A IMAGINAÇÃO ESTILIZADA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE WERNER HERZOG

Jéssica Frazão[1]

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar como o diretor alemão Werner Herzog utiliza a imaginação para compor sua *mise en scène* documentária, de forma a construir momentos de sublimidade em sua narrativa, denominados de Verdade Extática. Metodologicamente, aplica-se a análise fílmica da imagem e do som (cinematográfica) de Aumont e Marie (2004), utilizada nos documentários *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum – A montanha luminosa* (1984). Em ambos os filmes, os protagonistas se engajam em esportes de aventura que destacam a importância do movimento físico, elemento significativo na narrativa herzoguiana. Desse debate, emergem formas imaginativas em Herzog com constante uso de ensaio, repetição e autorreflexão, características utilizadas para que seus personagens alcancem a Verdade Extática.

Palavras-chave: Werner Herzog; Imaginação; Verdade Extática; Cinema Documentário.

THE STYLIZED IMAGINATION IN WERNER HERZOG'S DOCUMENTARY CINEMA

ABSTRACT: This research aims to analyse how the German director Werner Herzog uses imagination to compose his documentary *mise en scene* to build moments of sublimity in his narrative, called Ecstatic Truth. Methodologically, we use the picture and sound approach (iconic analysis), systematized by Aumont and Marie (2004) and applied to the documentaries *The Great Ecstasy* of *Woodcarver Steiner* (1974) and *The Dark Glow of the Mountains* (1984). In both films, the protagonists engage in adventure sports that emphasize the importance of physical movement, a significant element in Herzog's narrative. From this debate, imaginative forms emerge in Herzog with constant use of rehearsal, repetition and self-reflection, characteristics used for his characters to reach the Ecstatic Truth.

Keywords: Werner Herzog; Imagination; Ecstatic Truth; Documentary Film.

[1] Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo e mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná. Foi bolsista pelo Programa CAPES-PrInt com estágio doutoral na Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemanha. É docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Joinville (UNIVILLE) e do Centro Universitário Sociesc. Integrante dos grupos de Pesquisa: História da Experimentação no Cinema e na Crítica (ECA-USP) e Humanitas - Núcleo de pesquisa em Epistemologias, Práticas e Saberes Interdisciplinares (UFSC). Suas áreas prioritárias se voltam para a crítica e teoria cinematográficas, teoria crítica e cinema documentário. Contato: jessifrazao@gmail.com

Introdução

O tema da Verdade Extática permeia constantemente as obras de Werner Herzog, sendo um termo frequentemente evocado em suas entrevistas como seu principal e mais fundamental princípio orientador. Em suas tentativas de explicação, Herzog descreve o conceito da Verdade Extática da seguinte maneira: "Existem camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe algo como uma verdade poética, extática. É algo misterioso e elusivo, que só pode ser alcançado por meio de fabricação, imaginação e estilização"[2] (HERZOG, 1999). Este enunciado é um dentre os doze postulados da *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*.

Quando cunhou o termo, Herzog imaginou e definiu uma condição de verdade antagônica do meramente factual, relacionada à essência do êxtase no mesmo sentido da palavra grega *ekstasis* (ir para fora de si mesmo), uma condição profunda que se torna possível por meio de um estado de sublimidade. O conceito é chave nesta investigação porque representa a compreensão herzoguiana no que diz respeito à sua representação de realidade fílmica no documentário, observada pela ótica imaginativa de composição das imagens.

Como pretende-se sustentar, sua perspectiva imaginativa é representada por intermédio da ação do corpo humano, servindo de veículo para a expressão das subjetividades dos personagens no tocante às imagens. Assim como outros realizadores, Herzog escolhe os elementos fílmicos em cena de modo inventivo e singular, editando-os posteriormente para que seu público reconheça se tratar de uma obra do diretor. Nesse sentido, defendemos a proposta de que a construção da Verdade Extática figura, ela mesma, nesse universo imaginado.

A densidade do imaginário nos documentários herzoguianos

Durante o Festival de Cinema de Hamburgo, foi apresentada ao público a chamada *Declaração de Hamburgo* (1979). Herzog assinou o documento juntamente com Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders e outros cinquenta e sete realizadores, que participavam direta ou indiretamente do movimento cinematográfico conhecido como Novo Cinema

[2] Todas as traduções utilizadas nesta investigação são livres, a menos que indicadas.

