

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Milena Godolphim

Visões em êxtase

A busca pelas verdades extáticas de Werner Herzog em “A Caverna dos Sonhos
Esquecidos”.



Niterói,
2013.

Milena Godolphim

Visões em êxtase

A busca pelas verdades extáticas de Werner Herzog em
“A Caverna dos Sonhos Esquecidos”

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense para obtenção de grau de
bacharel em Comunicação Social –
Habilitação: Cinema.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Eliany Salvatierra Machado

Niterói,
2013.

“Acordo e estou apaixonado pelo mundo”

(W. Herzog)

Ao meu pai que, com todo amor, me ensinou o pensamento crítico e a paixão pelos seres humanos e pelo mundo.

À minha mãe, que é o próprio mundo.

AGRADECIMENTOS

À Eliany Salvatierra por sua orientação e amizade, que acreditou e possibilitou a existência deste trabalho, proporcionando aprendizados imensuráveis.

Ao André Queiroz, que me inspirou os mais belos caminhos do pensamento e do potencial transformador, e me ofereceu amizade e generosidade durante o processo.

À Isabel Veiga, que alimentou iluminações em mim desde o primeiro lampejo deste trabalho.

À Elianne Ivo e Marcela Amaral, que, assim como André e Eliany, foram pilares da formação pessoal que tive durante o curso.

À India Martins, Sérgio Santeiro, José Carlos Monteiro, Fernando Morais, Cezar Migliorin, Tunico Amâncio, Mauricio Bragança, João Luiz Vieira e à escola de cinema da UFF como um todo.

À Lúcia Tupiassú, que gentilmente disponibilizou sua dissertação e sua orientação.

À Carolina Pontes, pela revisão generosa.

Aos amigos Vinícius Dias, Fábio Souza, Rafael Amorim, Jonas Póvoa, Renato Telles, Isabel Veiga, Tauana Carlier, por suas orientações amigas também.

À Leosinéa Cardoso, o anjo que apareceu na hora do abismo.

Ao Caio Miranda, meu parceiro, com quem compartilho mundos que se encontram de alguma forma nas visões deste trabalho.

Ao meu pai, José Antonio Godolphim, que acompanhou e está presente em cada parte do texto.

À minha mãe, Áurea Godolphim, presente em cada parte da vida.

Agradeço a todos os amigos e família, que facilitam todo e qualquer caminho com sua presença.



“Nada se sabe, tudo se imagina”

(Ricardo Reis, 1923)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.	1
1. AINDA O CAOS.	4
1.1. “O mundo se revela para aqueles que viajam a pé” – Werner Herzog.	4
1.2. A conquista do inútil: os personagens.	5
1.3. Desafio da linguagem e os infinitos extratos da realidade.	9
1.4. Dentro do Abismo, as verdades extáticas.	11
2. O DESVELO DE UM MOMENTO CONGELADO NO TEMPO.	17
CONCLUSÃO.	31
3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	33
3.1 Filmes Citados.	34
ANEXO I - Declaração de Minnesota: verdade e fato no cinema documental.	
ANEXO II - Ficha técnica do filme estudado.	
ANEXO III – Filmografia de Herzog até 2012.	

INTRODUÇÃO

O filme foi o início deste trabalho, foi a experiência do êxtase, que se tornou motivação. Era imperativo fazer um trabalho sobre cinema no fim do curso, mas eu não havia escolhido o tema. Assistir *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, de Werner Herzog, em pleno carnaval, no seio da Zona da Mata Mineira, ao som apenas de alguns insetos, foi o acaso transformador. Após aquela uma hora e meia, imersa nas profundezas do inconsciente, na caverna *Chauvet*, havia uma certeza: para me dedicar a estudar algo do cinema para a monografia eu precisaria estar apaixonada. Por este motivo, certa e imediatamente, o filme virara meu tema de estudo.

Decidido isto, várias questões vieram – as quais tive de abandonar para conseguir escrever um trabalho monográfico –, e na investigação surgiu o autor Werner Herzog, sua obra e seu pensamento, que combinaram e embasaram perfeitamente a primeira experiência motivadora deste estudo, a experiência do filme.

Detive-me no aspecto fascinante do trabalho de Herzog, que é a busca pela possibilidade do êxtase através de seus filmes – a forma que para ele se dá o encontro com a verdade. Este aspecto é preponderante para mim no estudo, por ser um pensamento particular sobre a verdade, que não pretende capturá-la, destrinchá-la, sequer pode compreendê-la, sem deixar de buscá-la. Além disso, a experiência do filme confirmou essa possibilidade da iluminação, do encanto e da transformação em mim, e encontrar essa busca consciente no trabalho do diretor me levou a enveredar por esta abordagem.

Para isto, será preciso passear pelos interesses e escolhas de Werner Herzog em sua obra e em textos e depoimentos seus, para nos aproximarmos de seu olhar sobre o mundo e da busca pelo encontro com a verdade – da iluminação¹ – por meio de seus filmes, e podermos identificar estes aspectos também em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

Buscaram-se características do trabalho de Herzog principalmente a partir do livro *Sinais de Vida – Werner Herzog e o Cinema*, de Grazia Paganelli², que apresenta longas entrevistas com o cineasta e textos da autora. Foram usados também como

¹ A palavra iluminação é entendida, no presente trabalho, como fenômeno físico, e não como metáfora para conhecimento.

² PAGANELLI, Grazia. **Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema**. Edições 70; IndieLisboa: Lisboa, 2008.

referência o texto de Daniel Álvaro³ sobre o filme *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* e a dissertação de mestrado de Lúcia Tupiassú⁴, assim como a aula magna de abertura do festival Cine 4 + 1, palestra por Herzog em 2012, no Rio de Janeiro.⁵

Percebemos ao longo deste passeio que Herzog é um diretor que se interessa pelo inconsciente. Interessa a ele que o espectador veja imagens como que à primeira vista. Interessam as imagens que extrapolam: sejam caóticas, universais, de alguma forma pré-históricas – neste filme, literalmente.

Este documentário, como outros tantos filmes do diretor, é composto por imagens que remetem ao sonho, que habitam o inconsciente e levam ao coletivo. Sua estrutura é simples: não há extraterrestres, viagens espaciais, mitologias, ou outros recursos que Herzog poderia utilizar. Há entrevistados, objetos, imagens e som. Ele não aborda mitologicamente a criação (como em *Fata Morgana*, 1970) e não se transforma totalmente numa ficção científica (como *Lições da Escuridão*, 1992, ou *The Wild Blue Yonder*, 2005). Não é necessário tudo isso no filme, pois a ficção científica e a viagem ao universo que ele propõe é real demais. É uma viagem do pensamento do espectador, iminente e imanente ao assunto.

A noção temporal abordada não tem a dimensão da vida (e morte) de um tdimensão de um tempo universal – a humanidade, as espécies, as eras, o pensamento fora do tempo.

O tema investigado está, à flor da pele, composto no filme, que sem metáforas ou palavras faz questionar: “*Quem somos nós? O que vemos? Como nos relacionamos com o meio envolvente? Vamos sobreviver como espécie, sofrer mutação? Ver-nos duplicados num espelho?*”.

Não temos a pretensão através deste estudo de compreender todas as possibilidades interpretativas da obra do diretor, nem mesmo do filme em questão. Apenas intentamos relacionar aspectos encontrados em seu trabalho, a partir do filme escolhido, como o questionamento da natureza humana e das coisas à sua volta, elucidando estas questões que consideramos importantes no fazer artístico e ao estar no mundo.

³ ÁLVARO, Daniel. **Variaciones sobre el arte. A proposito de Cave of Forgotten Dreams de Werner Herzog.** Texto apresentado no colóquio “*Arte, Estética e Política: diálogos com Jacques Rancière*”, em 10/10/2012.

⁴ TUPIASSÚ, Lúcia. **O Eldorado de Herzog: a busca por imagens absolutas e verdades intensificada** [Dissertação]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2010.

⁵ Aula magna de abertura do festival de cinema **Cine 4 + 1**, realizada no Rio de Janeiro, em 22/11/2012. Disponível na íntegra em: http://www.youtube.com/watch?v=cV5_nDqeRL

Palavras, expressões ou frases encontram-se grifadas em negrito no texto por conterem ideias consideradas importantes e merecedoras de destaque.

1. AINDA O CAOS.

1.1. “O mundo se revela para aqueles que viajam a pé” – Werner Herzog.

Werner Herzog é o homem da viagem a pé. Nela há a descoberta, a vida pulsando, a intuição. É o homem da poesia e da literatura, que transforma a realidade em outra. Que vê diferente e quer compartilhar. E isso é o mais importante para ele, o filme em si, ir até o fim, realizá-lo, mostrar ao mundo essa visão que ele teve sobre algo, por meio da sua arte. Aí se encontra um homem que tem fé – ainda que nada tenha a ver com a crença em alguém maior que esteja por trás dele.

A vida deste homem é cheia de intensidade: filmando desde os 19 anos, fugindo da academia de cinema nos Estados Unidos da América para realizar filmes no México, tendo feito filmes na Amazônia, África, Antártida, Austrália, e tendo contato com pessoas das mais diferentes tribos. As condições extremas sempre impulsionaram a grandeza trágica do seu cinema: “Sinto-me um cientista que manipula uma matéria desconhecida e que só quando a experimenta em condições extremas consegue compreender-lhe a substância.”⁶

Werner Herzog acredita (informação verbal)⁷ que o essencial para os filmes e para a vida é encontrar a voz correta – a forma apropriada de contar, entrevistar, conversar. É preciso conhecer o coração do homem para extrair as coisas que vão melhor funcionar no filme, ou para o espectador. E é preciso desenvolver questões além do que faria um jornalista, prevalecendo-se da intuição, que só pode ser alargada através da “pura vida”, da viagem a pé, da experimentação do mundo.

O cineasta alemão, nascido em 1942, produziu desde o primeiro filme uma média de mais de uma película por ano (lista completa no anexo III), tendo amplo reconhecimento como autor desde o início da carreira. Detalhes de sua trajetória, inclusive histórias pessoais e de filmagens são encontrados com facilidade em diversas

⁶HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p. 78.

⁷ Declaração feita na aula magna de abertura do festival Cine 4 + 1 no CCBB do Rio de Janeiro, em 2012.

fontes bibliográficas e na internet. Entretanto, aqui nos deteremos aos aspectos pertinentes à sua filmografia.

Werner Herzog se revela desde seu primeiro filme um apaixonado pela estranheza, presente na maioria de seus personagens. O primeiro filme, o curta-metragem *Herakles* (1962), aborda o universo de fisiculturistas, que cultuam a beleza e a perfeição de seus corpos supra desenvolvidos, em meio a imagens de arquivo de destruição e desordem urbanas. Desde então, seu cinema já tem como característica a força arrebatadora e a tragicidade do paradoxo, sem perder certa dose de ironia – como a imagem de uma violenta explosão ao som sublime da música clássica.

