

Três ideias para um geocinema em Werner Herzog

Lennon Macedo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
lennon-macedo@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3686-0550>

Demétrio Rocha Pereira

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), Brasil
demetrio.pereira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0762-8469>

Cássio de Borba Lucas

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
cassioborba@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1642-8274>

RESUMO O artigo analisa a filmografia de Werner Herzog, sobretudo a mais recente (anos 2000 em diante), orientado pela hipótese de que essa filmografia aponta para um cinema da Terra, aqui nomeado *geocinema*. No que orienta um mapeamento de signos e ideias cinematográficas em filmes como *O homem urso* (2005), *Encontros no fim do Mundo* (2007), *Visita ao Inferno* (2016), *Fireball* (2020) e outros, tal hipótese consiste em perceber e tornar pensável uma sensibilidade acontecimental da obra herzoguiana acerca das catástrofes climáticas e das relações planetárias entre humanos e outros modos de existência. Esse pensamento geocinematográfico se faz notório a partir de três ideias audiovisuais: uma tensão entre o Pequeno e o Grande, com que a diferença de escala evidencia limites e potencialidades da relação entre o humano e o além-do-humano; um encontro com o acontecimento de Gaia, que torna visível a indiferença catastrófica da Terra para com a humanidade; um enciclopedismo perspectivista, que coleciona personagens atraídos por zonas abismais. As três ideias se traduzem à luz da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que descreve os atos de criação artísticos não a partir de sua materialidade fenomênica, mas de ideias, como de operações singulares de pensamento que povoam as obras. Assim, a análise dessas intensidades ideais leva a considerar que o pensamento geocinematográfico que permeia os filmes

de Werner Herzog indica modos de conviver com a catástrofe desde uma ética sensível do acontecimento.

PALAVRAS-CHAVE Acontecimento; geocinema; sublime; Terra; Werner Herzog.

Introdução

Não chega a surpreender que, perguntado sobre seus intercessores, o cineasta Werner Herzog (n. 1942) se diga tão próximo aos cantos da Natureza, seja reivindicando, entre os alemães, a poesia de Hölderlin, seja voltando à Roma de Virgílio, para uma estreita intimidade com as coisas da terra, seja desgarrando-se do solo europeu em direção à velha China, aos versos persas, ao cinema de Kurosawa.¹ Tomemos apenas Hölderlin, e do fundo dos tempos já se eleva o rumor das cosmologias pré-socráticas na voz de Empédocles, a quem se atribui a concepção dos quatro elementos e em quem o poeta busca a intuição de uma Terra em perpétua metamorfose, atriz de uma mistura eficaz de forças, atratora implacável de personagens fascinadas por zonas selváticas, sendo sempre à lava vulcânica que o siciliano retorna sem cessar: “Vivo esplendidamente, onde o pai Etna/Acolhedor, me oferece o cálice de fogo/Pleno até às bordas de espírito, coroado/De flores que ele mesmo cultivou” (Hölderlin 2008, 299).

Porém, por que seria de esperar que o cinema de Werner Herzog reivindicasse pensar a Terra? Haveria em Herzog alguma teoria da Terra? Sabe-se, quando menos, do seu interesse por regiões extremas, pela profundidade incomensurável do tempo, pelas feridas inscritas no corpo da Terra. Com efeito, é frequente que Herzog figure entre as protagonistas de livros dedicados a pensar a relação entre o cinema e as forças cósmicas, ecológicas, animais, em qualquer caso não-humanas. Ivakhiv (2013) chama a atenção para um cinema que desmente toda a harmonia pressuposta entre homem e Natureza, e será mesmo como se Herzog se empenhasse em desnaturalizar uma imaginação demasiado humana da Natureza em proveito da apresentação de uma Natureza indiferente ou hostil, voltada contra o homem. Nosso artigo parte dessa fortuna crítica para avançar em direção a distinguir processos cinematográficos ou *ideias* singularmente herzogianas desde a Terra.

¹ Herzog assim o disse aquando da sua visita à Sala Redenção, o cinema universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2019. Mas tais heranças são afirmadas em diversas entrevistas, como se vê em Cronin (2002).

Para tal, coletaremos os componentes de imagem inscritos em seus filmes e entrevistas a fim de exercitar a hipótese acerca de uma sensibilidade catastrófica com a qual se expressa nesse cinema um estar no mundo contemporâneo.