Alemão, e estavam em busca de liberdade, apoio e financiamento para suas produções. Influenciados pela Nouvelle Vague francesa, neorrealismo italiano e pelo *Free Cinema* (na Grã-Bretanha), esses jovens cineastas pretendiam trazer relevância internacional à produção cinematográfica alemã, que desde a República de Weimar havia desaparecido.

Produzindo cinema no pós-guerra, questões culturais e políticas eram agora entrelaçadas aos problemas contemporâneos como moralidade burguesa, alienação da juventude, o desastre deixado pelo legado nazista e a vida cotidiana da sociedade alemã. Embora seus filmes fossem vistos por pequenas audiências, os cineastas entenderam que na Alemanha não havia mais uma tradição cinematográfica, e que ela deveria ser recriada. Conforme a declaração:

> A força do cinema alemão é sua variedade. Em três meses iniciarão os anos 1980. *Imaginação não se permite ser governada*. Chefes de comissão não podem decidir sobre o que um filme produtivo deve fazer. O cinema alemão dos anos 1980 não pode mais ser governado por forças externas como comitês, instituições e interesses de grupos, como acontecia no passado. Acima de tudo: nós não vamos permitir que nos dividam. O filme de ficção do filme documentário; cineastas experientes de cineastas iniciantes; filmes que reflitam sobre o meio (de maneira prática os experimentais) dos filmes narrativos e dos filmes comerciais. Nós provamos nosso profissionalismo. Isso não significa que tenhamos que nos ver como uma associação. Nós aprendemos que nossos únicos aliados são os espectadores; isso significa as pessoas que trabalham, que têm desejos, sonhos e vontades, isso significa pessoas que vão ao cinema e que não vão, e isso também significa pessoas que conseguem imaginar um tipo de cinema totalmente diferente. Nós devemos continuar. (MACKENZIE, 2014, p. 174, *grifo nosso*).

Foi por meio do cinema documentário que muitos conseguiram explorar criativamente a realidade retratada, tornando opaca a diferenciação com o cinema ficcional. Ao considerar as possibilidades de experimentação, Frazão (2017, p. 96) assinala que "não é coincidência que praticamente todos os integrantes do Novo Cinema Alemão (...) iniciaram suas carreiras produzindo documentários". Além da ficção, as possibilidades criativas advindas do documentário permitiram com que Herzog, realizador que começou a fazer filmes em 1962 e segue firme até hoje, com 81 anos, construísse um evidente cinema de autor [*Autorenkino*].

Para o diretor, não existem diferenças entre ficção e documentário. Ele reforça como as improvisações, fatos e histórias são construídas em todos os seus filmes de modo parecido, ou em outras palavras, todos "são altamente estilizados e cheios de imaginação" (CRONIN; HERZOG, 2014, p. 79-80). Apesar das tentativas em diminuir tais diferenças, Herzog possui um

trabalho documental substancialmente maior do que o ficcional, além de filmar ficções em 35 mm, e documentários em Super 16 ou em formato digital (PRAGER, 2007). Não obstante, existe uma preocupação ética com os personagens retratados, próprias do universo documental, a exemplo de Timothy Treadwell em *O Homem urso* (*Grizzly Man*, 2005).

Considerando imaginação como uma capacidade cognitiva de criar imagens mentais, seus desdobramentos são de interesse do cinema documentário herzoguiano, em especial pelos processos de produção de sentido. A *Declaração de Minnesota*, já mencionada, seria um caminho possível de compreensão da Verdade Extática, de outro modo, *o modus operandi* para seus processos imaginativos. O discurso de Herzog sobre a Verdade Extática abre chaves de leitura. A principal delas é a confirmação em estilizar documentários. Ele é contrário à corrente documentária observativa, não-participativa, estilo "mosca na parede". Posto por outro ângulo, são as esferas poéticas e performáticas da obra documental que têm prioridade e apresentam um mundo experienciado pelas emoções.

Em Herzog, quanto mais seus personagens representam sua busca, tão mais sua verdade se volta para uma espécie de estratégia de autorrepresentação do diretor. O êxtase que fala surge quando se alcança a verdade por meio de um esforço grandioso, comparável à dedicação física de um jogador de futebol (CRONIN, HERZOG, 2014, p. 115-115), de modo que o espírito humano contemple coisas divinas.

Estilizar a verdade, aspecto fundamental do seu universo imaginativo transferindo-se para as imagens, já foi admitida por ele em diversas entrevistas. Contudo, a utilização de manipulações, controle e artifícios constantes visam contribuir para a autenticidade das representações e em nada diminuem o peso das narrativas apresentadas.