Para ele, é cabível que o paradoxo possa fazer parte da estrutura das coisas ainda que pareça inconcebível para o pensamento humano. Um autor ciente do aleatório e das dificuldades inerentes à linguagem, mas movido por uma imensa vontade de se comunicar, afirma: “os meus filmes nascem de uma fascinação muito forte, e eu sei que vi coisas que outros não viram, que outros não sabem. Isto é o que quero tornar visível para as outras pessoas. É uma necessidade de comunicar. Muito forte, muito viva.”⁸

1.2. A conquista do inútil: os personagens.

A obra de Herzog consegue evidenciar o caos que compõe o universo, que pulsa constantemente em todas as pequenas ou grandes explosões que compõem a vida, e, ao mesmo tempo, cria imagens sublimes, iluminadoras. Transborda em seus filmes um pensamento que não busca o apaziguamento, mas a ação – força motriz da maioria de seus personagens.

Sejam seus personagens reais ou ficcionais, eles buscam superar os limites humanos e acabam desafiando a linguagem, a natureza, testando a própria existência. “A luta dos homens contra o ambiente já não pode mais ser escondida e a hostilidade deste manifesta-se através do absurdo do comportamento humano.”⁹

⁸ Declaração encontrada em páginas da internet, como:

<http://socialmonitoria.blogspot.com.br/2011/10/filme-o-enigma-de-kaspar-hauser.html> e <http://cinefilosconvergentes.blogspot.com.br/2010/10/semana-werner-herzog.html> (acessadas em 26/02/2013).

⁹ PAGANELLI, 2008, p. 22.

O documentário *O Homem Urso* (2005) pode ser citado como um exemplo recente deste aspecto de Herzog, sua peculiar escolha e construção de personagens. A história é de um ser humano que resolve viver isolado de seus semelhantes entre os ursos do Alasca; e consegue fazê-lo durante dois anos, mas sofre um ataque de um dos ursos após esse período, no qual morrem ele e sua mulher. Nas palavras de Herzog, *O Homem Urso* “envolve uma grande tragédia e imensas questões sobre a nossa civilização, como nos relacionamos com o mundo natural e como perdemos.”¹⁰

Em *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1973), também documental, o personagem principal é Walter Steiner, o campeão de saltos de esqui que arrisca sua vida para quebrar os recordes mundiais em saltos de até 179 metros de voo livre. Fora essas façanhas sobre-humanas, ele é um solitário entalhador de madeira que mantém uma amizade fiel a um corvo. Sobre este filme Herzog declara:

[...] a sensação física consegue transformar-se imediatamente em qualquer coisa de outro, numa perda de si, que é também, e ao mesmo tempo, a sensação de tocar a parte mais espiritual do pensamento humano, uma imersão nos abismos escuros e solitários do homem que encontram uma espécie de ulterior exemplificação no conto de amizade infantil entre Steiner e o corvo [...].¹¹

Também em *O Enigma de Kaspar Hauser*, *Fitzcarraldo* (1982), *Aguirre* (1972) e *Sinais de Vida* (1968), entre outros filmes de Herzog, apresentam esses personagens de causa errante, que, movidos pelo desespero, desafiam, irrompem – ainda que a maioria de suas atitudes rume à conquista do inútil, beire o absurdo e denuncie a falta de sentido que está no mundo à nossa volta.

Gilles Deleuze considera que um dos temas obsedantes da obra de Herzog seja: “[...] um homem de desmesura habita um meio também desmesurado, concebe uma ação tão grande quanto o meio.”¹² Acreditamos que esse aspecto singular está presente na construção da maioria de seus personagens.

Paganelli elucidada:

A ação não é impelida nem sugerida pelo ambiente, mas ‘é uma empreendimento louco, nascido na cabeça de um iluminado’, o único capaz de se igualar a enormidade do ambiente. Segundo Deleuze este caso provoca uma espécie de desdobramento entre uma ação sublime destinada a permanecer suspensa, sem nenhum confronto possível, e uma ação heróica, que encontra no ambiente o seu interlocutor.¹³

¹⁰ HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p.60

¹¹ HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p.79

¹² Livre tradução, Ibid., p.79

Segundo Paganelli, *Aguirre* seria um exemplo imediato desta análise, tendo como ação heróica a emblemática descida do rio, onde o personagem tem no ambiente o interlocutor de sua ousada cólera e tendo como ação sublime o projeto de desafiar Deus e o mundo. Em *Fitzcarraldo*, o heróico seria o ato de escalar uma montanha com um navio, que serve de instrumento para o sublime¹³: a intenção do protagonista de transformar toda a floresta em ópera.

Estes dois filmes materializam a ideia do imperfeito e do não acabado como um sinal de rebelião contra a perfeição divina¹⁴, muito presente na cinematografia de Herzog. Por meio de ações grandiosas, a “imperfeição se torna virtude necessária para conquistar as coisas inúteis, enquanto que o lugar, impetuoso, inóspito e áspero, faz-se palco inevitável de tanta inutilidade vital.”¹⁵ – no caso, o lugar é a selva amazônica, locação onde foram rodados os dois filmes mencionados.

Herzog utiliza uma citação de Kant em um de seus textos¹⁶ que elucida as motivações de seus personagens, reais ou ficcionais – em desafiar a grandeza da natureza:

A irresistibilidade do poder da natureza torna-nos, enquanto seres naturais, conscientes da nossa debilidade física, mas revela-nos, ao mesmo tempo, uma faculdade de nos considerarmos independentes da natureza, e uma superioridade dos nossos confrontos...¹⁷

Em ambos os filmes acima citados, transbordam o caos primordial e a rudeza de um ambiente não contaminado, que influencia toda a saga ensandecida dos personagens. Sobre os longos meses de experiência em que esteve “refém” da floresta amazônica, durante a rodagem de *Fitzcarraldo*, Herzog escreve: “À noite tive primeiro a sensação e depois a certeza de me encontrar numa pré-história sem língua, sem tempo, nebulosa.”

18

¹³ O sublime é entendido, no presente texto, como intenção e diálogo com o transcendente, algo que está acima da realidade.

¹⁴ PAGANELLI, Op. Cit., p. 76.

¹⁵ Ibid., p.76.

¹⁶ Texto “*Do absoluto, do sublime e da verdade extática*”, escrito por Werner Herzog por ocasião da sua participação no La Milaneseana (encontro anual sobre literatura, música e cinema que se realiza em Milão) em Julho de 2007. In: PAGANELLI, 2008, p. 217.

¹⁷ KANT apud HERZOG In: PAGANELLI, 2008, p. 217.

¹⁸ HERZOG, Ibid., p. 78.

A partir desta experiência épica, entre acidentes aéreos, dois barcos arrastados mata adentro, doenças, índios revoltosos, incidentes envolvendo viagens alucinatórias de membros da equipe e crises homéricas com o ator Klaus Kinski, Herzog produz um diário, lançado depois como o livro “A Conquista do Inútil”¹⁹.

As ideias de Herzog sobre as origens do homem, numa relação mais espelhada e integrada com o ambiente natural, têm a ver com a selvageria, a violência e o caos; assim como é a força imperativa da própria natureza. E, se vivendo intensamente na selva amazônica ele se sentiu numa pré-história, num espaço sem tempo, essa percepção ressona na maioria de seus filmes até hoje.

O cineasta declara que é o mais selvagem que fica na memória da audiência. E para o diretor, o cinema é o lugar onde deve entrar o selvagem.²⁰ Assume também que sempre se interessou por ver o lado escuro, pré-histórico, dos seres humanos. Fascinado não só pelas primeiras imagens que o homem criou, como também pelo que está mais fundo, para lá da cultura, da educação e da história.²¹

A ideia das origens está presente em muitos de seus filmes. *Fata Morgana* (1970), por exemplo, enfoca a “Criação” do mundo. Neste filme, Herzog utiliza como inspiração o livro da Criação dos Maias, por se identificar mais com a visão mitológica de que a Criação seria uma derrota dos Deuses do que com o conceito cristão de Criação, que produz um planeta de equilíbrio, beleza e harmonia. Ele alega:

As imagens que filmara já estavam embebidas de um poder estranho, pré-ocidental, e quando digo ocidental quero dizer a tradição judaico-cristã, Greco-romana, aquela que nós crescemos. De repente essas imagens vão para além desta tradição, há algo de muito estranho nelas, algo muito cru e primordial, algo que parece um sonho. E os sonhos, aparentemente, não são influenciados pela cultura: são não-educados, a-culturais, anárquicos, primordiais, num certo sentido pré-históricos, e isto é verdade mesmo que sonhemos com andar de comboio ou coisas assim. Há uma qualidade pré-histórica nos sonhos, e digo isto sem me referir à psicanálise. (...) Penso que assinala uma grave derrota para a nossa civilização andarmos a escavar a nossa psiqué e os nossos sonhos, tentando analisá-los.²²

¹⁹ Título original: *Eroberung Des Nutzlosen, München, Hanser. Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo, by Werner Herzog, hardcover, 306 pages, Ecco Books/Harper Collins Press, 2004.*

²⁰ Declaração feita na aula magna do festival Cine 4 + 1. Rio de Janeiro, 2012.

²¹ Declaração de Herzog em entrevista a Paganelli (2008, p. 84).

²² Declaração de Herzog em entrevista a Paganelli (Ibid., p. 82).

1.3. Desafio da linguagem e os infinitos extratos da realidade.

Herzog diz que não há razão psicológica nos fatos de seus filmes, nem se deve tentar entender psicologicamente os motivos de seus personagens.²³ A visão de mundo transparente em seus filmes evidencia a falta de razão nas atitudes humanas. Evidencia no ser humano seu comportamento mais instintivo e caótico, que o faz romper e ultrapassar as noções de civilidade e de apaziguamento. Não há que se buscar uma lógica aparente em seus filmes, pois se trata justamente de abordar o ilógico, o irracional. No entanto, é inevitável perceber um sentido intrínseco neles, um sentido que comove, por ser verdadeiro e profundo, e extremamente atrelado à sensação que cada plano seu gera.

A *Última Palavra* é um curta-metragem de 1968, que conta a história de um velho homem grego, habitante de uma pequena ilha, e que há anos se recusa a falar qualquer palavra. Sai às ruas apenas à noite, tocando sua Lira. Este curta-metragem concentra uma ideia característica do cinema de Herzog, que é o desafio da comunicação entre os seres humanos. De acordo com Paganelli (p. 24): “O centro desse filme consiste em ser um jogo teórico de subversão do mecanismo da comunicação, verdadeira rebelião contra os esquemas que definem a realidade, o realismo e a ficção.” Já Herzog comenta que “num certo sentido a sua personagem age em desafio das forças da sociedade, em desafio das regras da linguagem, em desafio do próprio mundo.”²⁴

A catástrofe linguística condensada em *A Última Palavra*, presente de alguma forma em todos os filmes citados, indica uma característica capital do cinema de Herzog, que é expor o paradoxo da linguagem – tradicionalmente concebida como expressão da consciência racional e clara –, denunciá-la pelo aleatório de sua própria essência, pela falta de ordem e o caos, e pelo vazio da comunicação.

[...] nos últimos anos, a relação entre a linguagem e os objetos descritos por ela tem sido radicalmente revista. A linguagem passou a ter um papel mais importante. Teóricos de diversos campos – filosofia, literatura, feminismo,

²³ Herzog declara em entrevista a Grazia Paganelli (2008, p. 35): “É verdade, se quer dizer que não há razão psicológica. Oponho-me sempre a tais coisas. Não podemos entender Stroszek em termos de psicologia, graças a Deus. No preciso momento em que se poderia tornar interessante para os psiquiatras mostro-o a quase 200 metros de distância, pequeno como uma formiga”.