Sabemos bem que a formulação de conceitos é uma atividade antes filosófica do que cinematográfica. Talvez haja atos teóricos (Aumont 2008) em algum filme particular, e, ainda que por um único momento, uma espécie qualquer de epifania simbólica, mas não são muitos os casos. A teoria científica requer um esquema abstrato, um modelo, uma sistematização que pouco interessa ao cinema enquanto modo de pensamento. Isso não implica dizer que o cinema não *pensa*, bem pelo contrário; é possível encontrar toda a sorte de pensamentos dispersos nos filmes, isto é, pensamentos audiovisuais atualizados em imagens, sons, signos. Antes de considerarmos como Herzog reivindica traduzir a Terra, precisamos de ver em que sentido diremos que o cinema pensa, ou em que consiste uma ideia em cinema, problema esse em que já caminha o desejo enlouquecido de captar o encontro com distâncias imensuráveis, se é da ideia o ir ao limite de si, o viver em beiras do abismo.

O artigo começa por discutir a raridade da ideia, sua relação com o acontecimento e a catástrofe, seu caráter comunicacional de resistência e a transmissão de palavras de ordem. Depois, se encaminha para a compreensão de uma Terra, ela mesma resistente e capaz de impor questões que, a um só tempo, suspendem nossos hábitos explicativos e nos estimulam a pensar. Os filmes são entendidos, inicialmente, como desdobramento de uma tensão anti-antropomórfica entre o Pequeno e o Grande. Na terceira secção, o cinema de Herzog aparece explorando encontros com uma Gaia-acontecimento, por natureza indiferente e catastrófica. Finalmente, na quarta e última secção, vemos como o geocinema de Herzog se arrisca a figurar o sem-fundo, lançando mão do que aqui chamamos *perspectivas abismais*. No conjunto, essas ideias se mostram relevantes para conceber o cinema como um modo de pensamento “acontecimental” acerca do catastrófico no mundo contemporâneo.

Relação entre a ideia e o rarefeito

Dizemos *ideia* aludindo à palestra de Gilles Deleuze (2006) acerca dos atos de criação – criação, aliás, da qual não se fala. Não seria possível falar *da* criação; seria antes *em nome da* criação que se poderia dizer qualquer coisa. É que uma ideia seria, em primeiro lugar, um *acontecimento raro*. Com efeito, a ideia teria um caráter contra-informacional, no sentido preciso de que resistiria à transmissão de palavras de ordem. Nos casos invocados por Deleuze, proliferam as *distâncias* ou *intervalos*: espaços desconexos em Bresson, espaços vazios em Ozu, espaços desertados em Antonioni, embates soterrados que recortam o campo visível em Straub-Huillet. No que toca à distância entre a linguagem e as coisas, por exemplo, o acontecimento remeteria a um efeito incorpóreo irreduzível seja à proposição (que o expressa) seja aos corpos (que ele transforma). O acontecimento, ou o *sentido*, como Deleuze o estuda, seria inseparavelmente

o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid* [alguma coisa], ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um “acontecimento”: com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. (Deleuze 2015, 23)

O acontecimento, enquanto efeito incorporal, é também condição da linguagem, já que não há linguagem que não busque designar, manifestar, significar um corpo ou um estado de coisas, e nenhuma dessas instâncias é possível fora do sentido. Deleuze esclarece: “Como diz Bergson, não vamos dos sons às imagens e das imagens ao sentido: instalamo-nos logo ‘de saída’ em pleno sentido” (2015, 31). É a superfície que corre entre as palavras e as coisas, a dimensão de onde provêm todas as significações possíveis. E, de modo semelhante, é a superfície que corre entre os blocos de movimento-duração (blocos particularmente cinematográficos) e os corpos por eles afetados. Eis o porquê da raridade da ideia. Os acontecimentos permeiam todo o cinema, são a condição mesma do cinema.

Mas existe ainda, na relação entre linguagem, corpos e o incorporal, toda uma série de acontecimentos perversos, palavras de ordem que promovem transformações incorpóreas conformes a ordem vigente do poder (Deleuze e Guattari 2011b). O cinema não é menos suscetível a maquinismos informativos, redundâncias e demais dispositivos de controle, que assombram a linguagem verbal. A ideia é rara, pois o ato de criação é também um ato de resistência aos imperativos do poder, um acontecimento que traça uma linha de variação contínua, avessa à redundância. Nenhum filósofo terá traduzido melhor do que Nietzsche (2011) a criação de valores como uma questão de suportar atmosferas rarefeitas, percorridas por elementos livres, e veremos em Herzog, nomeadamente nos filmes *Encontros no fim do Mundo* (2007), *Eis os delírios do Mundo conectado* (2016), *Visita ao Inferno* (2016) e *Fireball: Mitos, cometas e meteoros*, o ímpeto de atravessar desertos de areia e gelo, de subir até onde se possa encarar o magma informe, de escutar as fábulas de imensas pedras que vagavam solitárias no vazio até caírem, incendiadas, entre as nuvens.

