Semler

Direção de Fotografia: Thomas Mauch

Edição: Beate Mainka-Jellinghaus

Narração: Wilfried Klaus

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

Co-Produção: Gesellschaft für Medizin und Forschung in Afrika e.V.

1970

Fata Morgana

79 minutos. 35mm. Cor.

Direção, Roteiro, Produção: Werner Herzog

Direção de Fotografia: Jörg Schmidt Reitwein  
Edição: Beate Mainka-Jellinghaus  
Narração: Lotte Eisner  
Música: Leonard Cohen, Blind Faith, Couperin, Mozart, Händel  
Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1970

Futuro Defeituoso? (*Behinderte Zukunft?*)  
43 minutos. 16mm. Cor.  
Direção, Produção: Werner Herzog  
Direção de Fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein  
Edição: Beate Mainka-Jellinghaus  
Narração: Rolf Illig  
Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1971

Terra do Silêncio e da Escuridão (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*)  
Duração: 82 minutos  
Formato: 16mm  
Cor  
Um filme de Werner Herzog  
Câmera: Jörg Schmidt-Reitwein  
Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus  
Narração: Rolf Illig  
Produção: Werner Herzog Filmproduktion

1973

*O grande êxtase do Escultor Steiner* (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner )  
46 minutos. 16mm. Cor.  
Direção: Werner Herzog  
Câmera: Jörg Schmidt-Reitwein, Francisco Joan, Frederik Hettich, Alfred Chrosziel, Gideon Meron  
Som: Benedikt Kuby  
Produção: Walter Saxer  
Música: Popol Vuh  
Produção de Set: Feli Sommer  
Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus  
Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1976

*How much wood would a woodchuck chuck*  
45 minutos. 16mm. Cor.  
Direção: Werner Herzog  
Câmera: Thomas Mauch, Francisco Joan, Ed Lachmann  
Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus  
Produção: Walter Saxer

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1977

La Soufrière (*La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*)

30 minutos. 16mm . Cor.

Direção: Werner Herzog

Câmera: Jörg Schmidt-Reitwein, Ed Lachman

Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1980

Huie's Sermon (Huie's Predict)

42 minutos. 16mm. Cor.

Dirigido por Werner Herzog

Câmera: Thomas Mauch

2ª. Câmera: Ed Lachmann

Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus

Som: Walter Saxer

Assistente de Produção: Richard Cybulski

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1980

God's Angry Man (*Glaube und Währung*)

44 minutos. 16mm. Cor.

Direção: Werner Herzog

Câmera: Thomas Mauch

Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus

Assistência de Produção: Richard Cybulski

Produção: Werner Herzog Filmproduktion

1984

Ballad of the Little Soldier (*Ballade von kleinen Soldaten*)

45 minutos. 16mm. Cor.

Um filme de Werner Herzog e Denis Reichle

Câmera: Jorge Vignati, Michael Edols

Som Direto: Christine Ebenberge

Montagem: Maximiliane Mainka

Assistência de Montagem: Draha Cizek

Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1984

The Dark Glow of the Mountains (*Gasherbrum: Der leuchtende Berg*)

45 minutos. 16mm. Cor.

Direção: Werner Herzog

Câmera: Rainer Klausmann, Jorge Vignati

Câmera alta: Reinhold Messner  
Som: Christine Ebenberger  
Montagem: Maximiliane Mainka  
Música: Popol Vuh (Florian Fricke, Renate Knaup, Daniel Fichelscher)  
Companhia: Werner Herzog Filmproduktion

1990

Echoes from a Somber Empire (*Echoes aus einem düsteren Reich*)  
87 minutos. 16mm. Cor.  
Direção: Werner Herzog  
Produção: Walter Saxer  
Co-Produção: Galeshka Moravioff  
Com Michael Goldsmith  
Câmera: Jörg Schmidt-Reitwein, Martin Manz  
Assistência de Câmera: Hannes Hubach  
Som: Harald Maury  
Montagem: Rainer Standke e Thomas Balkenhol  
Assistência de Produção: Erna Erlacher, Nathalie Bourgeois (França)  
Arquivo Antenne 2 / Visnews  
Pesquisa Sonora: Michael Kreihsl  
Uma coprodução franco-alemã da Será Filmproduktions GmbH, Werner Herzog  
Filmproduktion e Films Sans Frontières; distribuição internacional de Cine International