²⁴ HERZOG apud PAGANELLI, *Ibid.*, p.31.

antropologia cultural, sociologia – têm declarado que a linguagem constitui os fatos e não apenas os relata.²⁵

Partindo do pressuposto de que a linguagem constitui os fatos e não apenas os relata, atingiremos uma característica do cinema de Herzog – imprescindível para entender a ideia central deste trabalho – que é o desmonte da concepção tradicional do real, que pressupõe uma realidade única, tangível, sinônima de verdade. Há infinitas formas de percebermos a realidade e este é um tema recorrente em seus filmes, inclusive em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

Para Herzog “a verdade não é uma só, porque numa história existem infinitas formas de verdade, infinitos extratos, cada um dos quais autêntico e dono do seu próprio olhar”.²⁶ A linguagem, sendo o discurso que compõe qualquer realidade, que cria e representa os fatos, não pode ser ela própria tais fatos, nem dar conta de nenhuma realidade, senão apenas atravessá-la.

A linguagem explorada por Werner Herzog é um discurso que se interroga sobre os significados de verdade, realidade, ficção e invenção. Herzog sempre privilegiou o seu contato físico e sensorial com a realidade²⁷. E aqui entramos na questão chave deste trabalho, ao pensarmos, conforme o diretor, as sensações e emoções como instrumentos de acesso à verdade, e não apenas à consciência intelectual.

“Por isso cada obra sua é uma reflexão radical sobre o poder do cinema, uma investigação incansável sobre a linguagem e os seus meios de expressão, que não só não nos deixa indiferentes como se revela, passo a passo, cada vez mais necessária e imprescindível”, como declara Alberto Barbera.²⁸

²⁵ Trecho retirado do parágrafo “(...) uma inversão da relação que tradicionalmente tem se pensado que exista entre as palavras que usamos para descrever as coisas e as próprias coisas. A suposição usual do senso comum é a de que os objetos existem “objetivamente”, como tal, “no mundo” e, assim, seriam anteriores às descrições que deles fazemos. Em outras palavras, parece normal presumirmos que as “moléculas” e os “genes” precedam e sejam independentes dos seus modelos científicos; ou que a “sociedade” exista independentemente das descrições sociológicas que dela se fazem. O que estes exemplos salientam é o modo como a linguagem é presumivelmente subordinada e está a serviço do mundo do “fato”. Entretanto, nos últimos anos, a relação entre a linguagem e os objetos descritos por ela tem sido radicalmente revista. A linguagem passou a ter um papel mais importante. Teóricos de diversos campos — filosofia, literatura, feminismo, antropologia cultural, sociologia — têm declarado que a linguagem constitui os fatos e não apenas os relata.” (DU GAY, 1994, In: HALL, 1997, p. 9).

²⁶ HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p. 41

²⁷ Lucia Tupiassú (2010, p. 74) também aponta esta característica em sua dissertação de mestrado.

²⁸ BARBERA apud PAGANELLI, Op.Cit., p. 11

1.4. Dentro do Abismo, as verdades extáticas.

Se o cinema de Herzog é o lugar da interrogação acerca de muito do que está à nossa volta, é também uma imersão no abismo, o abismo das certezas. Neste mergulho não há onde se segurar. Há apenas os clarões da arte, que conseguimos acessar, compartilhando ou não as ideias do autor, mas induzidos pelas suas imagens, sons, pela magia do seu cinema.

Cinema é projeção de luz. É em seu âmago ilusionismo. É imaterial: sensação, êxtase, pensamento. E, para Herzog, é o lugar onde a encenação e a invenção trazem “a possibilidade de criar uma nova gramática com as imagens, ao mesmo tempo questionando a natureza humana.”²⁹ Aspecto que Herzog declara ser o que mais o fascina em fazer filmes.

O cineasta acredita que a encenação e a invenção estão presentes tanto nos documentários quanto na ficção³⁰, e faz questão de fazer cair as fronteiras entre um e outro em sua obra, pois assim também deveria ser na vida. A cultura ocidental³¹ buscou muito separar a realidade da fantasia, enquanto fora deste universo, para alguns grupos, talvez essa distinção nunca tenha sido estabelecida. A captura e reprodução de imagens desde a invenção da fotografia no ocidente sempre evocou essa aura de vestígio de realidade, e o documentário acabou assumindo mais esse papel durante o século XX. Entretanto, para Herzog é imprescindível que ele não ocupe o lugar de simplesmente um modo ou instrumento de registro da realidade.

Esta posição do autor é firme desde sempre, embora ele tenha declarado publicamente seus pensamentos e sua distinção, em relação a alguns realizadores neste aspecto, em 1999 com um texto chamado “A Declaração de Minnesota – Verdade e fato no cinema documental” (na íntegra no anexo I). O texto se refere mais especificamente ao movimento do Cinema Verdade, definindo algumas distinções de concepções entre eles.

De acordo com Grazia Paganelli, sua intenção, nesse feito, era exaltar os muitos níveis profundos de verdade que o cinema pode alcançar, em debate com os esforços do Cinema Verdade em capturar a realidade, que, segundo ele, apenas pode acessar a

²⁹ HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p. 71.

³⁰ Herzog comenta isso em entrevista à Grazia Paganelli (Ibid., p. 64.)

³¹ Entendida no presente texto como a tradição judaico-cristã, greco-romana, na qual crescemos.

superfície. Alguns postulados reproduzidos abaixo ilustram um pouco o conteúdo do texto:

3. O *Cinema Verité* confunde os fatos com a verdade, e por isso apenas encontra pedras. E, contudo, os fatos, às vezes têm um poder estranho e bizarro que faz parecer inacreditável a sua verdade intrínseca.
4. Os fatos criam as normas, a verdade produz iluminação.
5. Os cineastas do *Cinema Verité* parecem-se com turistas que tiram fotos entre as antigas ruínas dos fatos.
(Declaração do Minnesota)³²

Os fatos são apenas fatos, dados, indicativos de uma ocorrência que não se pode aprisionar: o instante. “Fatos não constituem a verdade porque não iluminam você”.³³ Para Herzog, a verdade é acessada no êxtase, por meio da iluminação, e pode apenas ser fabricada, estilizada, sugerida – jamais capturada. O cineasta não tem intenção de imitar o real, pois entende que qualquer representação por meio da linguagem será uma encenação, uma simulação, e por isso não busca essa verdade “disfarçada” de realidade. Para ele, é necessário observar as coisas em profundidade, procurar-lhes a essência, buscar a verdade poética, que pode ser atingida por intermédio da invenção, da imaginação e da estilização.

Assim como “o xamã e o guerreiro ameríndios postulam que para conhecer-ver-experimentar é preciso suprimir aquilo que é impedimento e acrescentar aquilo que permite **deslizar entre as coisas**” (destaque nosso)³⁴, Herzog busca o ‘entre’, a zona do mistério, além da aparência do real, para quem sabe, assim, diminuir a soleira que separa superfície e profundidade, real e fantasia, desarranjar os limites.

Em sua constante investigação, o cineasta aborda visões diferentes das que costumamos ter sobre as coisas, traz muitas vezes visões de outras culturas, como veremos acontecer em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010). Outro exemplo,

³² HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p. 220

³³ Declaração de Herzog feita na aula magna de abertura do festival Cine 4 + 1 no CCBB do Rio de Janeiro, em 2012.

³⁴ César Guimarães e Ruben Caixieta: “Os guerreiros e xamãs do México Antigo percebem os seres humanos como ‘conglomerados de campos de energia que possuem a aparência de esferas luminosas, são seres luminosos e fluidos feitos de fibras luminosas e não de objetos luminosos’. Este mundo de múltiplas forças e modos de agenciamento não é durável: trata-se de um mundo fugaz que requer certa velocidade de percepção para poder testemunhá-lo. Aquele que o vê (e o conhece momentaneamente) apenas o atravessa, o incorpora, adota seus olhos, sua roupa: ver é um modo de atravessar as coisas, de passar por entre os limites, de povoar as bordas, de variar. O xamã e o guerreiro ameríndios postulam que para conhecer-ver-experimentar é preciso suprimir aquilo que é impedimento e acrescentar aquilo que permite deslizar entre as coisas, entrando numa linha de fuga que é a ligação entre o indiscernível, o imperceptível e o impessoal. Para eles, ver, sonhar, existir são atitudes e condições que se transformam incessantemente, pois humanos e não-humanos são estados transitórios, em puro devir. In COMOLLI, 2008, p. 42.

encontramos muito antes, em *Onde Sonham as Formigas Verdes* (1984), uma ficção que apresenta aborígenes e homens brancos sofrendo uma grande dificuldade de comunicação.

Nas palavras do personagem Miliritbi, está colocada outra perspectiva sobre o homem branco: é ele quem não entende os sinais dos aborígenes, e não estes que, na visão eurocêntrica, não entenderiam a sua língua: “Vocês homens brancos, estão perdidos e não compreendem a terra. Fazem demasiadas perguntas estúpidas. A vossa presença terminará em breve. Não tendes juízo, finalidade, direção.” (PAGANELLI, 2008, p. 73).

Olhar por outros ângulos se torna extremamente, e cada vez mais, necessário. Herzog atenta para o fato de que a realidade dos dias de hoje já coloca nossos conceitos à prova. Defende que ela precisa ser pensada de uma forma mais expansiva, porque agora, mais do que nunca, nós, seres humanos, estamos confrontados com um desafio ao nosso sentido de realidade, que é o domínio digital, as novas respostas e espaços com os quais temos que lidar: o virtual e as modificações na natureza. Há os efeitos digitais, capazes de criar e nos transportar para realidades digitais, artificiais, e principalmente novas.

Entretanto, estamos obcecados com a realidade, e é um desafio tentar compreendê-la. Herzog acredita que “temos de encontrar algo que esclareça a partir de fora, algo que vá para além ou sob esta realidade, **algo que nos dê uma espécie de visão em êxtase** ³⁵, **que percore por muito mais tempo que a própria realidade.**” (destaque nosso). ³⁶

Para possibilitar tais visões, o cineasta se utiliza de todos os artifícios disponíveis no cinema, no intuito de fabricar visões ou sensações que permitam um acesso ao sentido de verdade, que ele busca em cada história. Em resumo, Herzog é um magistral contador de histórias. Ele insiste em um processo de estilização que intensifica a realidade e inventa histórias sugeridas por detalhes reais. “Trata-se de olhar, através do estilhaço de um espelho, detalhes recortados com precisão de pintor, demasiado

³⁵ Lúcia Tupiassú nos dá uma compreensão do que seria o êxtase, dentro da perspectiva de Herzog de verdades extáticas, sugerindo como sendo “esse momento de arrebatamento, de enlevação que o diretor almeja suscitar. O indivíduo, feito parte de matéria e parte de espírito, quando experimenta o êxtase, teria um momento de desprendimento: seria como se, por um instante, deixasse de ser matéria e passasse a ser apenas espírito, virasse energia pura e simples e, assim, entrasse em comunicação com algo maior, uma espécie de energia universal. No êxtase, o indivíduo entraria em contato com o sublime, algo próximo do sonhar acordado.” Tupiassú, p. 82, 2010.

