

## WERNER HERZOG/RUY GUERRA: FORMAS DA ESTÉTICA DA FOME

Albert Elduque<sup>1</sup>

**Resumo:** No filme mais conhecido de Werner Herzog, *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, o cineasta moçambicano Ruy Guerra aparece como ator interpretando o conquistador Don Pedro de Ursúa. Esta colaboração pode parecer casual, mas na verdade é apenas a ponta do iceberg de um conjunto de afinidades estéticas entre ambos os diretores, que trabalharam com imagens parecidas desde contextos nacionais distintos. Nesta comunicação, queremos abordar as conexões entre os primeiros filmes de Ruy Guerra (*Os Cafajestes* e *Os Fuzis*) e alguns dos primeiros filmes de Herzog (*Sinais de Vida*, *Os Anões Também Começaram Pequenos* e *Aguirre, a Cólera dos Deuses*). Queremos propor um diálogo entre as obras a partir da dilatação temporal, com frequência vinculada às trajetórias circulares, à falência do progresso e à saturação do consumo.

**Palavras chave:** Ruy Guerra, Werner Herzog, estética da fome, cinema brasileiro

**Contacto:** albert.elduque@upf.edu

Qual o sentido de um convite? O que implica a aparição de um cineasta no filme de outro? Das participações de Jean-Pierre Melville ou Samuel Fuller nos primeiros filmes de Godard até a homenagem fúnebre de Wim Wenders a Nicholas Ray em *Um Filme Para Nick* (*Lightning Over Water*, 1980), passando pelo protagonismo de Victor Sjöström em *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957) e, obviamente, pela série *Cinéastes de notre temps* (1964-1972), o cinema moderno caracterizou-se muitas vezes pelo estabelecimento consciente de filiações ideológicas e estéticas com mestres de gerações anteriores e a participação destes nos filmes de seus discípulos. Outras vezes, como no caso da presença de Marco Ferreri em *Pocilga* (*Porcile*, 1969), de Pasolini, o encontro demonstra afinidades e amizades entre cineastas da mesma geração. Estas coincidências, que poderiam ficar no território da homenagem ou da citação, são interessantes como pontas de um iceberg para iniciar uma imersão ou como pequenos fios dos quais puxar para descobrir afinidades mais profundas, ou mais sensíveis, palpáveis no campo das imagens. Os convites, portanto, ou as citações são pistas deixadas no ar, talvez armadilhas, talvez portas através das quais abordar os filmes.

---

<sup>1</sup> Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha. O autor quer agradecer a colaboração de Fabricio Felice na revisão do texto em português.

Werner Herzog, diretor aparentemente afastado dos circuitos cinéfilos, embora reconheça Kurosawa, Dreyer e Buñuel, entre outros, como pontos de referência (Cronin 2002, 138), poderia parecer afastado desta tendência, mas os fatos demonstram o contrário. Já no seu terceiro longa-metragem de ficção, *Fata Morgana* (1971), um dos textos que dá forma ao filme e dialoga com as imagens do deserto é recitado pela crítica de cinema Lotte Eisner, enquanto o cineasta alemão Herbert Achternbusch tem um pequeno papel em *O Enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974). Neste texto queremos abordar outra destas conexões, a que se estabelece com o cineasta Ruy Guerra, nascido em Moçambique; ele interpreta Don Pedro de Ursúa, um dos personagens principais em *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972). A presença de Guerra neste papel pode ser lida como a confirmação do vínculo de Herzog com o Cinema Novo brasileiro, do qual Guerra tinha feito parte, especialmente com seus dois primeiros longas-metragens, *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964). Desde o título original de *O Enigma de Kaspar Hauser*, retirado de uma frase de *Macunaíma* (“Cada um por si e Deus contra” [Joaquim Pedro de Andrade, 1969]), até a aparição de atores brasileiros nos seus filmes (Grande Otelo e José Lewgoy em *Fitzcarraldo* [1982], por exemplo), evidencia-se que o Cinema Novo, embora afastado geograficamente, foi uma fonte de inspiração para Herzog<sup>2</sup>, um vínculo que Lúcia Nagib analisa em seus livros *Werner Herzog: o cinema como realidade* (1991) e *World Cinema and the Ethics of Realism* (2011). Ruy Guerra talvez fosse um mestre para Herzog, ou talvez um distante companheiro de geração. Não queremos entrar aqui no território das relações pessoais, mas interrogar as imagens de Herzog a partir de conflitos produzidos nos filmes de Guerra, que debutou no cinema alguns anos antes e criou planos que provavelmente foram vistos por Herzog; sendo assim ou não, em qualquer caso são janelas para se entrar furtivamente nas imagens do diretor alemão.