Nas obras, o personagem tenta imprimir algo inerente, mas a constante presença de *voice-over* em primeira pessoa reforça a intencionalidade e até mesmo autoridade fílmica do diretor, uma estratégia utilizada por ele para impulsionar sua instância individual e autobiográfica. Waugh (2011, p. 91) afirma que "(...) o formato em primeira pessoa frequentemente limita o documentário à fase exploratória e enquadra-se no nível de evasão política, empirismo desconcertante e flutuação moral ou metafísica individual".

Parte do seu imaginário está na natureza, e ele próprio já afirmou em entrevista que todas as suas paisagens são, na verdade, representações da Bavária, região onde nasceu, então assim podemos associar as imagens de selvas, florestas, desertos, montanhas, cavernas e céus exuberantes que vemos frequentemente nos filmes (CRONIN; HERZOG,

2014). O cineasta contou que não se interessa por grandes centros urbanos, multidões ou caos tecnológico. Tendo a natureza como quintal, ele fez sua primeira ligação telefônica quando já tinha 17 anos. É por isso que no documentário de Wim Wenders, "Tokyo-Ga" (1985), Herzog disse que o mundo precisa de "imagens adequadas, puras ou autênticas". Nesse discurso, é possível interpretar que sua compreensão de "imagens puras" está relacionada àquelas encontradas em lugares distantes ou rurais, ou de difícil acesso.

A temática da autenticidade na obra cinematográfica de Herzog justifica a harmonização entre a visão do diretor, a trama, o ator social, o cenário e elementos fictícios, visando uma representação identitária amplificada, um motivo central em todos os seus filmes. A perspectiva sobre a construção desse esquema vai além dos limites do registro e dos recursos cinematográficos, pois tanto o documentário quanto o documentarista compartilham uma visão visionária do mundo, manifestada em expressividade que transcende o físico, o místico ou o psicológico.

Exemplo disto consta no livro C*onquista do Inútil*[3] (2013, p.141), no comentário de que o próprio Herzog poderia fazer o papel Fitzcarraldo, “já que a minha empreitada e a do personagem haviam se tornado idênticas”. As estratégias auto-reflexivas são substanciais nas suas ficções e documentários, sugerindo aspectos autobiográficos em vários de seus filmes, sendo que “traços metonímicos de um self autobiográfico estão espalhados por todo seu corpo imagético, abrangendo uma grande variedade de filmes, gêneros, figuras e contextos” (AMES, 2012, p. 217).

Merece atenção a relação de Herzog e Klaus Kinski, ator principal de *Fitzcarraldo* (1982) e de outros cinco filmes de ficção em colaboração com o cineasta. Muitos dos personagens mais expressivos da carreira do ator vieram justamente dessas parcerias. Sua performance, por vezes, extrapolava o ambiente das produções, gerando enormes conflitos entre ator, diretor, elenco e equipe. As dificuldades de convivência entre Herzog e Kinski foram apresentadas no documentário *Meu melhor inimigo* (1999).

Os dois eram vistos como artistas autênticos, malucos, audaciosos, fora dos padrões. Conhece-se, a partir de entrevistas, *making of,* outros documentários e diários de gravações publicados, que Kinski gostava de manter essa imagem que tinham dele como uma pessoa

[3] Livro diário do diretor Werner Herzog a respeito dos dias de produção do filme *Fitzcarraldo* (entre 1979 -1981). Relatos que apresentam a experiência de eterno conflito do cineasta com o ator Klaus Kinski, que atuou no papel do personagem Fitzcarraldo.

complicada e nervosa, dentro e fora dos ambientes de gravação. Herzog "entra na dança" e alimenta esse imaginário, sabendo que "ataques de fúria são mini instâncias da performance de Kinski" (DUERFAHRD, 2012, p. 30). A relação entre os dois corroborou e segue corroborando com a a imagem de Herzog na mídia, uma narrativa que insiste em manter, mesmo depois de décadas da morte de Kinski.

Se compararmos *Sinais de vida* (1968), primeiro longa ficcional de Herzog, com uma de suas obras da última década, *Visita ao inferno* (2016), é notório como a presença do corpo e da voz do diretor, no início da carreira, não se fazia presente. A presença física do diretor na construção da narrativa foi sendo ampliada ao longo do tempo, e serve como um aparato de delineação, diferenciação ou revisitação da sua autoria e autoridade.