³⁶ HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p. 53.

‘pequeno’ para reproduzir a realidade, mas suficientemente grande para conter uma ideia.”³⁷

Dentre os artifícios disponíveis, Herzog pode reconstruir histórias reais e as ficcionalizar, como faz em *Little Dieter Needs to Fly* e *Wings of Hope* (dois episódios dirigidos por ele para uma série televisiva alemã), ou atribuir frases suas a grandes pensadores, como na narração de *Lições da Escuridão* (1992), por exemplo; pode ainda encenar situações em documentários, inclusive colocar personagens reais falando textos seus, como se fossem deles. E pode ainda inventar qualquer outra coisa que nunca tenha utilizado. Não temos como saber, e isso pouco importa, pois para o autor “a verdade é uma licença poética reservada aos artistas, é, ao mesmo tempo, privilégio e responsabilidade, é uma invenção hiperbólica que pode salvar a vida ou, pelo menos contá-la da melhor maneira.”³⁸

Herzog está tentando achar um acesso ao mundo real através da iluminação, de algo que enriqueça as pessoas, mesmo que para isso ele se utilize da encenação, fabricação, invenção, para buscar sentido e contar uma história. Ele busca produzir imagens extasiantes. E a vastidão de sentidos³⁹ que seu cinema é capaz de sugerir deve-se a cada escolha dessas. A experiência que seus filmes promovem é exatamente o que o autor, consciente e inconscientemente, busca: a iluminação através do êxtase.

Por isso é tão importante para o diretor a forma como a música entra nos planos, o ritmo dos movimentos na tela, o tempo certo das ações ou das inações, e os silêncios. Herzog quer promover uma sensação no espectador, a iluminação mediante a percepção de algo, que pode ocorrer em um plano, uma seqüência, um momento qualquer do filme. Aí se dá o encontro com a verdade para ele: por meio da captação de um sentido intrínseco àquele momento imagético e sonoro pelo espectador.

Herzog pensa que “na arte figurativa, na música, na literatura e no cinema é possível um nível mais profundo de verdade, uma verdade poética, extática, dificilmente apreendida por ser misteriosa e áspera, que só pode ser atingida através da imaginação, da estilização e da criação.”⁴⁰

³⁷ PAGANELLI, 2008, p. 15

³⁸ Ibid., p. 41

³⁹ Expressão usada por Paganelli (Op. Cit., p. 43)

⁴⁰ Citação extraída do texto: “Do absoluto, do sublime e da verdade extática”, de Werner Herzog, 2007.

Sobre essa concepção de verdade extática ⁴¹, porque através do êxtase, Herzog discursa em um texto feito em 2007, chamado “Do absoluto, do sublime e da verdade extática” no qual ele afirma que: “A nossa capacidade de experiência extática da verdade é possível também por intermédio do sublime, com o qual estamos em condições de nos elevar acima da natureza.”.

Herzog situa a aproximação de sua concepção do êxtase aos pensamentos de Dionísio Longino ⁴², afirmando: “Longino utiliza aqui o conceito de *ekstasis*, o sair fora de si num estado de suspensão, no qual nos erguemos acima da nossa natureza e que, ‘como um relâmpago que fulmina de repente’, revela o sublime. Ninguém antes dele alguma vez tinha falado de modo tão claro e franco da experiência da iluminação e eu, agora, tomo aqui a liberdade de transferi-la também para os raros e fugazes instantes filmicos.” ⁴³

O cineasta demonstrou afinidade também com o filósofo Athanasius Kircher: “[...] Ele vê, tem visões na caverna, entre as criaturas selvagens, e abandona o eu, indo para além dele próprio. **Deixa para trás a racionalidade e em vez dela ganha iluminação e êxtase, que nos permitem penetrar nas coisas mais profundamente do que a racionalidade pura.**” (destaque nosso). ⁴⁴

Essas declarações do autor nos situam quanto ao seu pensamento sobre o êxtase e a verdade, entretanto não podem defini-lo. O próprio autor não o faz da forma tradicional, pois sua concepção sobre a verdade recusa a possibilidade de enquadrá-la ou reduzi-la a uma definição.

No tratado acima citado, o autor aborda esta noção através de diversas histórias que ele vivenciou e que lhe revelaram algum sentido novo sobre a verdade. Principalmente, percepções que apontam que ela está além dos fatos, das provas e da linguagem, mas na iluminação.

A arte é o lugar onde essa iluminação pode ser alcançada e deve ser buscada, de acordo com Herzog. Por isso o autor busca alcançar o sublime através das imagens e

⁴¹ “Segundo a concepção de Herzog, a verdade extática seria uma verdade mais profunda e reveladora que há nas coisas, mas que só se encontra por detrás das superfícies, em imagens nunca antes vistas. Só através da experiência artística (no caso de Herzog, da imagem cinematográfica) é que se pode atingi-la. Ou seja, para Herzog, a arte é capaz de revelar uma verdade intensificada e mais profunda que há nas coisas do mundo.” Lucia TUPIASSÚ, p. 71, 2010.

⁴² Referência à Obra *Tratado do Sublime*, de Dionísio Longino. Supõe-se que este pensador tenha vivido no século I depois de Cristo, entretanto sua obra é bastante lacunar.

⁴³ Citação extraída do texto: “Do absoluto, do sublime e da verdade extática”, de Werner Herzog, 2007. In PAGANELLI, p. 218.

⁴⁴ HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p. 84

som que produz. Paganelli (2008, p.43) considera este aspecto uma capacidade de “suscitar visões ilimitadas a partir até de pequenos gestos, quase quotidianos, tão extraordinariamente verdadeiros que sugerem uma vastidão de sentidos, para além de olhares”.

A essa sublimidade das imagens, Deleuze chama de: “as inúmeras visões alucinatórias disseminadas pelo cinema de Herzog”.⁴⁵ De modo que:

o aspecto visionário do real emerge numa perspectiva diferente, capaz de nos mostrar uma realidade que, de fato, é sempre também qualquer outra coisa, porque esconde formas infinitas de espanto e exprime aquela verdade extática que o realizador alemão não desiste de perseguir.⁴⁶

⁴⁵ PAGANELLI, 2008, p. 43

⁴⁶ Ibid., p. 44

2. O DESVELO DE UM MOMENTO CONGELADO NO TEMPO.

A caverna *Chauvet*, localizada na região do Rio *Ardèche*, no sul da França, é conhecida por abrigar as pinturas rupestres mais antigas até hoje encontradas. Ela foi descoberta acidentalmente, em 1994, por três exploradores – a um dos quais, Jean-Marie *Chauvet*, a caverna deve o nome.

Durante pelo menos vinte mil anos o lugar se manteve fechado devido a um deslizamento de pedras que obstruiu a entrada, o que permitiu a estabilização de um clima natural propício à conservação dos vestígios de vida humana e animal, assim como das fascinantes pinturas encontradas no interior da gruta.

Estas imagens datam de aproximadamente trinta e dois mil anos atrás, mais que o dobro da idade de qualquer outra pintura já descoberta, e mesmo assim demonstram uma técnica e capacidade de abstração surpreendentemente desenvolvidas, sendo importantes indicativos de uma cultura, sobre a qual pouco se sabe, de *homo sapiens* que coexistiam com *Neandertais*, no período paleolítico.

O filme *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* dedica-se a essas pinturas e a essa caverna. Na verdade, parte deste reduto de sonhos e possibilidades sobre o universo humano justamente para buscar este universo e suas questões.

A caverna *Chauvet* e os vestígios lá encontrados originam inúmeras questões e nos levam a imaginar: ‘Quem ali vivia e como? Em que ocasião as pinturas foram feitas e por quem? O que há nesse abismo de tempo que nos distancia daqueles seres?’.

Dentro da caverna há ossos de diversos animais, alguns dos quais já extintos, como um crânio de urso das cavernas. Nas paredes, junto com as pinturas humanas que tem ares de frescas, encontram-se arranhões de urso, feitos provavelmente cinco mil anos antes delas. No chão, restos de tochas parecem recém-acesas ou apagadas, como vestígios da última festa milenar que houvera ali. Há pegadas de um menino, perto das de um urso, e Herzog sugere quanto a isso: estaria um fugindo do outro predador? Ou caminhando juntos como amigos? Talvez nem tenham se encontrado.

Diferentes tipos de pinturas existem lá dentro. A maioria delas representa com detalhes e imensa beleza, animais que viviam no local – mamutes, ursos, panteras, cavalos, bisões, rinocerontes lanudos, entre outros –, feitos com uma complexidade

inesperada, diferente das pinturas rupestres paleolíticas conhecidas até então. Outras imagens são marcas de mãos humanas, pontos vermelhos feitos com as palmas das mãos. E uma especialmente se destaca por figurar um ser metade mulher e metade bisão, o que denota uma concepção abstrata do mundo.

Especialistas que estudam a caverna afirmam que antes das pinturas serem feitas, as paredes de pedra eram raspadas e alisadas – preparadas para recebê-las. E, além disso, foram usados efeitos de perspectiva e volume para dar impressão de movimento aos animais representados nas paredes, como, por exemplo, a multiplicação de suas patas, entre outros artifícios que buscavam a imagem em movimento, ali naquelas paredes, há cerca de trinta e dois mil anos atrás. A cultura desse povo era estimada bem mais rudimentar do que revela essa caverna.

E sua descoberta surpreendeu e transformou a perspectiva da comunidade científica e dos interessados, trouxe novas informações e concepções para a história. Mas considerando que este trabalho versa sobre o filme de Werner Herzog, os detalhes históricos e os fatos científicos deixam de ser preponderantes no estudo. Buscar essas informações precisas, vestígios de realidade, no filme poderia ser até arriscado, conhecendo-se o gosto e o interesse do diretor pela fabricação e pela estilização para buscar a verdade.

Assim como outros filmes de Herzog, o documentário em questão é também informativo – ele explicita, por exemplo, as questões práticas, como as dificuldades em se filmar a caverna, e garante o lugar de discurso dos especialistas técnicos, cientistas e pesquisadores do local –, mas através do filme temos contato com a pesquisa pela linguagem poética. Temos a versão de um artista sobre o objeto pesquisado, que deixa de ser um objeto com fim em si mesmo e se torna um veículo de acesso a outros pensamentos e sonhos.

Herzog é um diretor que vai além dos fatos, dos indicativos da realidade. Ele busca o entendimento do espectador através da experimentação do êxtase, da iluminação que se dá no encontro com o sentido de verdade.

A experiência da caverna é o desvelo de um “momento congelado no tempo”, como ele sugere no início do filme, assim como a possibilidade de interrogarmos acerca da relação entre o remoto mundo que as pinturas revelam e o nosso próprio.