1991

Jag Mandir (*Das exzentrische Privattheater des Maharadjah von Udaipur*)  
83 minutos. 16mm. Cor.  
Encenação: Andre Heller  
Um filme de Werner Herzog  
Câmera: Rainer Klausmann, Wolfgang Dickmann, Anton Peschle  
Assistência de Câmera: Claudius Kelterborn, Daniel Koppelkamm, Bernhard Watzek  
Som direto: Rainer Wiehr  
Assistência de Som Direto: Alois Under  
Montagem: Michou Hutter  
Assistência de Montagem: Úrsula Darrer  
Mixagem: Herbert Giesser  
Assistente de Andre Heller: Ingrid Hintringer  
Assessoria de Imprensa na Índia: Lady Lavínia Nourse  
Produção de Set: Rajesh Shirvaikar, Ajay Kapoor  
Produção: Wolfgang Rest  
Uma coprodução de ORF e ZDF, produzido por Neue Studio Film GmbH

1992

Lessons of Darkness (*Lektionen in Finsternis*)  
55 minutos. Super 16mm. Cor.  
Produzido por Werner Herzog e Paul Berriff

Câmera: Paul Berriff  
Direção: Werner Herzog  
Tomadas Aéreas: Simon Werry  
Piloto do Helicóptero: Jerry Grayson  
Câmera Adicional: Rainer Klausmann  
Som: John G. Pearson  
Assistência de Câmera: Steve Brook-Smith, Claudius Kelterborn  
Mixagem: Manfred Arbter  
Montagem: Rainer Standke  
Produção Executiva: Paul Cotton e Lucki Stipetic  
Uma Co-Produção de Canal+ França com Canal+ Espanha em colaboração com ITEL.

1993

Bells from the Deep (*Glocken aus der Tiefe*)  
60 minutos. Super-16. Cor.  
Direção: Werner Herzog.  
Direção de Fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein  
Assistência de Câmera: Martin Manz  
Gravação de Som: Vyacheslav Belozerov  
Montagem: Rainer Standke  
Fotografia Still: Christine Ebenberger, Werner Janoud  
Assistência de Direção: Rudolph Herzog  
Engenheiro de Mixagem: Max Rammler-Rogal  
Unidade de Produção Russa: Yury Smirnoff, Sergei Rybakow, Sergei Shelyakow, Natalya Oboznova, Elena Markemyanova, Evgeny Karabanov, Sergei Bolshakov, Sonia Sharofetadinova  
Produzido por Lucki Stipetic  
Produção: Werner Herzog Filmproduktion

1997

Little Dieter Needs to Fly  
80 minutos. 16mm. Cor.  
Produzido, Dirigido e Narrado por Werner Herzog  
Câmera: Peter Zeitlinger  
Som: Ekkehart Baumung  
Montagem: Rainer Standke, Glenn Scantlebury, Joe Bini  
Assistência de Direção: Herbert Golder  
Assistência de Câmera: Erik Söllner  
Fotografia Adicional: Les Blank  
Fotografia Still: Helen Kim  
Ilustrações: Juan Santiago  
Continuidade: Anja Schmidt-Zäringger  
Assistência de Produção: Rudolph Herzog  
Edição de Áudio: Josh Rosen  
Mixagem de Re-Gravação: David Nelson

Produtor Executivo: Lucki Stipetic  
Executivo de Rede: Wolfgang Ebert  
Produção: Werner Herzog Filmproduktion, em associação com Café Productions para a ZDF. Co-produção: ZDF, ZDF Enterprises e BBC