Nesse sentido, como ferramenta que possibilita a Verdade Extática, Herzog utiliza com frequência a técnica de reencenações, reconstruções, repetições e ensaios, mais presentes nas últimas décadas como suas constantes revisitações do próprio trabalho fílmico, na tentativa de também redescobrir seu público. Caso análogo é *O pequeno Dieter precisa voar* (1997), sobre a história de um piloto naval estadunidense Dieter Dengler, prisioneiro dos Vietcongs durante 136 dias durante a Guerra do Vietnã. Herzog fez utilização dessa técnica no sentido de nos apresentar, de modo estilizado, como ele conseguiu fugir, tornando-se o único piloto estadunidense a sobreviver em tais condições.

O intuito foi apresentar à audiência os lugares pelos quais Dengler passou, por isso a necessidade de reconstrução. Herzog sabia muito claramente que seu filme deveria expor um tipo de experiência de horror que o piloto teve que suportar, e repetir e recompor as cenas fazia parte dessa tentativa. Algumas cenas foram reencenadas pelo menos cinco vezes até que saíssem certas (CRONIN; HERZOG, 2014). O protagonista precisou, então, que repeti-las, até Herzog ficar satisfeito com o resultado.

Uma dessas cenas fazia menção à ideia singela de abrir e fechar portas de uma casa e de um carro repetidas vezes, fazendo referência à experiência que Dengler teve na floresta durante os dias como prisioneiro e fugitivo. Ainda que ensaiado, o simples ato de abrir e fechar portas foi a forma com que Herzog tentou amplificar os anseios do protagonista, em serviço da verdade.

Já nas entrevistas públicas, segundo Ames (2014, p. 9), Herzog tenta promover seus filmes recentes utilizando uma espécie de artifícios de auto-referenciação. O autor fez a análise de mais de oitocentas entrevistas do diretor, e observou certa

insistência e padrões discursivos pelo uso repetido de palavras que, segundo o pesquisador, deixa-o totalmente à vontade, afinal, “a entrevista sempre foi o gênero favorito de Herzog”.

Essas entrevistas foram colhidas em variadas mídias, a exemplo de filmes, televisão, rádio, internet, livros e apesar de buscar novas argumentações para cada obra lançada, o próprio espectador insiste e espera que ele volte aos velhos temas, padronizando tanto o teor das interações quanto a atuação que ele mantém há anos, incluindo as falas sobre a 'Verdade Extática', sua abordagem ética, como utiliza a música, a difícil relação com Klaus Kinski, a desconexão com o restante da Alemanha e o reforço de sua identidade bávara, entre outros aspectos. Embora a forma de apresentação possa se alterar, o conteúdo continua sendo revisitado.

Muito se aborda sobre a vida do diretor, contudo, ao discorrer sobre as vias da imaginação, as estratégias recorridas auxiliam no gerenciamento de sua imagem pública. Assim como em seus personagens, há um padrão discursivo advindo das suas participações. “Nós descobrimos a dinâmica da sua performance – roteirizando, ensaiando, atuando, citando, fabricando, transformando, e improvisando – que nós geralmente associamos com o método herzoguiano de filmagem” (AMES, 2014, p. 11).

Sem dúvida, esse conjunto imaginário permite que o espectador mais familiarizado com seu trabalho tenha, normalmente, uma ideia do que esperar de um filme de Werner Herzog. Sua motivação é a de contar histórias “capazes de explicar a condição humana e as inquietações que ele próprio sente, buscando a construção de um cinema livre de rótulos e simplificações” (FRAZÃO, 2017, p. 102). Em resumo, o emprego de trilha musical não-diegética, narração em primeira pessoa, aparição no enquadramento, entrevistas dramatizadas e cenas de arquivo são recursos comuns na obra deste cineasta.

Corpo e imaginação

Nas décadas de 1970 e 1980, os documentários que serão analisados a seguir apresentaram aspectos estilísticos e temáticos mais evidentes, assim como a presença de corpo e voz do diretor Werner Herzog, característica marcante que o cineasta continuaria a usar em seu trabalho cinematográfico *a posteriori* e que se tornaria forte referência para o público.

Para apresentar os artifícios utilizados nos documentários *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984), faz-se uso da análise fílmica da imagem e do som (cinematográfica) de Aumont e Marie (2004, p. 14) "uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos de um filme". Optou-se por esse protocolo metodológico devido ao formato do objeto (documentários), em consideração ao uso da imaginação como desdobramento da Verdade Extática e da composição da *mise en scène*. Este tipo de análise se baseia, portanto, em material visual e sonoro, vinculando-se àquilo que se manifesta das estruturas narrativas. Nos filmes em questão, os personagens em relação com as paisagens direcionarão nosso caminho metodológico.