A raridade da ideia poderá explicar-se numa segunda característica, que nos diz que uma ideia nunca é genérica estando sempre *já destinada a um certo domínio*. Embora se possam estabelecer ressonâncias e traduções entre ideias de domínios diferentes e épocas distantes, uma ideia em cinema não é uma ideia em literatura. Uma ideia em cinema estaria engatada de antemão num processo cinematográfico, se as ideias “devem ser tratadas como potenciais já engajados num ou noutro modo de expressão e inseparáveis desse modo de expressão” (Deleuze 2006, 312, tradução nossa).² Um modo de expressão, é um estrato que supõe reciprocamente um outro estrato, ou seja, um estrato de conteúdo. Uma ideia, portanto, está desde já atrelada a processos de estratificação em curso, a códigos e a territórios constituídos, a matérias formadas (Deleuze e Guattari 2011a). E é no interior de determinado estrato que ela pode agir molecularmente, extraindo do vivido uma linha de fuga, contra-efetuando uma informação em um ato de criação. Os dois filósofos acrescentam:

À resposta já contida em uma pergunta (interrogatório, concurso, plebiscito etc.) serão opostas perguntas que provêm de uma outra resposta. Será destacada

² No original: “Ideas have to be treated like potentials already engaged in one mode of expression or another and inseparable from the mode of expression.”

uma palavra de ordem da palavra de ordem. Na palavra de ordem, a vida deve responder à resposta da morte, não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie. Existem senhas sob as palavras de ordem. Palavras que seriam como que passagens, componentes de passagem, enquanto as palavras de ordem marcam paradas, composições estratificadas, organizadas. A mesma coisa, a mesma palavra, tem sem dúvida essa dupla natureza: é preciso extrair uma da outra – transformar as composições de ordem em componentes de passagens. (Deleuze e Guattari 2011b, 62)³

Caberia então perguntar que componentes de passagem Herzog libera no interior de uma máquina informativa cinematográfica. E, na medida em que uma ideia desde já compete a um certo modo de expressão, as senhas contra-informativas se apresentarão ao cineasta como questão propriamente *imagética*. Com efeito, em sua vontade de fazer fugir uma máquina cinematográfica demasiadamente codificada, Herzog procura insistentemente uma *imagem nova*. Enquanto personagem, ele aparece em *Tokyo-Ga* (1985), de Wim Wenders, no mirante de uma alta torre da capital japonesa, bradando na direção dos *outdoors* e imagens publicitárias: “Não há nenhuma imagem aqui, olho ao redor e não vejo nenhuma imagem.” Tal enunciado entra em consonância com sua busca física e por vezes atlética (Nagib 2012) de uma imagem jamais vista: do interior de um vulcão em *Visita ao Inferno* (2016), das profundezas do oceano antártico em *Encontros no Fim do Mundo* (2007), e até mesmo do visível embate físico dos corpos com a mata fechada em *Aguirre, a cólera dos Deuses* (1972) ou com a grandiloquente travessia de um barco através das colinas em *Fitzcarraldo* (1982). Não que a ideia herzogiana seja estritamente visual, se tratamos aqui de um caçador também de fabulações e de imagens auditivas, de sons inauditos, a exemplo do canto das focas sob o gelo, em *Encontros no fim do Mundo*, que mais lembram experimentos de música eletrônica do que uma voz de mamífero. Verifica-se aí uma dupla captura: devir-animal da música eletrônica, devir-cósmico do grito da foca.