1999

Meu Melhor Inimigo (*Mein liebster Feind – Klaus Kinski*)  
95 minutos. Cor.  
Direção: Werner Herzog  
Câmera: Peter Zeitlinger  
Som Direto: Eric Spitzer  
Montagem: Joe Bini  
Assistência de Direção: Herbert Golder  
Assistência de Câmera: Erik Söllner  
Assistência de Montagem: Thomas Staunton, Thad Povey, Renate Hähner  
Roteiro: Anja Schmidt-Zäringer  
Edição de Som: Josh Rosen  
Mixagem: Humbertus Rath  
Fotografia Still: Silvia Vas  
Câmera Adicional: Les Blank  
Som Adicional: Chris Simon  
Pesquisa de Arquivo: David Silberberg  
Música: Popol Vuh  
Produtor: Ulrich Bergfelder  
Produção de Operações: André Singer, Christine Ruppert  
Produtor: Lucki Stipetic  
Direção: Werner Herzog  
Uma Co-Produção: Werner Herzog Filmproduktion, Café Productions / Zephyr Film  
Para The British Broadcasting Company (BBC), em trabalho com WDR / Arte / BR e YLE  
The Finnish Broadcasting Company.  
Com recursos da Filmstiftung Nordheln-Westfalen

1999

Wings of Hope (*Julianes Sturz in den Dschungel*)  
66 minutos. 16mm. Cor.  
Dirigido e Narrado por Werner Herzog  
Câmera: Peter Zeitlinger  
Som: Eric Spitzer  
Montagem: Joe Bini  
Assistência de Direção: Herbert Golder  
Assistência de Câmera: Erik Söllner  
Assistência de Montagem: Maya Hawke  
Continuidade: Anja Schmidt-Zäringer  
Edição de Som: Josh Rosen  
Mixagem de Re-Gravação: David Nelson

Música: Richard Wagner, Igor Stravinsky  
Coordenação de Produção: Ulrich Bergfelder  
Executivo da Rede ZDF: Wolfgang Ebert  
Produtor Executivo da BBC: Peter Firstbrook  
Produção: Lucki Stipetic  
Produzido por: Werner Herzog Filmproduktion para ZDF, em associação com a ZDF Enterprise e BBC Bristol.

2003

Wheel of Time  
81 minutos. Cor.  
Escrito, Dirigido e Narrado por Werner Herzog  
Câmera: Peter Zeitlinger  
Montagem: Joe Bini  
Assistência de Câmera: Erik Söllner  
Câmera Tibet: Werner Herzog  
Assistência de Edição: Maya Hawke  
Continuidade: Silvia Zeitlinger  
Mixagem: Martin Schinz  
Edição de Áudio: Mark Degliantoni  
Fotografia Still: Silvia Zeitlinger, Lena Herzog  
Gerência de Produção: Irma Strehle  
Contabilidade: Monika Kostinek  
Produção Executiva: André Singer  
Produção: Lucki Stipetic  
Produção: Werner Herzog Film GmbH, Werner Herzog Filmproduktion e West Park Pictures, Produção para a BBC e ARTE. Em associação com Dario de Luca, Tipota Movie Company e Gesellschaft zur Förderung Buddhistischer Werte GmbH, Graz.

2004

The White Diamond  
90 minutos. Cor.  
Um filme de Werner Herzog  
Câmera: Henning Brümmer, Klaus Scheurich  
Som: Eric Spitzer  
Montagem: Joe Bini  
Música: Ernst Reijseger, Eric Spitzer-Marlyn  
Câmera Adicional: Rainer Bergomaz  
Assistência de Câmera: Bernd Curschmann, Marcus Pfeiffer  
Aéreas: Klaus Scheurich  
Produção: Werner Herzog, Annette Scheurich, Lucki Stipetic  
Produção Executiva: Rudolph Herzog, Klaus Scheurich  
Produção de linha: Walter Saxer  
Roteiro: Werner Herzog  
Storyline Original: Rudolph Herzog, Annette Scheurich  
Baseado em uma idéia de Rainer Bergomaz, Marion Pöllmann