Até onde se sabe os homens nunca viveram naquela caverna. Ela era utilizada apenas para cerimônias e para realizar as pinturas. Pouco se sabe sobre a organização social desses primeiros *homo sapiens*. Isso justifica em parte as grandes restrições às

quais a *Chauvet* está hoje submetida, já que ela tem a aura de uma cápsula deste passado. O Estado francês adotou medidas extremas de segurança para o local, na tentativa de conservar ao máximo o clima interno e o que se encontra lá dentro. É vedada a visitação do público comum à caverna, e mesmo a visita dos técnicos é limitada a algumas incursões periódicas. A porta de aço instalada no local não pode ser aberta muitas vezes por dia, e Herzog e sua restrita equipe (de apenas quatro pessoas) tiveram, também, que se submeter a várias instruções para conseguir filmar o local e dividi-lo, na medida do possível, com os meros mortais, sabendo que seria possivelmente a única e última vez que alguém o fizesse.

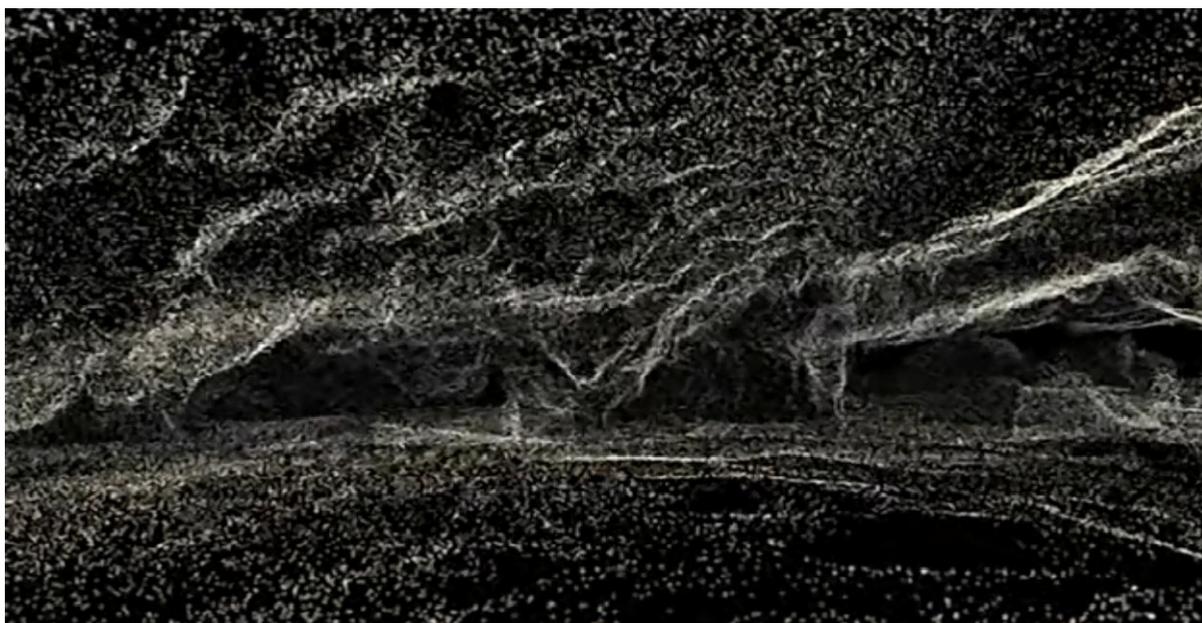
Com essa responsabilidade em mãos, Herzog encena a caverna utilizando os artifícios disponíveis para tentar sugerir o clima e a experiência de estar lá dentro da melhor forma. A escolha do 3D parece justa neste sentido, para melhor se aproximar da dinâmica tridimensional própria das paredes, cujo jogo de perspectiva e volume os artistas incorporaram naquelas pinturas. Apesar da limitação de movimento restrita à passarela de 60 cm de largura, onde era permitido à equipe pisar, o diretor usa movimentações de câmera, música, silêncio, som e variação de luzes, entre outros efeitos, para melhor representar e fabricar essa experiência única, a partir de sua visão.

O filme começa no caminho de acesso à caverna. Herzog conta sobre sua descoberta, mostra os arredores, a trilha de ingresso à gruta e um pouco das medidas de segurança estabelecidas para preservar o local, de importância reconhecida imediatamente desde sua descoberta.

A narração, com voz do próprio diretor, é calma e envolvente, transmite suspense e admiração e, junto com a música, nos leva aos poucos ao ambiente. Entramos na caverna com a equipe. A diminuição da luz, a dificuldade do acesso, e progressivamente a sensação da iminência do encontro com algo muito especial, de valor inestimável.

Na escuridão total, longe da antiga entrada da gruta, por algum motivo cuja certeza nunca nos alcançará, encontra-se o painel de pinturas. Seu frescor, sua textura, as ilusões de movimento. Começam as indagações do narrador, que tenta imaginar e sugerir na tela como os pintores do paleolítico veriam aquelas imagens a partir da luz variante de suas tochas. Será que para eles os animais pareceriam estar em movimento? Fosse um ritual, eles ganhariam vida além do plano estático e oscilante daquelas paredes?

Em uma viagem longínqua e imediata como só o cinema pode proporcionar, somos levados, num corte seco, da caverna real à virtual.



Um mapeamento digital da gruta, que por pouco compreendemos ser uma maquete em 3D no computador. Fazemos um passeio em plano-sequência por esta tela negra, cheia de pontos luminosos, e a narração sugere: “os pintores da caverna parecem falar conosco através de um **universo** familiar, mas distante.” Logo estamos confrontados com questões de outra ordem. A palavra ‘universo’ parece ecoar em cada fenda daquela caverna digital, transformando essa ‘realidade virtual’ em uma viagem no espaço e no tempo; permitindo-se que aqui comecem a se perder as fronteiras entre documentário e ficção.

Logo após esse plano, estamos em um escritório, base dos estudos sobre a caverna, onde o primeiro entrevistado levanta uma questão importante para o filme, dizendo: “Sou um cientista, mas também um humano.”. Duas informações necessariamente coexistentes, que, entretanto, suspeitam alguma exclusão. Julien Mooney hoje é arqueólogo, mas já foi malabarista circense, e menciona em sua fala sonhos e histórias, precisão e métodos científicos. Herzog acabara de nos informar sobre as estatísticas que são buscadas e produzidas a partir do mapeamento da gruta. Mostrara números e informações sobre aspectos diversos da caverna, codificados, organizados e comparados num mesmo plano, graças ao método científico. Mooney justifica: os meios científicos visam possibilitar um objetivo principal, que é criar histórias do que poderia ter acontecido nesta gruta no passado. E diz: “nunca conseguiremos reconstruir o passado. Só podemos criar uma representação do que existe agora.”.

Existem planos de realização de uma réplica desta caverna para visitação turística. Ela representará inclusive a temperatura e os aromas internos à gruta, além do espaço meticulosamente reproduzido graças à alargada tecnologia ocidental. Esta estranha criação avançará um pouco mais na tradicional experiência “museificada” da história no ocidente, pois não se trata somente de tentar deslocar o “aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1985: 167), como ocorre às obras a que nos acostumamos encontrar nos museus, mas seria uma reprodução completamente artificial de todo o local que abriga e da própria obra de arte em questão. Prato cheio para reavivar o antigo e atual debate acerca da reprodutibilidade da obra de arte, acendido por Walter Benjamin no século passado. Daniel Álvaro sobre isto comenta que algo se ganha e algo se perde: neste caso, “paradoxalmente o que se ganhou é a preservação de um patrimônio ao qual se perdeu todo o acesso (a caverna *Chauvet* em si), a não ser mediado pela melhor das reproduções possíveis nas condições técnicas atuais (a réplica artificial).”⁴⁷

Julien Mooney fala também em sonhos que teve ao visitar a caverna.⁴⁸ Diz ter entrado na gruta durante cinco dias e ter sentido o mesmo choque emocional em todos eles. Sonhava com leões todas as noites, impressionado, e com um sentimento de coisas poderosas e profundas. E quando perguntado sobre essas coisas poderosas e profundas, ele responde que se trata de “uma maneira de entender as coisas que não é direta”.

⁴⁷ Livre tradução do original: “Paradójicamente, lo que se ha ganado es la preservación de un patrimonio al que se ha perdido todo acceso, como no sea un acceso mediado por la mejor de las reproducciones posibles en las condiciones técnicas del mundo actual.” ÁLVARO, Daniel. p. 9, 2012.

⁴⁸ Em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* aos 17 minutos de filme.

Essa maneira interessa a W. Herzog. O cineasta explora em seus filmes a forma de entender as coisas profunda e indiretamente – posto que, confusa a mente, os sentidos podem trazer tanto ou mais entendimento que ela.

A seqüência seguinte do filme é trazida por essa fala de Mooney. Nela estamos novamente dentro da caverna, onde o chefe da equipe científica sugere que os presentes fiquem em silêncio e ouçam o som do lugar: “e talvez até consigamos ouvir a batida de nossos corações”. Então partilhamos o silêncio e depois as batidas de um coração em perfeita harmonia com a entrada de uma música clássica. Um belo jogo de luz e sombra é feito com a projeção da luz das lanternas nas paredes pintadas. Esta seqüência é um exemplo claro do cinema de Herzog. O começo da cena é simples e parece uma ocasião natural, um momento real filmado, mas provavelmente foi pensada e encenada por Herzog. A fala foi possivelmente combinada com o cientista, para abordar no filme a questão do silêncio dentro da caverna, e sugerir a conexão com algo profundo, com o próprio ser humano, através da audição das batidas do coração de cada um. A cena é emocionante. Vários momentos das paredes pintadas e do interior da caverna, junto com a música, vão colocando o espectador em um estado de sensibilidade aflorada, preparando a possibilidade do êxtase, por meio da arte cinematográfica.

Neste estado desarmado do espectador, de receptividade e mistério, Herzog começa a lançar perguntas, iniciando um aspecto claramente presente neste filme que é a aproximação ao ensaio filosófico. A narração em *off* sugere: “essas imagens são memórias de sonhos há muito perdidos. Será esse o bater do coração deles ou do nosso?” e aqui surge explicitamente a questão de grande importância no filme que é pensar se **“podemos entender alguma vez a visão do artista, transcorrido semelhante abismo de tempo?”**.⁴⁹

Ultrapassando a questão de uma possível evolução histórica da arte, a pergunta nos leva a pensar em como esse artista do passado vivia sua vida em relação com o meio envolvente; o que ele partilha conosco na vontade artística – se partilha – ; e como pensava, há mais de 30.000 anos atrás.

A perspectiva da história tem moldado nosso entendimento sobre o mundo, e parece que ela acontece ou passa cada vez mais rápido, nos amarrando ao passado e futuro; enquanto para os pré-históricos, a vida poderia ser um presente infinito. Contudo, nós, mesmo tendo a história ao nosso lado para nos informar sobre o

⁴⁹ Narração de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* que ocorre aos 21 minutos de filme.

passado, não obtemos através dela as respostas que nos movem: Como aqueles seres humanos do passado viam o que faziam? Por que faziam, e como se sentiam em relação a tudo?

Os pintores da caverna são artistas sem nome próprio, foram pelo menos mais de um e em datas distintas. Eles comunicaram a realidade anônima de uma comunidade de seres há cerca de 30.000 anos atrás. Entretanto, como coloca Daniel Álvaro (2012, p.8): “não é nem o nome próprio do artista, nem o tema da representação que determina a artisticidade dessas obras. O que converte essas pinturas rupestres em obras de arte é que **o mundo comum que as fez possível se faz visível através delas.**”.