Mencionamos que falar em imaginação nos documentários de Herzog significa falar de estilização. Seu uso ocorre por intermédio do corpo humano, recurso pelo qual o corpo se manifesta como "uma reconstrução encenada de um evento passado, que cria um novo e necessariamente diferente evento no presente" (AMES, 2012, p. 181). Para alcançar o êxtase (sair de si mesmo), o movimento do corpo humano se torna instrumento da Verdade Extática. Essa verdade não é factual, mas simbólica e poética, e depende da performance corpórea no cenário narrativo. O diretor, ao criar e manipular as imagens dos seus personagens, revela a sua visão de mundo e o seu estilo autoral.

Para isso, o diretor afirma que o "filme é atlético, não estético" (CRONIN; HERZOG, 2014), mostrando a relevância do corpo na sua obra. Herzog valoriza mais o fazer físico do cinema, o agir na cena, do que qualquer teoria sobre a arte cinematográfica. Assim como os personagens, ele se lança ao extremo físico para encontrar as suas "imagens adequadas" mencionadas em *Tokyo-Ga*, exigindo um preparo corporal comparável ao dos atletas profissionais.

Ao relacionar o esporte e os esportistas com o êxtase, ele também relaciona a fisicalidade intensa do treino corporal. Esse contato físico (e sensorial) com a realidade ultrapassa os limites do humano e do narrativo, pois constantemente "o diretor se impõe e impõe à sua equipe testes de resistência física (e psicológica), escalando montes, penetrando selvas, cruzando rios perigosos etc" (NAGIB, 1991. p. 38).

O documentário *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974) é uma das obras mais conhecidas do diretor e reconhecida por ele próprio pela sua importância (CRONIN; HERZOG, 2014). A proposta consiste em acompanhar a vida do recordista mundial de saltos de esqui, o suíço Walter Steiner, durante o campeonato em 1974 no Vale de Planica. Este

filme é particularmente significativo por alguns motivos: Repleto de experimentação, trata-se de uma obra inaugural, expondo pela primeira vez tanto a presença corporal do diretor dentro do quadro quanto a utilização de sua voz em *over*. Além disso, o diretor tinha, ele próprio, grande paixão pelo esporte de saltos de esqui, e chegou a treinar para ser um saltador, mas desistiu depois que um amigo se acidentou gravemente.

Saltos de esqui eram, então, um sonho especial para ele, fazendo parte do seu imaginário. Ele se identificou com o protagonista do seu filme, Walter Steiner, e disse que vê-lo voar era como se fosse ele mesmo a fazê-lo (CRONIN; HERZOG, 2014). O filme também mostra uma maior preocupação com o simbolismo das paisagens exóticas, que se tornaria uma marca da sua cinematografia posterior. Neste filme, o diretor reforçou o seu estilo de fazer documentários, integrando a sua Verdade Extática, que ele só explicaria melhor vinte e cinco anos depois, com a *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*, já mencionada.

Nesse sentido, *Steiner* é classificado como um documentário estilizado de esportes (PRAGER, 2007, p. 23), que mostra o tipo de filme participativo, imaginativo e recriado que o diretor se propôs a fazer. Steiner é um personagem típico do universo de Herzog, e pode ser comparado a alguns de seus personagens fictícios, como Aguirre ou Fitzcarraldo. Sua performance revela as suas transgressões, transcendências e obsessões na tela. Há uma ênfase na inocência da visão, em que se busca fazer algo inédito.

Nesta acepção, Brititte Peucker (2012, p. 41) salienta que “a identidade autoral de Herzog é performativa no sentido de ser uma atuação: a identidade é performada e sua performance é a criação de identidade”, o êxtase vivenciado pelos saltos perigosos de tornaria natural o voo como o próprio ato de andar, concretizando um desejo juvenil em forma de Verdade Extática. O momento em que viu Steiner *voando como um pássaro*, compreendeu que tinha encontrado a pessoa exata para materializar sua imaginação de juventude. Portanto, a revalidação da sua identidade autoral pode ser vista também como parte de sua verdade imaginada.