Para começar, achamos interessante dar uns passos atrás e, como Aguirre à procura de El Dorado, falar do desconhecido. O primeiro filme de

---

<sup>2</sup> No livro de entrevistas com Paul Cronin, Herzog menciona a importância do cinema brasileiro da época, mas não sua influência direta sobre ele. (Cronin 2002, 33)

Guerra, realizado como trabalho de final de curso no IDHEC (Institute des Hautes Études Cinématographiques) em 1954, leva por título *Quand le soleil dort*. Trata-se de um filme que não assistimos, e suspeitamos que não somos os únicos, pois pouca informação sobre ele se encontra nos estudos ou monografias consultados (Avellar e Sena 1999, Johnson 1984, Papa 2006). Talvez seja difícil de encontrar, ou talvez esteja perdido num antigo arquivo de filmes. Não queremos fazer uma descrição arqueológica, mas sim começar com ele, com as imagens que seu título e seu enredo invocam. No catálogo que lhe dedicou a Cinemateca Portuguesa em 1999, verifica-se que o filme é baseado no romance *Uomini e No* (1945), de Elio Vittorini, e que conta a história de um grupo de soldados alemães que, durante a Segunda Guerra Mundial, vigia prisioneiros da resistência italiana. Nuno Sena adiciona que “Logo desde essa primeira obra [...] ficava clara uma das principais preocupações de todo o seu trabalho futuro: a desigual repartição do poder entre dominadores e dominados como instância modeladora da vida dos homens em sociedade.” (Avellar e Sena 1999, 7) Guerra, em 1972, declarou à revista *Études Cinématographiques* que “O que me interessou no livro foi um aspecto cada vez mais na moda, a antropofagia, e também o tema da violência da resistência. O que me interessou particularmente em Vittorini foi a sua maneira de ver a resistência do lado dos partizans e dos italianos que estavam sob o jugo nazi, o seu olhar sobre as tropas de ocupação, como se se tratassem verdadeiramente de antropófagos.” (Ibidem, 35).

O título do curta, que se traduz como “Quando o sol dorme”, já é bem significativo. Ele nos permite adivinhar no filme reuniões secretas no coração da noite, com os partizans refugiando-se nas trevas da vigilância dos soldados alemães. A resistência, neste caso, nasceria da escuridão, de um enredo paralelo que as autoridades desconhecem. Mais adiante, nos seus primeiros longas-metragens, o cinema de Guerra viraria para o dia, para o sol que se acorda, brilha, ilumina e fere agressivamente. Embora reserve algumas cenas-chaves à intimidade da noite, *Os Fuzis* é, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), um filme eminentemente diurno, expoente dessa luz estourada que Jean-Claude

Bernardet assinalou como característica fundamental do Cinema Novo, dizendo que “a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as cores: ela achata, queima” (Bernardet 1967, 141-142). Assim define o processo o diretor de fotografia do filme de Guerra, o argentino Ricardo Aronovich:

Já a decisão sobre a fotografia do filme que o Ruy pretendia, foi tomada muito cedo, e para isso decidi aumentar o tempo de revelação do negativo, aumentando o contraste e expondo para as sombras (e não para as luzes altas, como se faz habitualmente), o que deu uma imagem ‘queimada’, que para a época era muito nova. Isto, de forma a expressar essa terrível luz nordestina, o contraste, o calor, a seca. (Papa 2006, 38)