O filme de Herzog poderia estar interessado apenas em investigar esse mundo comum, em pesquisá-lo e apresentá-lo, mas a emoção maior provocada no filme é nos fazer reconhecer nas pinturas mais do que a beleza do que elas são ou foram, mas algo do que nós somos; e a possibilidade de desenvolvermos a partir delas inúmeras ligações atemporais, recordações ou imaginações de sonhos imemoriais.

No filme, Jean-Michel Geneste – diretor do projeto de pesquisa da *Chauvet* – nos ajuda a imaginar aquele mundo, informando que na época a Europa estava coberta por geleiras, o clima era seco, frio e com sol. Podemos imaginar vivendo em abundância na área, leões, raposas, ursos, leopardos, lobos, mamutes, megaloceros, cavalos, renas, antílopes, bisões, e, entre esses carnívoros e predadores, os humanos.

Vários tipos de especialistas, de áreas distintas, trabalham estudando aspectos da caverna, comparando e combinando entre si suas descobertas. Uma das pinturas se mostra reveladora para os arqueólogos: ela representa um casal de leões das cavernas. Num traço único, de dois metros de largura, a pintura figura o leão macho atrás da fêmea, ambos sem juba, o que sana a dúvida existente até então sobre se o leão das cavernas tinha juba ou não.

Os entrevistados Carole Fritz e Gilles Toselo são dois arqueólogos que estudam minuciosamente as pinturas dos painéis, tentando compreender a ordem dos eventos para entender cada figura e acontecimento. Os dois percebem uma circularidade na imagem, com o aproveitamento da formação natural da parede para ajudar na dinâmica das pinturas, levemente oblíquas, o que evidencia os cavalos, logo que se entra nesse salão da caverna. Carole se impressiona com o jogo de formas e contrastes que o(s) autor(es) fez / fizeram, criando uma impressão tão forte quanto bela.

Mas algo impressiona ainda mais na descoberta desses estudos. É que mesmo ao lado desses cavalos, existem várias pinturas sobrepostas. Imperceptível a diferença a

olho nu, mas após a datação de carbono confirmou-se que algumas delas foram realizadas com uma diferença de cinco mil anos entre si. Como Herzog sugere ⁵⁰, “essa seqüência e duração temporal é, para nós hoje, inimaginável. Nós estamos presos na história e eles não.”.

Quando Herzog nos informa que datações comprovam uma diferença de pelo menos cinco mil anos entre algumas pinturas no local, é possível pensarmos em formas atípicas das que estamos acostumados, ao lidar com as manifestações artísticas. Os homens que pintaram ou retocaram as pinturas cinco mil anos após a primeira intervenção partilharam da vontade de comunicar e de fazer memória, através do que chamamos de arte, mas provavelmente lidaram com isso de uma forma diferente.

Julien Mooney retorna à cena, no filme, nos dizendo que se queremos compreender isso tudo devemos sair da caverna, temos de começar dentro da caverna e depois ir para fora dela, para todo lado. Olhar para culturas diferentes da nossa pode ajudar a entender como uma cultura diferente lidaria com arte nas rochas, por exemplo. Algumas tribos aborígenes na Austrália, Sul da África ou América do Norte ainda fazem pinturas em rochas e poderiam nos mostrar outros ângulos de visão que não o nosso, em relação a isso. Julien conta como exemplo um caso ocorrido no norte da Austrália, nos anos 70, em que um etnógrafo estava em campo com um aborígene, seu informante, e eles chegaram a um abrigo de rochas onde havia belas pinturas, mas estavam deterioradas. O aborígene ficou triste de vê-las desta forma, pois seu grupo tinha a tradição de retocar as pinturas de tempos em tempos. Então ele se sentou e começou a retocar as pinturas. E o etnógrafo ocidental perguntou-lhe: “Porque estás pintando?” O aborígene deu uma resposta surpreendente para nós, dizendo: “Eu não estou pintando. São as mãos, apenas as mãos, do espírito que estão pintando.” **O homem é parte do espírito.**

Algo dessa atitude perante a arte pode ser visto em Herzog também. Com sua câmera e montagem, ele faz uma intervenção naquelas pinturas, inclusive relacionando-a com obras de arte conhecidas da nossa cultura como Richard Wagner, Pablo Picasso e até Fred Astaire (no momento em que fala sobre o jogo de sombras na parede). Ainda que essa intervenção não se dê fisicamente na obra original, ela funciona mantendo o “espírito” artístico interventor do ser humano. No ocidente, desenvolvemos formas

⁵⁰ Aos 30 minutos de filme - *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

específicas de lidar com a arte, reservando lugares, comportamentos e situações específicas também para sua produção, consumo e apreciação.

Jean-Michel Geneste, em seu depoimento, comenta sobre a própria experiência da filmagem salientando a característica preponderante do ser humano desde o Cro-Magnon – a busca do homem de comunicar e registrar a memória em coisas muito específicas, como paredes, pedras, pedaços de madeira, etc., principalmente através da figuração de animais, de homens e de coisas. Para ele, é uma forma de comunicação entre os humanos e o futuro, uma forma de evocar o passado e transmitir informação melhor que a linguagem oral. E que hoje se mantém ativa com as câmeras filmadoras, por exemplo.

Jean Clottes declara no filme que as pessoas do paleolítico tinham provavelmente dois conceitos muito diferentes da nossa visão de mundo, ambos elementares para percebermos como a vida era diferente para eles de como é para nós. Seriam eles: mutabilidade (fluidez) e permeabilidade. A mutabilidade significa que as características das categorias que entendemos como homem, mulher, cavalo, árvore, e tudo mais, podem mudar entre si: uma árvore pode falar, um homem pode se transformar em animal, dadas certas circunstâncias. Este conceito se mostra importante para tentarmos entender a imagem de um bisão que parece abraçar o sexo feminino, encontrada na gruta. Já a permeabilidade significa que não há barreiras entre o mundo que estamos e o mundo dos espíritos. O entrevistado sugere como exemplo um xamã, que pode enviar o seu espírito para o mundo sobrenatural e receber visitas espirituais em seu corpo. “Os seres humanos foram descritos de várias maneiras, certo? **Por uns tempos era o homo sapiens, e ainda tem esse nome, o homem que sabe. Acho que não é de toda uma boa definição. Nós não sabemos muito. Acho que devia ser homo spitualis.**” (Jean Clottes).⁵¹

Tudo indica que a caverna era utilizada para cerimônias religiosas. Um crânio de urso é encontrado em cima de uma pedra, fora colocado lá. Sua posição, de frente para a entrada da gruta, e os vestígios de tochas encontrados no local, sugerem algo de ritual nessa disposição.

Alguns objetos do período foram encontrados em cavernas na Austrália, Alemanha, Alpes Suábios e outros arredores e são mostrados no filme. São estes objetos de marfim, madeira, pedra, como flautas, representações de mamutes e figuras femininas, as Vênus.

⁵¹ Em 1 hora e 06 minutos de filme - *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

Wulf Hein é um arqueólogo experimental que se veste com as roupas que provavelmente os pré-históricos vestiam na época, e toca o hino nacional americano em uma dessas flautas pré-históricas. Maurice Maurin é um mestre perfumista que cheira as árvores no rochedo acima da caverna procurando o cheiro interno à gruta, que possa escapar por alguma cavidade. E Jean-Michel Geneste nos mostra uma figura de madeira, antropomórfica, com corpo de ser humano e cabeça de Leão. E fica clara no filme a questão que o próprio levanta: se seria isso a representação do espírito de um leão no corpo de um homem, ou o contrário; se seria um casamento, ou um novo ser. São questões que nunca saberemos. As intenções e sonhos passados são a parte viva que a técnica mais avançada ou estudo mais refinado possível jamais recuperará.

Em um dos momentos finais em que a equipe de Herzog está na caverna, no filme, o narrador evoca a estranha e “irracional” sensação que se tem lá dentro. A impressão de que estavam perturbando o povo paleolítico com sua presença – e a sensação partilhada por alguns dos cientistas e pelos descobridores da gruta, de que olhos estavam atentos às suas movimentações ali, o que fazia do retorno à superfície um alívio.

Vê-se que Herzog chama ao filme vozes diversas, portadoras de diferentes saberes. O sensório do mestre perfumista, a performance do arqueólogo experimental, os sonhos do pesquisador, e as impressões fantasmagóricas de alguns visitantes da caverna – manifestações que compõem os seres humanos por trás das nomeações de suas formações profissionais. E estes são, afinal, os atores e objetos principais da investigação que é o filme, o próprio ser humano.

A única certeza compartilhada por Herzog e os entrevistados é quanto à qualidade artística apresentada por aquelas pinturas, ainda que Herzog proponha também um questionamento sobre o que é uma obra de arte e a autoria no que consideramos arte.

Entre outras formas, o assunto autoria surge mais explicitamente quando Dominique Baffier, pesquisadora da cultura paleolítica, mostra que é possível reconhecer um autor para as várias marcas de mãos pintadas em vermelho na caverna, pois todas elas apresentam o dedo mínimo ligeiramente torto – o que dota de alguma realidade física este pintor ou pintora pré-histórico. É possível saber inclusive que essa pessoa media 1,80m de altura. É uma das questões caras ao filme pensar em como “A caverna encenada por Herzog mostra como uma série de rudimentares representações de animais pode converter-se em uma das obras de arte mais importantes da história da

humanidade”, como coloca Daniel Álvaro (2012, p.6), analisando a partir do pressuposto da arte como experiência estética, (abordagem segundo Jacques Rancière).

As questões da arte e da autoria estão presentes no filme e são desenvolvidas amplamente no estudo de Daniel Álvaro ⁵² e na tese de mestrado de Lúcia Tupiassú, ⁵³ usados como referência, entretanto não serão aprofundadas aqui.

Durante o documentário, várias incursões à caverna são feitas pelo espectador. Seguimos as pegadas no chão, os ossos, as estalactites, as pinturas, o silêncio, o brilho das pedras, os odores. A composição do ambiente interno e externo à caverna hoje, e há milhares de anos atrás, é sugerida por meio de imagens simples e belas, de uma trilha sonora sensível e misteriosa ⁵⁴, narração, montagem, e de tudo mais que forma o filme, aspectos inarráveis, que compõem principalmente as questões humanas, enigmáticas, que permeiam seu cinema.

“O que as pessoas que viveram neste vale deixaram para trás foi a sua arte. Não foi um começo primitivo, ou uma evolução lenta, mas rebentou de repente, como um acontecimento explosivo” ⁵⁵. Foi pura vida acontecendo – o presente.

Ao final do filme, nos é dada a chance de olhar novamente para as pinturas dentro da caverna, mas agora possuímos no olhar as questões abordadas, que propõem uma modificação no nosso ângulo de visão sobre aquelas, no intuito da investigação – característica do cinema de Herzog e muito presente no filme. O cineasta investiga a todo tempo o que é humanidade, o que é o homem. Ele inclusive propõe essa questão claramente, a Jean-Michel Geneste, na fala que vem em seguida a este último momento na caverna: “O que constitui a humanidade?” Seriam aqueles homens pré-históricos a origem da alma moderna? Ou não existem tais coisas, ou não se trata de evolução, eles foram apenas eles e nós apenas nós?