O diretor usa o *slow motion* para mostrar essa tentativa. Isso se nota pela posição do corpo na cena: Os planos longuíssimos mostram Steiner sempre inclinado a 180 graus com os esquis paralelos, de modo que o efeito de *slow* nem sequer consiga manter sua figura no quadro. Como discorre Waller (1980, p. 30), “ele flutua com seu impulso corporal em uma

linha reta que corre quase em paralelo com seus esquis, movendo-se para longe da câmera e sempre tentando quebrar completamente o frame da imagem".

Assim, o efeito de *slow motion*, ainda mais lento do que o usual, e a rejeição aos enquadramentos convencionais, também são essenciais na imaginação cinematográfica que esperava Herzog do seu personagem. Seu corpo trabalha alegoricamente, e "enquanto que na arte barroca, o corpo de Cristo refere-se ao cosmos, o de Steiner refere-se a uma volta a ele mesmo, e por extensão, ao cineasta" (AMES, 2012, p. 112). Além disso, há a trilha musical da banda *Popol Vuh* , que em nada lembra documentários sobre esportes.

Nesse instante, o "voar como um pássaro", a representação imagética do que antes era imaginação, tende a fascinar o espectador, mas diferentemente de observá-lo *in loco*, o documentário reduz a ênfase na velocidade e na distância alcançada. As câmeras de alta velocidade registram não a rapidez, mas um corpo imóvel ou um movimento suave, em que apenas a natureza, a neve e o céu azul contrastam com a altitude do voo, dando um novo sentido à prática de saltos de esqui.

Steiner domina o seu corpo, que é realçado imageticamente pela profundidade de campo das lentes, demandando um cenário claro e longa exposição. A "câmera na mão" e a necessidade de resistência da equipe pelo equipamento acoplado ao corpo dificultaram a obtenção de qualquer "pureza" na imagem. Foi, novamente, por meio de *ultra slow motion*, registrado por vários ângulos, que os detalhes, os movimentos e as posições do corpo em ação nos foram revelados. A abertura da lente mostra não só a paisagem que o envolve, mas também, como seus monólogos, isolando-o do tempo cronológico e o colocando-o solitário em outra dimensão.

Herzog mostra, então, Steiner voando como um pássaro, utilizando as falas e os saltos, segundo Ames (2012, p. 114), pela via do exagero. Ele condiciona o público utilizando uma "estratégia verbal para representar Steiner como um performer dos milagres, apesar de todas as evidências do contrário". Desse modo, o diretor cria um espetáculo estilizado da diferença, que se manifesta pela performance e pela distinção de Steiner em relação aos outros saltadores. Steiner é um solitário, que carrega o peso do seu talento, buscando o êxtase por meio do de um corpo que "sai de si mesmo".

O protagonista comenta que teve um sonho na infância que se assemelhava com "um voo muito alto e ao mesmo tempo muito lento, como e *slow motion*". O diretor de fotografia do filme, Jörg Schmidt-Reitwein, buscou junto com Herzog criar um universo

que representasse imageticamente esta sensação de Steiner. Para isso, o voo foi, tal qual o sonho, registrado em câmera lenta, e a cena final do documentário reforçou o empreendimento do diretor de fazer seu personagem acessar o êxtase, representado pelo corpo que "sai de si mesmo". Ampliando a dimensão sensorial, por vezes, o personagem "fugia" do enquadramento, completamente envolto pela paisagem, e somente partes do corpo puderam ser captadas. A tentativa foi a de apresentar para a audiência a figura de um saltador capaz de acessar níveis inacreditáveis.

Ao final, o filme nos apresenta com uma cena bastante significativa, em que uma mensagem poética se junta à trilha musical e às imagens estéticas do seu último voo em *slow*. A câmera aberta, com seus *pans* e *tilts*, acompanha um ritmo desejado. Ele voa até tocar a neve, e se perde na imensidão. Ele levanta as mãos, em um gesto que, em velocidade real, seria de equilíbrio, mas aqui é de celebração, de elevação para outra dimensão sensitiva, uma espécie de alcance solitário ao extremo do mundo. Soma-se a isso a sobreposição de forte elemento poético advindo dos dizeres do escritor suíço Robert Walser. Herzog mostra, assim, a poesia e a transcendência que existem na sua verdade documentária, juntando habilmente o isolamento e imaginação do personagem.