Já em 1980, em *Werner Herzog Eats His Shoes*, de Les Blank, o cineasta alemão denunciava a escassez de novas imagens – ou de imagens adequadas ao contemporâneo – como um problema civilizacional tão

³ Coincidentemente ou não, tal reflexão se inicia com um enunciado de *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974): “Há um enunciado esplêndido em um filme de Herzog. Colocando-se uma questão, o personagem do filme diz: quem dará uma resposta a essa resposta? De fato, não existe pergunta, respondemos sempre a respostas” (Deleuze e Guattari 2011b, 62).

urgente quanto a escassez de fontes energéticas e a superpopulação. E a novidade da imagem, em Herzog, será inseparável de um desafio ao corpo humano, habituado ao conforto de imagens bem maquiadas, computadorizadas. Em sua caçada, há mesmo uma tendência para o desconforto, quando não para o risco. Em *La soufrière* (1977), uma ilha prestes a ser tomada por um vulcão em erupção se torna palco de um documentário observacional, com especial atenção para um ancião local que rejeita quaisquer investidas das autoridades para o evacuar de sua terra. O filme paciente-se em acompanhar o morador, passeando pela cidade vazia, como se alheio à calamidade prevista pelo Estado. Além disso, não são raros os personagens que morrem por suas imagens, como Timothy Treadwell, que confiava em uma união harmoniosa com um animal selvagem, em *O homem urso* (2005), ou Katia e Maurice Kraft, o casal de vulcanologistas responsável pela captura das mais sublimes imagens, em *Visita ao Inferno* (2016).

Pulsão de morte? Desejo colonial de uma conquista cinematográfica do selvagem, de uma captura do indócil? Essa parece ser a aposta interpretativa de Ivakhiv (2013), para quem *Aguirre* (1972) representaria a impossibilidade de conhecer o outro, restando ao cinema uma visão colonial que, uma vez desconstruída, nos deixaria à deriva, flutuando em círculos. A celebração de uma superação do homem, por uma ascensão sublime, conviveria com um destino irônico: a certeza do fracasso. Insinua-se a hipótese de que as imagens de Herzog sejam apenas a reiteração de tropos ocidentais, como o do apocalipse, o declínio da humanidade e a futilidade de toda esperança. Mas não queiramos nos apressar tanto. Há qualquer coisa de fascinante em estar diante do fogo, em testemunhar tamanha potência.

São imagens de força, mas são também imagens expostas, como as pinturas rupestres de *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), onde as cores e os traços se apresentam intocáveis, sacros, vulneráveis à menor interferência (Teixeira, Rossini e Marconi 2017). Aqui também há encontro, uma estranha confluência de tempos entre um passado longínquo e uma efemeridade material da pintura. Mas já não se trata do fetiche de um olhar virgem ou da nostalgia por uma Natureza idílica que nos devolva a uma origem perdida. Buscar imagens novas será proliferar encontros, encontros audiovisuais, semióticos, no interior do cinema. Em Herzog, a imagem tende a traduzir a forma mesma do encontro com o outro, e a Natureza estará próxima das intrusões de Gaia (Stengers 2015), como em primeiros contatos com um ser grandioso. De fato,

passa por uma questão de escala o primeiro passo para discernirmos os componentes de imagem que inscrevem as ideias herzogianas – como se a chave da contrainformação imagética começasse lançando a jogo o imensurável, a comunicação entre o Pequeno e o Grande.

Vertigens do sublime: o Pequeno e o Grande

Recorre em Herzog uma tensão entre o Pequeno e o Grande: como quando uma personagem humana tenta ascender à altura do mais-do-que-humano e termina fracassando, expondo sua pequenez diante do mundo. O personagem-título de *Aguirre, a cólera dos Deuses* (1972) lidera uma expedição pelos rios amazônicos à procura de Eldorado, almejando em sua sede de conquista também o México e todo o território do “Novo Mundo”, disposto a trair tudo e todos. “Sou a cólera de Deus”, afirma, poucos segundos antes do fim de sua jornada, rodeado de macacos. Outro protagonista, desta vez o de *O homem urso*, ambiciona se posicionar rente à natureza e tomar para si a tarefa de proteger sozinho os ursos-pardos do Alasca. “Sou como eles, penso como um urso”, afirma, dias antes de ser devorado por um deles. É ainda Deleuze quem percebe esse problema de escala em Herzog, identificando primeiramente como se operam as comunicações entre o Pequeno e o Grande:

Em um deles [o Grande], um homem desmedido habita um meio também desmedido, concebe uma ação tão grande quanto o meio. É uma forma SAS’ [situação-ação-situação], mas particularíssima: com efeito, a ação não é exigida pela situação, trata-se de um empreendimento louco que nasce na cabeça de um iluminado, e que parece ser o único capaz de se igualar ao meio inteiro.⁴ Ou melhor, a ação se desdobra: há a ação sublime, sempre além, mas ela própria engendra outra ação, uma ação heroica que se confronta por sua própria conta com o meio, penetrando o impenetrável, transpondo o intransponível. Há, portanto, ao mesmo tempo, uma dimensão alucinatória em que o espírito, ao agir, eleva-se até o ilimitado na Natureza, e uma dimensão hipnótica em que o