As questões propostas por Herzog nas falas com os entrevistados, através do texto da narração, criado e narrado por ele, e das cenas que compõem o filme, abrem o espectador para as questões de outra ordem, que não as triviais, para pensar a humanidade e a existência como um todo. Estes elementos preparam aos poucos o

⁵² O texto de Daniel Álvaro anteriormente referenciado relaciona o filme “A Caverna dos Sonhos Esquecidos” com os estudos de Jacques Rancière. Nele a questão da arte é abordada se pensando os regimes de identificação de uma obra de arte na tradição ocidental, de acordo com as teorias de Jacques Rancière.

⁵³ LúciaTupiassú em sua dissertação de mestrado pensa, entre outras coisas, a autoria na arte a partir do estudo dos filmes *Aguirre – A Cólera dos Deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), de Herzog.

⁵⁴ Trilha sonora de Ernst Reijseger.

⁵⁵ Narração de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* aos 45 min de filme.

‘estado de espírito’ do espectador para permitir que a iluminação aconteça durante o filme. Impossível determinar os momentos em que de fato ela acontece ou se acontece, pois não se trata aqui de mapear efeitos ou fatos.

Entretanto é sensível um momento muito propício para isso no filme, nessa última cena dentro da caverna, em que vemos várias das pinturas junto a uma música sublime, com vozes e flautas, durante dez minutos. A cena permite quase uma excursão meditativa. Pois Herzog, maestro que é de sua contação de histórias, nos dá esse tempo e espaço de contemplação, dá essa possibilidade ao êxtase.

A cartada final do mestre está onde era de se esperar: quando menos se espera. Os últimos quatro minutos do filme são um pós-escrito que transforma o filme em um outro que encena a ficção científica mais real e devastadora possível. Posteriormente toda a sensação do filme emerge potencializada nesta última sequência.

Herzog nos leva a 32 km de distância da caverna *Chauvet*, onde há uma central nuclear. Esta usina produz um excesso de água quente, que é desviada 80 metros para uma estufa onde cientistas desenvolvem uma biosfera tropical.

Plantas e animais tropicais habitam o ambiente artificial em expansão. O clima quente pela água desviada do reator propicia o desenvolvimento célere de vários crocodilos introduzidos no local. Já são centenas, e é de se espantar que nesta selva nasçam crocodilos albinos mutantes.

Há dezenas de milhares de anos, onde estávamos há pouco, havia geleiras de 2750 metros no local, e agora nasce um novo clima que se espalha.

Os albinos mutantes ganham a cena no filme, e são agora o protótipo dos atores principais. Através deles pensaremos em nós. Os crocodilos estão em aquários de vidro que produzem reflexos e espelhamentos. Herzog se pergunta: logo eles chegarão na *Chauvet*, e o que será que acharão daquelas pinturas?

E a narração sugere: “**Nada é real, nada é certo.** É difícil decidir se essas criaturas se dividem ou não em seus próprios *doppelgangers* (duplos). E será que se encontram mesmo ou é apenas o reflexo imaginário no espelho?”.

E nós, encontramos quem naquelas pinturas? Nós mesmos refletidos no espelho, através de um tempo abismal? “Seremos nós hoje possivelmente os crocodilos que olham para um período de tempo afastado, quando vemos as pinturas na gruta *Chauvet*?” (Herzog).

Está colocada aqui a grande incógnita que é a percepção, e muitas outras. Mas principalmente, está sugerido o olhar para nós mesmos, o pensar a nossa relação com o meio que nos envolve.

J.M. Geneste havia dito há pouco, na última entrevista do filme: “a sociedade humana precisa se adaptar à paisagem, aos outros seres, aos animais, a outros grupos de humanos, e comunicar algo.” É tempo de olhar para a nossa adaptação ao meio envolvente, de pensar a conexão dos seres humanos entre si e com a natureza.

Nesta seqüência, Herzog coloca tudo em relação com tudo e sendo tudo. Estamos vendo a estufa, mas não deixamos de evocar tudo o que vivemos na caverna na última uma hora e meia. Criamos imagens outras a partir das ligações mágicas e surpreendentes que Herzog nos incita a fazer. Há a mutabilidade entre as categorias: os crocodilos, o clima, os humanos, a usina. E é sugerida a troca de lugares, de ângulos e de percepções.

A natureza aparece como a própria história humana durante todo o filme, mas ela surge como elemento forte, principalmente nesta parte na estufa. O ambiente natural está dominado e reorganizado pela ciência neste espaço, mas o que acontece ali foge do controle humano – a mutação dos crocodilos, por exemplo.

Há um aspecto do homem querendo se fazer potência por intermédio da arte e da ciência, modificando a natureza a seu entendimento, por razões às vezes ocultas a nós. Essa característica de Herzog é conhecida: a presença do desejo humano em se fazer potência através de uma ação grandiosa.⁵⁶ Em outros filmes⁵⁷ se apresenta explosiva e humanamente solitária, mas grandiosa, na tentativa de transpor a força bruta da natureza através da sua própria.

Neste filme o homem e a natureza são como uma coisa só, são o próprio universo. A natureza trágica, que em muitos filmes de Herzog aparece como um mundo do qual dificilmente pode-se reemergir⁵⁸ é explorada de outra forma. A relação do homem com a natureza, como uma constante ameaça, está presente de uma forma sutil. Todavia, conhecendo esse aspecto da filmografia de Herzog e buscando entendê-lo no mundo à nossa volta, não é estranho que nós fechemos a caverna para visitação, e queiramos preservar aquela estrutura natural de forma artificial e afastada, por exemplo.

⁵⁶ Ideia contida no texto de Grazia Paganelli (2008, p. 43).

⁵⁷ Por exemplo, *O êxtase do entalhador Stainer*, *O Enigma de Kaspar Hauser*, *O Homem-Urso*, entre outros.

⁵⁸ Como, por exemplo, em *Fitzcarraldo*, *Aguirre*, *O Homem-Urso* e outros que revelam a natureza na perspectiva de sua força, caos e impiedade. Ideia contida no texto de G. Paganelli (Ibid., p. 76).

Também não é difícil perceber ‘nossos’ esforços para criar ambientes artificiais e dominar o natural a nosso favor. Pois a relação do homem com a natureza é permeada de constante ameaça. Mas não é só isso, há muito mais que devemos buscar, e é para esse caminho que o filme nos leva. Apenas para o caminho das perguntas, das investigações, do intento apaixonado de um conhecedor da alma humana por entendê-la um pouco mais.

CONCLUSÃO

A Caverna dos Sonhos Esquecidos é um filme que vai num caminho diferente de muitos outros de Herzog, por não suscitar o isolamento e a solidão que a natureza em seus filmes geralmente apresenta, mas colocando a natureza, o ser humano e todas as coisas em profunda conexão. O filme é capaz de provocar um pensamento sobre o ser humano com uma forte sensação de reconhecimento, num olhar que vai ao horizonte e busca entender o todo. Há também, uma evocação das origens, não num conceito fechado, como se aquele momento histórico abordado fosse o início de uma evolução, mas numa investigação do que seja humanidade, caso exista tal coisa.

Não é característico do cinema de Herzog retratar a realidade das formas como a vida é capturada pelo trabalho, pela publicidade, pela internet, etc., mas sim enfatizar as ações humanas que extrapolam essas forças sobre o indivíduo, o que não deixa de ser um pensamento sobre as formas de vida desde as mais triviais. E é fascinante a forma como em seus filmes as questões humanas acabam sempre invadindo a tela.

Ele, como um mago de imagens, possibilita a criação de imagens outras na imaginação do espectador, a partir dos elementos que nos dá, como um ato de revelação. Na última sequência de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, por exemplo, o cineasta alimenta uma segunda estória que se passa na mente do espectador como resultado do que vê e do que imagina. O cineasta comenta sobre o fazer cinematográfico:

*A-letheia*⁵⁹ é também uma formação de negação, uma definição negativa: aquilo que não é encoberto, aquilo que é manifesto, patente, a verdade. No pensamento grego contém em si também um ato de revelação, algo parecido com o que acontece no cinema, em que um objeto é iluminado e deve por isso, primeiro, revelar-se para depois dar a ver uma imagem latente, ainda não visível, proclamada no suporte da celuloide. (HERZOG apud PAGANELLI, 2008, p. 219)

Esses atos de revelação, ou momentos de iluminação, chamamos de visões em êxtase, quando se experimenta o acesso ao que chamamos de verdade – que está além da superfície – o que Herzog busca provocar em seus filmes.

A grande motivação da realização deste trabalho foi vivenciar este êxtase ao ver *A Caverna dos Sonhos esquecidos* e depois encontrar no fazer cinematográfico de

⁵⁹ Aqui Herzog se refere à palavra grega *aletheia*, que significa verdade, no seu texto “Do absoluto, do sublime e da verdade extática”, contido no livro de Grazia Paganelli (2008, p. 219).

Werner Herzog essa busca pela verdade, que considera a imaginação, a sensação e o êxtase na interação do ser humano com o mundo, como relação de conhecimento.

Nessa busca por conhecer melhor a obra deste cineasta, encontrei mais uma infinidade de aspectos interessantes de seu trabalho e muitas outras questões, para pensar a partir do filme, que poderiam render estudos para, talvez, uma vida.

Após todo o processo, certamente saí transformada na forma de pensar as imagens que produzimos e consumimos – uma preocupação explícita do cineasta ⁶⁰ –, pois entendo que a relação de uma sociedade com as imagens que consome e produz diz respeito à arte, ao pensamento e à saúde de sua cultura.

Transformada também na forma de pensar, gostar e produzir cinema, já que hoje busco a experiência que ilumina, a arte que possibilita o acesso ao que está além da superfície. Não um registro, uma representação ou metáfora do que está no mundo, mas aquela revelação da verdade intrínseca aos seus acontecimentos – a iluminação. ⁶¹

⁶⁰ Herzog declara a Wim Wenders: “[...] Mas eu vejo que são tão poucas as pessoas neste mundo que realmente se arriscariam a fazer algo sobre a situação crítica em que nos encontramos: a de não termos imagens adequadas. Nós precisamos urgentemente de imagens que correspondam ao nosso nível de civilização ou ao que temos de mais íntimo.” (HERZOG apud WENDERS, Win: *A Lógica das Imagens*, Edições 70, Lisboa, 1990. (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/976>).

⁶¹ Mais uma vez esclarecemos que o uso da palavra iluminação, no presente texto, se dá em seu sentido imanente de fenômeno físico, experiência, acontecimento, e não como metáfora para conhecimento ou outras possíveis.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVARO, Daniel. **Variaciones sobre el arte. A propósito de *Cave of Forgotten Dreams* de Werner Herzog.** (UBA/Paris 8/CONICET). Texto apresentado no coloquio “Arte, Estética e Política: diálogos com Jacques Rancière”, em 10/10/2012.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica.** In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas 1.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAIXIETA, Ruben; GUIMARÃES, César. **Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente.** In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

HALL, Stuart. **A Centralidade da Cultura: Nota sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** In: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation.* London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.

HERZOG, Werner. **Caminhando no gelo.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982.

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

TUPIASSÚ, Lúcia. **O Eldorado de Herzog: a busca por imagens absolutas e verdades intensificadas.** 2010. (Dissertação – Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010. [Orientadora: Profa. Angeluccia Bernardes Habert].