Figura 1 – O voo de Steiner

Fonte: Fotogramas do documentário *O grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974)

Já em relação ao documentário *Gasherbrum - A Montanha Luminosa* (1984), Herzog acompanha os alpinistas Reinhold Messner e Hans Kammelander durante escalada nas montanhas Gasherbrum I e Gasherbrum II, ambas com mais de oito mil metros de altitude. Eles devem subir as duas montanhas de uma só vez, sem voltar ao acampamento base. Herzog

se interessa principalmente por Reinhold Messner, um dos maiores alpinistas do mundo, tendo escalado seu primeiro cume aos cinco anos, além de ser o primeiro a subir os quatorze pontos mais altos do mundo (acima de oito mil metros), sem oxigênio extra, incluindo o Everest.

O diretor buscou compreender a motivação de pessoas que arriscam suas vidas em situações tão extremas e perigosas, de algum modo parecido com o que havia feito no documentário anterior. Ele avisa aos espectadores - em *voz over*, sua marca registrada desde os anos 1970 - que o filme não é sobre montanhismo, mas sobre questões íntimas dos escaladores, a exemplo de como lidam com o medo da morte.

O filme começa com a quebra da quarta parede, com os personagens olhando para a câmera. Messner sorri, mostrando-se simpático, ao contrário de Steiner, que era bem mais tímido. Sabemos que Messner defende o *alpine style*, ou seja, uma forma mais livre de fazer o esporte, com o mínimo de equipamentos. Sua simpatia inicial seria um recurso para criar uma impressão positiva e comunicar afeto ao espectador.

Em comparação com o documentário anterior, percebemos semelhanças e diferenças entre Messner e Steiner. As semelhanças se devem ao aspecto biográfico, em que "a mise en scène é calculada para comunicar intimidade entre os dois" (JOHNSON, 2012, p. 514). Fica claro que a narrativa revela motivações psicológicas, limites existenciais e anseios de isolamento e solidão, justamente o que Herzog queria dos seus pupilos.

Se Steiner é um dos melhores esquiadores de todos os tempos, Messner é o equivalente no montanhismo. Roger Cook (2012, p. 297) ilustra bem essa analogia: "O autodomínio e as façanhas de indivíduos tão excepcionais como Steiner e Messner tendem a gerar sentimentos de maravilhamento aurático e admiração que podem se transformar facilmente em visões de transcendência".

Herzog e Messner compartilham a paixão e as lembranças da infância por lugares cercados de montanhas, inclusive geograficamente, pois o alpinista é da província autônoma de Balzano, em Tirol do Sul, a menos de 200 quilômetros de Sachrang, Baviera, cidade onde o diretor nasceu, como já mencionado. No filme, fica evidente que os dois têm o desejo visceral de sair caminhando para sempre, e fizeram planos de seguir um o passo do outro.

Esse desejo por andar acompanha a vida dos dois há muito tempo, pois Messner é aficionado por expedições e Herzog já foi, em 1974, andando no inverno de Munique até Paris, experiência que consta em seu livro diário *Caminhando no gelo*. O andar é um

símbolo da compulsão que eles sentem por alcançar a transcendência, e parte do imaginário de ambos fazer do dia a dia uma experiência poética e singular.

Analisando as cenas finais de *Gasherbrum*, o cume alcançado é simbólico da autoconfiança do protagonista, que entende, principalmente depois da morte do irmão, que montanhismo é responsabilidade única de cada um. Como expressa Johnson (2012, p. 506) "talvez a escalada e a autossuficiência proporcionem uma espécie de absolvição, um reconhecimento de que cada um, sem realmente dizer isso, sempre é responsável em última instancia apenas por nós mesmos, sem precisar de nada atrás de nós".

As cenas finais capturadas pelo protagonista e seu amigo revelam seu estado de conquista e fragilidade, ao mesmo tempo em que se encantam com o medo provocado pela altura e pelo vento forte. Ao atingir o topo, Messner relata para a câmera sua visão pessoal da experiência que acabou de ter, fazendo com que suas imagens, que não contaram com o apoio de uma equipe (todos permaneceram na base), funcionassem também como prova da sua jornada.

Conclusão

A investigação procurou analisar alguns aspectos imaginativos presentes na filmografia herzoguiana, com foco no universo não-ficcional. Para isto, nossa via de acesso se deu em diálogo com o conceito de Verdade Extática, cunhado pelo próprio Herzog como uma espécie de experiência física que só existe pela via do corpo sensível, como no sentido da palavra grega *ekstasis*. A Verdade Extática é responsável por nos apresentar momentos carregados de medo, sensação de arrepio e paralisia pelo qual sentem os personagens quando se arriscam (sentimento de sublime).