Fotografia Still: Lena Herzog  
Direção de Arte: Karl Heiselman, Bethany Koby  
Colorista: Hans Fink  
Edição Online: Ross Shakin  
Suporte Técnico: Romuald Golenia  
Mixagem de Som: Digital Images GmbH, Karsten Rentz, Thomas Vollmer, Michael Och  
Direção e Narração: Werner Herzog  
Co-Produção: NDR Naturfilm, NHK  
Em associação com a BBC  
Apoio: Mitteldeutsche Medienförderung GmbH  
Produzido por: Marco Pólo Film AG

2005

O Homem Urso (*Grizzly Man*)  
100 minutos. Cor.  
Dirigido e Narrado por Werner Herzog  
Produção: Erik Nelson  
Montagem: Joe Bini  
Música: Richard Thompson  
Direção de Fotografia: Peter Zeitlinger  
Produção Executiva: Erik Nelson, Billy Campbell, Tom Ortenberg, Kevin Beggs, Phil Fairclough, Andrea Meditch  
Co-Produção Executiva: Jewel Palovak  
Assistência de Câmera: Erik Söllner  
Áudio: Spence Palermo, Ken King  
Produção de Música: Henry Kaiser  
Fotos/Imagens de Arquivo fornecidas por Val e Carol Dexter, Sam Egli, Willy Fulton, NBC News Archives, Anna Rogers  
Produzido por Real Big Production, Inc.  
Discovery Docs, Lions Gate Films.

2007

Encounters at the end of the World  
99 minutos. Cor.  
Direção, Roteiro e Narração: Werner Herzog  
Produção: Henry Kaiser  
Montagem: Joe Bini  
Direção de Fotografia: Peter Zeitlinger  
Música: Henry Kaiser e David Lindley  
Produção Executiva: Erik Nelson  
Fotografia Subterrânea: Henry Kaiser  
Captação de Som: Werner Herzog  
Colorista: Brian Hutchings  
Pós Produção de Áudio: Tree Falls  
Mixagem: Michael Klinger, Douglas Quin

Sound design: Douglas Quin, D.D. Stenehjem

2010

A Caverna dos Sonhos Esquecidos (*Cave of Forgotten Dreams*)

Direção e Narração: Werner Herzog

Música: Ernst Reijseger

Direção de Fotografia: Peter Zeitlinger

Montagem: Joe Bini e Maya Hawke

Som: Eric Spitzer e Michael Klinger

Assistência de Câmera: Erik Söllner

Companhias: Creative Diferences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication (França), Arte France, Werner Herzog Filmproduktion, More4

2011

Ao Abismo: Um Conto de Morte, Um Conto de Vida (*Into the Abyss: A Tale of Death, A Tale of Life*)

Direção e Produção: Werner Herzog

Música: Mark de Gli Anthony

Montagem: Joe Bini

Direção de Fotografia: Peter Zeitlinger

Assistência de Câmera: Jerry Hattan, David Roberson, Erik Söllner

Som: Eric Spitzer, Steve Osmon

Companhias: Werner Herzog Filmproduktion, Creative Diferences, Skellig Rock, SpringFilms, Investigation Discovery



## **Anexo: *The Minnesota Declaration* (Texto em Inglês)**

### **The Minnesota Declaration - Truth and fact in documentary cinema LESSONS OF DARKNESS by Werner Herzog**

1. By dint of declaration the so-called Cinema Verite is devoid of verite. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.
2. One well-known representative of Cinema Verite declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. 'For me,' he says, 'there should be only one single law: the bad guys should go to jail.' Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.
3. Cinema Verite confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.
4. Fact creates norms, and truth illumination.
5. There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.
6. Filmmakers of Cinema Verite resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.
7. Tourism is sin, and travel on foot virtue.
8. Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: 'You can't legislate stupidity.'
9. The gauntlet is hereby thrown down.
10. The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, though a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life.
11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.
12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species - including man - crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota  
April 30, 1999