WENDERS, Wim. **A Lógica das Imagens.** Edições 70: Lisboa, 1990.

3.1. Filmes Citados

A Última Palavra (Lezte Worte). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1968. 13 min, p/b.

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

Fata Morgana. Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1970. 79 min, cor.

Fitzcarraldo. Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 137 min, cor.

Herakles. Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog para CineropaFilm, 1962. 12 min, p/b.

Lições da Escuridão (Lektionen in Fistermis). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1992. 52 min, cor.

O Enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1974. 109 min, cor.

O Grande Êxtase do Entalhador Stainer (Die Grosse Ekstase des Bildschitzers Steiner). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1973. 47 min, cor.

Onde Sonham as Formigas Verdes (Wo die grünen Ameisen träumen). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1984. 45 min, cor.

Sinais de Vida (Lebenszeichen). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1968. 87 min, p/b.

The Wild Blue Yonder. Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion/West Park Pictures/Tetra Media, 2005. 81 min, cor.

ANEXOS

I. Declaração de Minnesota: verdade e fato no cinema documental.

1. À guisa de declaração, o assim chamado Cinema Verdade é destituído de verdade. Ele atinge apenas a verdade superficial, a verdade de quem o conta.
2. Um representante bastante conhecido do Cinema Verdade declarou publicamente que a verdade pode ser facilmente encontrada quando se pega na câmera e se tenta ser honesto. Soa como o vigia noturno da Suprema Corte, que se ressentia da grande quantidade de leis escritas e procedimentos legais. “Para mim”, ele diz, “deveria haver apenas uma única lei: os bandidos devem ir para a cadeia”. Infelizmente, ele está certo em termos, para a maioria da população, na maior parte do tempo.
3. O Cinema Verdade confunde fato e verdade, e assim prega no deserto. E mesmo assim os fatos às vezes têm um poder estranho e bizarro que faz sua verdade inerente parecer inacreditável.
4. Fatos criam normas, e verdade cria iluminação.
5. Há camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe algo como verdade poética ou extática. É misteriosa e evasiva, e pode ser atingida apenas por meio da fabricação ou imaginação ou estilização.
6. Os realizadores do Cinema Verdade parecem turistas que tiram fotos em meio às antigas ruínas dos fatos.
7. Turismo é pecado, e viajar a pé é verdade.
8. A cada ano na primavera milhares de pessoas em carrinhos de neve sofrem acidentes no gelo que derrete nos lagos de Minnesota e se afogam. A população está pressionando o novo governador para que aprove uma lei protecionista. Ele, antigo lutador de boxe e guarda-costas, tem a única resposta sábia para isso: “Não se pode legislar estupidez”.
9. A luva de trabalho foi assim deitada à terra.
10. A lua é maçante. A Mãe Natureza não chama, não fala com ninguém, apesar de que as geleiras às vezes soltam flatos. E não escute o Som da Vida.

11. Devemos ser gratos ao fato de que o Universo lá fora não conhece o sorriso.
12. A vida nos oceanos deve ser um inferno absoluto. Um inferno vasto e impiedoso de perigo permanente e imediato. Um inferno tão grande que durante a evolução algumas espécies – incluindo o homem –engatinharam, fugiram para alguns pequenos continentes de terra firme, onde as Lições da Escuridão continuam.

Walker Art Center / Minneapolis, Minnesota, 30 de abril de 1999.

Werner Herzog

II. Ficha técnica do filme estudado ¹

Cave of Forgotten Dreams - A Caverna dos Sonhos Esquecidos

Alemanha, Canadá, Estados Unidos, França, Reino Unido, 95'

Direção: Werner Herzog Câmera:

Peter Zeitlinger Montagem: Joe

Bini, Maya Hawke

Direção de produção: Erik Nelson, Adrienne Ciuffo

Produção Executiva: Erik Nelson, Dave Harding, Julian Hobbs, Tabitha Jackson

Som: Eric Spitzer

Música: Ernst Reijseger

Produção: Creative Differences Productions, Inc.

Personagens na ordem que aparecem nos créditos:

- Werner Herzog – ele mesmo / narrador
- Jean Clottes – ele mesmo
- Julien Monney– ele mesmo
- Jean-Michel Geneste – ele mesmo
- Michel Philippe – ele mesmo
- Gilles Tosello – ele mesmo
- Carole Fritz – ela mesma
- Dominique Baffier – ela mesma
- Valerie Feruglio – ela mesma
- Nicholas Conard – ele mesmo
- Wulf Hein – ele mesmo
- Maurice Maurin – ele mesmo

Prêmios:

- New York Film Critics Cercle (2011) / Award 2011 / Winner: Best Non-Fiction Film (Documentary)
- Los Angeles Film Critics Association (2011) /Winner: Best documentary // Nonfiction
- The Washington Film Critics Association (2011) /Best Documentary

¹ As informações foram retiradas do site oficial de Werner Herzog (www.wernerherzog.com) e do site IMDB (www.imdb.com).

III. Filmografia de Werner Herzog (até 2012)²

1962

Herakles – Alemanha, 12’

1964

Spiel im Sand (Jogo na Areia) – Alemanha, 14’

1966

Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz (A Defesa Exemplar da Fortaleza Deutschkreutz) – Alemanha, 15’

1968

Lebenszeichen (Sinais de Vida) – Alemanha, 87’

Letzte Worte (Última Palavra) – Alemanha, 13’

1969

Massnahmen Gegen Fanatiker (Precauções contra Fanáticos) – Alemanha, 12’

Die fliegenden Ärzte Von Ostafrika (Os Médicos Voadores da África Oriental) – Alemanha, 45’

1970

Auch Zwerge haben klein angefangen (Até os Anões Começaram Pequenos) – Alemanha, 96’

Fata Morgana – Alemanha, 79’

1971

Behinderte Zukunft (Futuro Impedido) – Alemanha, 43’

Land des Schweigens und der Dunkelheit (Terra do Silêncio e da Escuridão) – Alemanha, 85’

1972

Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, a Cólera dos Deuses) – Alemanha, 93’

1973

Die Grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner (O Grande Êxtase do Entalhador Steiner) – Alemanha, 47’

1974

Jeder für sich und Gott gegen alle (O Enigma de Kaspar Hauser) – Alemanha, 109’

² A lista foi baseada na que consta na tese de Mestrado de Lúcia Tupiassú e complementada com informações do site oficial de Werner Herzog (www.wernerherzog.com) e do site IMDB (www.imdb.com). Os títulos dos filmes estão no idioma original, com tradução literal para o português entre parêntesis quando houver (exceto nos casos de filmes lançados no Brasil, cujos títulos colocados entre parêntesis são os do lançamento nacional).

1976

Herz Aus Glas (Coração de Gelo) – Alemanha, 97’

How Much Wood Would a Woodchuck Chuck (Quanta Madeira Poderia uma Marmota Moer) – Alemanha, 45’

Mit mir will keiner spielen (Ninguém Quer Brincar Comigo) – Alemanha, 14’

Stroszek – Alemanha, 108’

1977

La Soufrière – Alemanha, 44’

1978

Nosferatu – Phantom der Nacht (Nosferatu, o Fantasma da Noite) – Alemanha, 103’

1979

Woyzeck – Alemanha, 81’

1980

God’s Angry Man/ Glaube und Wahrung (O Homem Zangado com Deus/ Fé e Dinheiro) – Alemanha, 44’

Huie’s Sermon /Huie`s Predigt (O Sermão de Huie) – Alemanha, 43’

1982

Fitzcarraldo (Fitzcarraldo) – Alemanha, 137’

1984

Ballade vom kleinen Soldaten (A Balada do Pequeno Soldado) – Alemanha, 45’

Gasherbrum – Der leuchtende Berg/ The Dark Glow of the Mountains (Gascherbrum – A Montanha Iluminada/ O Brilho Negro das Montanhas) – Alemanha, 45’

Wo die grünen Ameisen träumen (Onde Sonham as Formigas Verdes) – Alemanha, 100’

1987

Cobra Verde (Cobra Verde) – Alemanha, 110’

1988

Les Français Vus Par...: LesGauloises (Os Franceses Vistos pelos...: Gauleses) – França, 12’

1989

Wodaabe – Die Hirten der Sonne (Wodaabe – Os Pastores do Sol) – Alemanha, 52’

1990

Echos aus einem düsteren Reich (Ecos de um Reino Obscuro) – Alemanha, 93’

1991

Jag Mandir. Das excentrische Privattheater dès Maharadjah von Udaipur (Jag Mandir. O Excêntrico Teatro Privado do Marajá de Udaipur) – Áustria, 85’

Schrei aus Stein (O Grito da Montanha) – Alemanha, França, Canadá, 105’

1992

Lektionen in Finsternis (Lições de Escuridão) – Alemanha, 52’

1993

Glockenaus der Tiefe (Sinos das Profundezas) – Alemanha, 60’

1994

Die Verwandlung der Welt in Musik (A Transformação do Mundo em Música) – Alemanha, 90’

1995

Gesualdo – Tod für fünf Stimmen (Gesualdo – Morte para Cinco Vozes) – Alemanha, 60’

1997

Little Dieter Needs to Fly (O Pequeno Dieter Precisa Voar) – Alemanha, 80’ (versão para cinema), 52’ (versão para televisão)

1999

Julianes Struz in den Dschungel / Wings of Hope (Julianes Sturz na Selva/ As Asas da Esperança) – Alemanha, 70’ (versão para cinema), 42’ (versão para televisão alemã), 49’ (versão para televisão inglesa)

Mein liebster Feind (O Meu Melhor Inimigo) – Alemanha, 95’

Gott and die Beladenen (Demônios e Cristãos no Novo Mundo) – Alemanha, 43’

2001

Invincible (Invencível) – Alemanha, 130’

Pilgrimage (Peregrinação) – Alemanha, 18’

Ten Thousand Years Older (Dez Mil Anos Mais Velhos) – Alemanha, 10’

2003

Wheel of Time (Roda do Tempo) – Alemanha, 80’

2004

The White Diamond (O Diamante Branco) – Alemanha, 87’

2005

Grizzly Man (O Homem Urso) – Estados Unidos, 103’

The Wild Blue Yonder (Além do Infinito Azul) – Alemanha, 81’

2006

Rescue Dawn (O Sobrevivente) – Estados Unidos, 126’

2007

Encounters At The End Of The World (Encontros no Fim do Mundo) – Estados Unidos, 99’

2008

Bad Lieutenant: Port Of Call New Orleans (Vício Frenético) – Estados Unidos, 122’

My Son My Son What Have Ye Done (Meu Filho, Meu Filho, o que Tendes Feito) – Estados Unidos, 93’

La Bohème – Reino Unido, 4’

2010

Cave of Forgotten Dreams (A Caverna dos Sonhos Esquecidos) –Alemanha, Canadá, Estados Unidos, França, Reino Unido, 95’

2011

Happy People: A Year in the Taiga– Co dirigido por Werner Herzog – Alemanha, 90’

Ode to the Dawn of Man – Estados Unidos, 39’

Into the Abyss– Alemanha, Estados Unidos, Reino Unido, 107’

2012

On The Death Row - Áustria, Estados Unidos, Rein