A exemplo do primeiro documentário analisado, *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974), os elementos que possibilitam a expressão da Verdade Extática serão a música, o extremo *slow motion*, a pouca profundidade de campo, a exploração do posicionamento do corpo no quadro e a sobreposição a tudo isso do elemento poético advindo dos dizeres do escritor suíço Robert Walser, em referência a solidão latente do protagonista Steiner.

Nesses filmes, a experiência estética da corporeidade revela o esforço de Herzog em estabelecer uma conexão entre corpo e mente, tanto a sua própria quanto a dos personagens, em um ambiente que foge às suas zonas de conforto, e assim transmitir essa

relação para o público. O corpo humano é usado como base de sua imaginação imagética de diversas formas, mas nos casos mencionados, o esporte se destaca como um recurso a mais para explorar o corpo no quadro.

A representação máxima do "sair de si" resulta do corpo físico dos personagens, que determinam os momentos em que o sentimento de sublime surge por meio do êxtase. Em Steiner e Messner, suas atuações estão diretamente ligadas ao esporte que praticam, aproveitando ao máximo o movimento dos corpos no enquadramento e alcançando o êxtase pela emersão, ou seja, é a ação de ascender, de se elevar, que funciona como reforço do que Herzog havia concebido como verdade.

Nesse horizonte imaginativo, a base estrutural da Verdade Extática herzoguiana se manifesta nas duas obras, combinando elementos como a estilização, a inserção, a identificação e a autorreflexão (com intensidades diversas no processo de exposição). Esses elementos fornecem a Herzog todo o material necessário para narrar uma história.

Referências bibliográficas

AMES, Eric; HERZOG, Werner. **Werner Herzog**: **Interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

AMES, Eric. **Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** 3.ed. Lisboa: Texto & Gráfica, 2004.

COOK, Roger. The Ironic Ecstasy of Werner Herzog: Embodied Vision in The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog**. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

CRONIN, Paul; HERZOG, Werner. **Werner Herzog - A Guide for the Perplexed**: Conversations with Paul Cronin. London: Faber & Faber, 2014.

DUERFAHRD, Lance. Tantrum Love: The Fiendship of Klaus Kinski and Werner Herzog. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog**. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

FRAZÃO, Jéssica. A representação da realidade no cinema documentário: Verdade e Imaginação pelos cineastas do Novo Cinema Alemão. In: PENAFRIA, Manuela; *et al*. **Revisitar a Teoria do Cinema. Teoria dos Cineastas**. Vol. 3. Covilhã: Labcom, 2017.

HERZOG, Werner. **The Minnesota Declaration - Truth and fact in documentary cinema "LESSONS OF DARKNESS"** (1999). Disponível em: < https://www.wernerherzog.com/text-by-werner-herzog.html >. Acesso em: 12 fev. 2024.

HERZOG, Werner. **Conquista do inútil.** Trad. Renata Dias Mundt, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HERZOG, Werner. **Caminhando no gelo.** Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

JOHNSON, Laurie. Werner Herzog's Romantic Spaces. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog**. Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

MACKENZIE, Scott. **Film Manifestos and Global Cinema Cultures**: **a Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 2014.

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

PEUCKER, Brigitte. Herzog and auteurism: Performing authenticity. In: PRAGER, Brad. (Org). **A Companion to Werner Herzog.** Chichester (UK): Willey Blackwell, 2012.

PRAGER, Brad. **The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth**. London: Wallflower press, 2007.

WALLER, Gregory A. "The Great Ecstasy of the Woodsculptor Steiner": Herzog and the "Stylized" Documentary. **Film Criticism**. Vol. 5, No. 1. Fall, 1980.

WAUGH, Thomas. Acting to play oneself: Notes on performance in documentary. In: **Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film.** Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.

Referências audiovisuais

Fitzcarraldo, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental, 1982.

Gasherbrum – A montanha luminosa, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1984.

Meu melhor inimigo, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1999.

O grande êxtase do Entalhador Steiner, direção: Werner Herzog, Alemanha, 1974.

O pequeno Dieter precisa voar, direção: Werner Herzog, Alemanha,1997.

Sinais de vida, direção: Werner Herzog, Alemanha Ocidental,1968.

Tokyo-Ga, direção: Wim Wenders, Alemanha Ocidental, Estados Unidos, 1985.

Visita ao inferno, direção: Werner Herzog, Áustria e Reino Unido, 2016.

Recebido em 03/03/2024
Aceito em 10/06/2024