Logo no início esta questão torna-se evidente: o primeiro plano é uma imagem preta onde rapidamente entra pela esquerda o círculo solar, brilhando com força e expandindo progressivamente sua luz até cobrir toda a tela, enquanto a potente voz de Antonio Pitanga, não afônica, mas sim posta à prova pela intensidade do discurso, relata como Deus castigou os homens com a seca e como deu poder a um boi que virou sagrado. Quando o branco tem ocupado todo o espaço da imagem, começam a aparecer formas e figuras: a aridez do sertão, as plantas prestes a morrer, o boi que passeia. O filme será a luta da câmera e dos personagens contra esta luz, para resistir à violência dela, tão tenaz quanto a seca, esta luz de um sol que não dorme, um sol que fica sempre acordado.

Acordado até quando? Cinco anos depois de *Os Fuzis*, Werner Herzog filmaria seu primeiro longa-metragem, *Sinais de Vida* (*Lebenszeichen*, 1968), e converteria o sol num dos seus principais protagonistas. O filme fala de soldados alemães durante a Segunda Guerra Mundial, como o curta de Guerra que não assistimos, e nele a luz solar impregna, em cada imagem, as peles, os uniformes, as armas, o capim e as pedras. Stroszek (Peter Brogle) é um soldado forçado a descansar numa velha fortaleza em ruínas, acompanhado de mais dois soldados e sua mulher, mas esta situação de estancamento, envernizada pelo branco da luz, ficará insuportável para ele. Lúcia Nagib já assinalou que a luz

agressiva é um dos pontos de contato entre Herzog e o Cinema Novo (Nagib 1991, 137-138), mas o que nos interessa aqui é que este sol exerce sobre Stroszek o mesmo esmagamento ardente que o sol de *Os Fuzis* produzia contra os nossos olhos. Até quando resistir? Esta é uma pergunta que surge inúmeras vezes diante das imagens de Herzog. Onde está o final de um *travelling* no deserto? Até quando olhar para um anão rindo e um dromedário se ajoelhando? Até quando assistir à imagem de uma paisagem, como o monge de Friedrich diante de um céu inabordável? É possível que isto seja, também, uma violência da resistência, da resistência de uma imagem, da câmera numa imagem, nossa resistência diante de uma imagem? Até quando deixar que uma imagem fique acordada, e não permitir que se retire a dormir, como o sol que era, acreditamos, inimigo dos conspiradores partizans?

A resposta de Stroszek é contundente: no momento em que não pode resistir ao descanso forçado e à luz que o envolve, explodirá: pegará armas e começará a disparar contra seus companheiros, contra a vila próxima, contra o céu. Finalmente, como um novo Prometeu, declarará guerra ao sol e tentará fazer mais luz que ele com fogos de artifício. Contra uma luz, outra; contra o esbanjamento luminoso do astro rei, contra esta luz que nos chega completa, expansiva, Stroszek enviará disparos e explosões, rápidos, fugazes, descontínuos. Inúteis também. Cria-se assim uma dicotomia fundamental no cinema de Herzog: o constante diálogo entre a continuidade e a fragmentação, entre a dilatação exasperante e o detalhe singular, entre uma violência da passagem do tempo, da resistência, e a violência do real. É assim que se cria a relação entre sua câmera e o mundo: enquanto o plano fica longo, dilatado, contemplativo, mas ao mesmo tempo violento com o espectador pela sua duração, no mundo se produzem gestos inesperados, ofegos insistentes, movimentos orquestrados pelo vento, trajetórias violentas de carros. Em alguns casos estes sinais de vida que envia o mundo são obrigados a se repetir, juntando, à violência que às vezes já têm implícita, a agressividade da repetição. Assim, nas imagens de Herzog se fundem a imagem interminável e a imagem fugaz, o sol que queima e o fogo de artifício; e nossos olhos, mirada constante,

mas também pestanejantes, jogam na mesma partida entre o até quando e a aparição súbita.