⁴ São duas as formas da imagem-ação na taxonomia de imagens e signos de Deleuze (2018). Na primeira, uma situação solicita a ação de uma personagem que, por fim, modifica a situação (SAS’); na segunda, uma ação revela a situação, ou um aspecto desta, o que desencadeia uma nova ação (ASA’). Nessas duas formas com que a ação se expressa nas imagens já se encontram questões de escala: a “grande forma”, situação-ação-situação, e a “pequena forma”, ação-situação-ação. Tanto que a grande forma será desenvolvida principalmente pelos *westerns* de John Ford, pelos dramas históricos de Griffith, filmes de grandes eventos e multidões, e a pequena forma prolifera nas comédias, no burlesco de Chaplin e Buster Keaton, histórias de pequenos palhaços.

espírito afronta os limites que a Natureza lhe opõe. (...) Assim o Grande se realiza enquanto Ideia pura, na dupla natureza das paisagens e das ações. Mas no outro tema, ou de acordo com a outra vertente da obra de Herzog, é o Pequeno que se torna a Ideia e se realiza inicialmente nos anões que “também começaram pequenos”, e se prolonga em homens que também não deixaram de ser anões. Não são mais “conquistadores do inútil”, mas seres inutilizáveis. Já não são mais iluminados, mas débeis, idiotas. As paisagens se reduzem ou se achatam, tornam-se sombrias e mornas, tendendo até a desaparecer. (...) Aqui se trata, portanto, da pequena forma ASA’ [ação-situação-ação], mas reduzida por sua vez a seu aspecto mais fraco. (Deleuze 2018, 277-278)

Essa longa citação mobiliza diversos conceitos pertinentes para o entendimento das ideias cinematográficas de Herzog, é disso exemplo as noções de ilimitado e de sublime, às quais devemos retornar. Importa, por enquanto, atentar para um revezamento de grandezas, acionado por protagonistas, desde o herói aspirante à imensidão inútil até ao idiota cuja inutilidade afinal debilita e esvazia a própria paisagem. Haveria um duplo fado do conquistador e do inútil, que se encontraria entre o malogrado projeto colonizador de um e a vivência disfuncional de outro (disfuncional, diga-se de passagem, não por imoralidade, mas por não se submeter a lógicas de utilidade, trabalho, lei etc.). De certo modo, *O homem urso* (2005) incorpora os dois acordes discordantes, ao mesmo tempo, no protagonista incapaz de pertencer à família, à universidade, a Hollywood, por um lado, mas idealizador de grandes projetos, de ambiciosas conquistas, por outro: a salvação de todos os ursos do Alasca, os 13 anos de morada na taiga selvagem, as mais de cem horas de gravação em vídeo para difundir pelo país o seu amor pelos animais. É uma espécie de delírio pela culturalização da Natureza: “*I love you*”, diz Timothy Treadwell aos ursos, a Downey, Ed, Tabitha, Melissa e a tantos outros seres humanizados pelo protagonista em sua glossolalia de nomes próprios e bordões *hippies*.

Mas esse desejo antropomorfizante é colocado entre parênteses desde o início, seja pela *voice-over* onisciente seja pela narrativa de morte da personagem. Em *O homem urso*, Herzog não acredita na humanização da vida não-humana, e chega a dizer, no final do filme:

E o que me assombra é que em todos os rostos de todos os ursos que Treadwell filmou eu não encontro nenhum parentesco, nenhuma compreensão, nenhuma piedade, eu vejo apenas a esmagadora indiferença da natureza. Para mim, não há algo como um mundo secreto dos ursos. E esse olhar vazio fala apenas de um entediado interesse por comida.

Talvez seja esse anti-antropomorfismo que Deleuze (2018) percebe quando reconhece em Herzog o sentimento do sublime diante de uma Natureza cuja *ilimitação* aponta não tanto para a indiferença quanto para uma diferença fora-de-uso, terrivelmente inutilizável. Com efeito, o sublime esperaria ali onde um limite espera ser ultrapassado, como o limite da imagem útil, imagem que faz sentido, imagem portanto possível, imaginável.