Neste ponto, nesta guerra declarada e infindável, chegam à cabeça imagens do cinema de Ruy Guerra, com certeza. Particularmente, o final de *Os Fuzis* e a cena de Norma Bengell na praia de *Os Cafajestes*. Porém, antes de entrar nelas, vale a pena voltar a *Quand le soleil dort*, aquele curta que nos serviu para introduzir a violência, a resistência e o sol. Segundo Guerra, o principal interesse que teve ao filmar esta obra foi no bafo antropofágico que a história permitia respirar. Levando em conta o desenvolvimento posterior deste tema no cinema brasileiro moderno, o fato da antropofagia aparecer já em 1954 é poderoso e estimulante, por se antecipar às imagens do seu tempo. Os seus companheiros de geração trabalhariam literalmente com ela muito depois: Nelson Pereira dos Santos em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma* e Arnaldo Jabor em *Pindorama* (1970), entre outros. Não descartamos que esta visão do filme tenha sido desenhada *a posteriori*, como uma leitura retrospectiva para ganhar o título de cineasta visionário. Em qualquer caso, a ideia da antropofagia em particular, e o consumo em geral, são fundamentais no cinema de Guerra, não apenas na sua forma literal, mas também como metáfora das relações humanas e da nossa relação com as imagens.

É isso o que acontece com *Os Fuzis* e *Os Cafajestes*, onde a dinâmica resistência/mudança, que irmana Herzog e Guerra, articula-se com as lógicas do consumo. No primeiro destes filmes, o boi é um animal sagrado que tem que trazer a chuva para a terra poder dar comida; diante dele, como diante do sol, os camponeses ficam observando, passivos, e passam fome. O vazio de comida conquista os corpos do povo, a seca cobre o sertão, o sol se expande na tela. Desperta a eterna pergunta: até quando? Outras imagens da época nos levam ao mesmo: os horizontes de *Vidas Secas*, Manuel carregando a pedra em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No seu famoso manifesto *Estética da fome* (1965), Glauber Rocha dizia que “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (Rocha 2004, 64-65). A violência fílmica da

fome, pois, poderia ser esta permanência no vazio, no estancamento, no branco ardente do sol, no boi intocável; poderia ser essa continuidade presente também no cinema de Herzog, essa insistência da câmera em filmar.

Em *Os Fuzis*, esta continuidade se quebra quando os camponeses decidem matar o boi para se alimentar da sua carne. A matança do animal se produz num plano geral, visto de cima, com as pessoas ao redor dele se assemelhando a pequenas formigas, ou como lobos ávidos de carniça, o que eram na primeira versão do projeto, onde ameaçavam uma vila grega (Johnson 1984, 99-100). Após a matança, começam a dividir o corpo em pedaços para reparti-los entre os assistentes, que estiram os braços para se apoderar das porções de carne crua. A câmera mostra bem de perto como as partes do animal são cortadas e como os famintos se inclinam sobre ele para poder pegar alguma coisa, enquanto a voz de Antonio Pitanga, que aqui associamos ao animal que está sendo esquartejado, recita o que parece uma oração terminal. Toda esta cena se apresenta com violentos cortes de montagem, uma profusão de imagens de carne que se acumulam uma atrás da outra e nos alimentam com seu conteúdo, abundante conteúdo: mãos, vísceras, movimentos de facas cortando pele. Perante o animal e o sol, a fome; quando o animal morre, a fome cessa e a imagem se multiplica. A aproximação da câmera ao animal, portanto, tem um limite: depois da espera, a reação violenta do corte se impõe, tanto no interior da imagem quanto na constituição dela. À dilatação da fome se responde com os cortes do consumo; contra o estancamento, os disparos violentos, como em *Sinais de Vida*.

O quê fazer com um corpo a ser consumido? Esta é a pergunta que se faz o final de *Os Fuzis*, mas também a cena mais importante, divulgada e polêmica de *Os Cafajestes*, o primeiro longa-metragem de Guerra. Nela, Jandir (Jece Valadão) e Vavá (Daniel Filho) decidem tirar fotos de Leda (Norma Bengell) para chantagear o namorado dela, o tio de Vavá. A mulher é enganada, tira a roupa e começa a brincar nua com as ondas do mar, até que os homens lhe roubam as roupas e fogem de carro. Ela os persegue, inutilmente, até que o veículo se aproxima e começa a dar voltas ao redor dela, enquanto Vavá, no capô, lhe tira várias fotografias e lança sonoros berros infantis, imitando os

índios dos faroestes. A câmera situa-se a bordo do carro e, com ele, descreve movimentos circulares que aprisionam a mulher, enquanto os pneus do carro deixam testemunha sobre a areia das voltas dadas ao redor deste objeto de consumo. Consumo não literal, mas sim para os olhos de Jandir, que conduz; de Vavá, que fotografa; de todos aqueles que verão as imagens, e de nós como espectadores. O *travelling* circular dura quase três minutos e meio e finaliza com a imagem congelada de Leda, dirigindo-se à câmera de braços abertos, implorando piedade.

Esta imagem é, para Randal Johnson, plenamente coerente com o desenvolvimento narrativo do filme:

The characters of *Os Cafajestes* are on the margin of capitalism yet integrated into its system in one form or another. A series of exchanges that, in the end, lead to nothing at all structures the film. The characters, in a sense, go around in circles in search of some kind of satisfaction, but their desires are consistently frustrated and they look toward the future without hope. [...] The circular motion ends suddenly with a freeze-frame of Leda that reveals not only her immobility and impossibility of action but also that of Jandir and Vavá: they are trapped in a circle from which they cannot escape. (Johnson 1984, 96-97)

Este círculo de inutilidade das trocas capitalistas é também um círculo sobre a inutilidade do consumo, ou, mais exatamente, sobre seu excesso e seu limite. Nele se fundem, como no cinema de Herzog, a duração insuportável e a mudança: a imagem dura mais de três minutos, mas as fotografias que tira Vavá, assim como seus berros, são descontínuos, disparados como os tiros e os fogos de Stroszek; e as imagens que vemos da mulher, a causa da mudança constante da posição da câmera, são sempre novas. E sempre a mesma. A câmera circular sobre a personagem de Norma Bengell funde, numa só, a contradição entre fome e consumo que assinalamos no caso de *Os Fuzis*: a persistência do olhar conjuga-se com a profusão de imagens novas, uma profusão que, precisamente



pelo efeito desta persistência, revela-se inútil, sem destino. Trata-se da profusão do consumo olhada à distância.

Nos últimos parágrafos abordamos as imagens de Ruy Guerra seguindo uma lógica própria do cinema de Herzog, mas os filmes do moçambicano são anteriores e com certeza foi o alemão quem aprendeu com eles, especialmente com a circularidade de *Os Cafajestes*. Esta seria homenageada literalmente ao fim de *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, um filme que, como já vimos, contava com a participação de Ruy Guerra como ator<sup>3</sup>. Quando Aguirre fica sozinho na balsa, rodeado por seus companheiros mortos e uma multidão de macacos famintos, depois do seu discurso de projetos delirantes, e de um plano do sol escravizador, a câmera começa a girar em torno da desconjuntada embarcação. Ele fica no centro, de pé, resistindo, enquanto a imagem segue e segue, mostrando o conquistador, envelhecido e corcunda, rodeado pela filmagem e pelo rio, pondo fim a um trajeto de invasão que fica finalmente estancado, e retornando, com seus movimentos em espiral, ao estado primitivo representado pelos macacos. Neste caso, Aguirre não é considerado um objeto de consumo como a mulher de *Os Cafajestes* (a não ser que se considere que será atacado pelos canibais da selva, que aparecem várias vezes ao longo do filme), nem o movimento é tão longo e exasperante quanto no filme de Guerra, onde a resistência do espectador era posta à prova. Porém, se mantém o movimento circular, que conserva todo seu sentido e amplia-se à dimensão metafórica: estancamento da história e da História, crise da noção de progresso, o ser humano no meio do nada e sem poder avançar, e, finalmente, o abandono da procura visual de El Dorado, que domina o filme e agora é substituída pela imagem do europeu, repetida várias vezes, e sempre a mesma, insistente como o sol que nunca dorme.

Em *Aguirre, a Cólera dos Deuses* encontra-se a referência evidente ao cinema de Guerra, mas este recurso vira um elemento de estilo persistente nos filmes de Herzog. E, como no caso do filme sobre a conquista, o mais importante não é tanto o objeto contemplado quanto o movimento circular *per*

---

<sup>3</sup> Trata-se de uma referência pouco presente nas monografias sobre Herzog. Como exemplo de crítica que menciona esta filiação, ver o recente texto de Quim Casas na revista espanhola *Dirigido por*. (Casas 2012, 38-39)

se, até o ponto que às vezes o centro gravitacional desaparece e o movimento circular efetua-se sobre o vazio<sup>4</sup>. Este é o caso do carro girando sem motorista e sem destino em *Os Anões Também Começaram Pequenos* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970), um filme que desacredita um a um os elementos próprios da sociedade burguesa (não tanto pelo seu tamanho desproporcionado com os anões, como Herzog sugere [Cronin 2002, 56-57], mas pela destruição que os personagens efetuem). Neste movimento de carro, que Herzog recupera mais adiante em *Stroszek* (1977), não há centro nenhum, o objeto de consumo desapareceu para dar conta simplesmente da inutilidade do movimento. Aliás, o carro com frequência é mostrado de longe, incrementando-se a distância crítica sobre a imagem. Em *Os Cafajestes*, ainda existe uma promessa para o espectador ávido de olhar, o corpo nu da mulher: uma promessa que, finalmente, mostra seu esgotamento, sua falibilidade. Neste filme de anões embarcados numa revolução sem destino, a promessa já não existe, e nem faz sentido imaginá-la. No máximo, essa promessa é o carro, destruído pela insistência da imagem. Em geral, todos os elementos atrativos do filme, das revistas com mulheres nuas até a comida, são jogados fora bem rápido, e Herzog fica apenas com galinhas sinistras, paisagens desérticas e o eterno movimento circular.

Abordar as imagens de Herzog através de Guerra, e vice-versa, é, portanto, plenamente possível. Ambos os cineastas trabalham com a dialética entre continuidade e descontinuidade, entre dilatação temporal e imagem nova, que acaba levando à circularidade, com tudo o que este conceito implica: a falência da noção de caminho e de destino final. Além disso, o conteúdo explicitamente político dos filmes de Guerra permite abordar o cinema de Herzog também a partir desta perspectiva, e afirmar que o diretor de *Aguirre, a Cólera dos Deuses* é um cineasta que trabalha com a fome e o consumo, embora não o faça tanto na tela como na tangibilidade das imagens, que duram e se movimentam para por à prova nossa capacidade de resistência, como perante um sol que quer se manter acordado.

---

<sup>4</sup> O autor quer agradecer a Fabio Camarneiro por sua observação sobre esta questão na comparação entre *Os Cafajestes* e *Os Anões Também Começaram Pequenos*.

## BIBLIOGRAFIA

- Avellar, José Carlos, e Nuno Sena. 1999. *Ruy Guerra*. Lisboa: Espaço Dois / Cinemateca Portuguesa.
- Bernardet, Jean-Claude. 1967. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sôbre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cronin, Paul. 2002. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber.
- Casas, Quim. Set. 2012. "Aguirre, la cólera de Dios". *Dirigido por* 425: 38-39.
- Johnson, Randal. 1984. *Cinema Novo x 5: masters of contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas Press.
- Nagib, Lúcia. 1991. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade.
- . 2011. *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: Continuum.
- Papa, Dolores, org. 2006. *Ruy Guerra: filmar e viver*. São Paulo: MD Produções / Centro Cultural Banco do Brasil.
- Rocha, Glauber. 2004. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.