Kant (2008) levava a teoria do sublime até onde a imaginação entrava em desacordo por força do encontro com uma Natureza excessiva, que violentava um máximo suportável de compreensão, um limite do imaginável. São duas as formas do sublime, segundo Kant: diante da imensidão escalar, como do mar que se estende a perder de vista, experimento um sublime *matemático*, que apresenta os caracteres de um sublime *extensivo*, suscetível de tradução pela imagem-movimento, na medida em que ela indague a relação do intervalo com o todo (conjunto apenas apreensível, em Herzog, ao nível da narração em *off* absoluto). A imagem abre-se a uma grandeza imensa, mas contemplo o horizonte desde uma embarcação estável, e o mar ainda não treme. Muito diferente é a pintura de Turner, em que o maremoto imprime na imaginação o sentimento de um sublime *dinâmico* ou *intensivo*: a Natureza se mostra então ilimitada não mais em extensão, mas em fúria, e o que se esvai agora são aqueles contornos formais que um chão firme ainda parecia assegurar.

Eis a natureza de uma força catastrófica, sem rosto nem propósito, contra a qual o homem já não pode nada. Ainda é possível, nessas condições, que uma personagem *queira* a catástrofe abismal, elevando-se às forças do sublime dinâmico, como quem quer morrer, assim como Empédocles digno de sumir em vulcão. Num tal caso, um abismo se abre não mais entre a Natureza informe e os indefensáveis limites do organismo humano, mas entre o acontecimento catastrófico e uma potência espiritual que se eleva na personagem digna do acontecimento. Não é nem o temor nem a comiseração acomodada diante do acontecimento, mas uma espécie de afirmação estoica do acontecimento, de ser digno daquilo que lhe acontece (Deleuze 2015). Viver a catástrofe por vir, talvez, desde a perspectiva da pequenez humana e da abertura para o desconhecido:

De fato, parece-nos que existem sistemas de pensamento que têm em comum o desejo de desvendar aquilo que não se pode observar diretamente, mas apenas vislumbrar pela sensibilidade catastrófica e pela aceitação do mistério como elemento constitutivo e inescapável da experiência humana no Universo. (Mello, Reis Filho, e Cánepa 2018, 18)

Enquanto tematiza o Pequeno e o Grande, Herzog se interessa, portanto, pelo sublime matemático, extensivo ou escalar, o que nos mantém no âmbito das observações de Deleuze. Mas podemos ir adiante e dizer que Herzog também trata do sublime dinâmico: não é que o vulcão seja infinitamente maior do que o pequeno homem; o vulcão é infinitamente violento, catastrófico. Assim como também o meteoro em *Fireball: Mitos, cometas e meteoros* (2020) traz notícias de um tempo profundo, um passado imenso em escala, mas impõe um cataclisma intensivo, que, em falta de ser captado ou simulado pelo cinema documental, se desdobra em mitologia (seja tribal e cosmogônica, para os povos indígenas da Austrália, seja policialesca e reativa, para a Nasa). Voltaremos a essa questão em tempo de apontarmos para um enciclopedismo perspectivista na obra de Herzog.

Encontros no começo do mundo: Gaia e o geocinema

A ideia de uma tensão de escala e seu corolário (apesar do desejo de seus personagens, a ação narrativa se encaminha para a indiferença do mundo diante do humano) não contam histórias de uma conquista do selvagem. Trata-se antes de capturar um Acontecimento, assim, riscado, tal como sugere Ivakhiv (2013), pois o cinema chega sempre cedo ou já tarde, seja para escutar rumorosas premonições seja para registrar as consequências desconcertantes de uma diferença passante. Mesmo em *Fitzcarraldo* (1982), quando o protagonista faz tocar Caruso no coração da Amazônia, a voz do tenor se torna inseparável do rumor do rio, dos cantos dos pássaros e do eco das árvores. As florestas, os vulcões, as geleiras dos filmes de Herzog não são meros espaços que servem de fundo para a ação narrativa de personagens figurais, não são objetos sobre os quais age um sujeito, mas um complexo agenciamento vivo, um agenciamento que podemos nomear, junto de Isabelle Stengers, de Gaia:

Quero conservar a memória de que este nome, Gaia, estava vinculado em primeiro lugar, no século xx, a uma proposição de origem científica. Ou seja, quero transmitir a necessidade de resistir à tentação de uma oposição brutal

entre as ciências e os saberes chamados de “não científicos”, cuja articulação será necessária se tivermos de aprender como responder ao que já começou.

De fato, o que chamo de Gaia foi assim batizado por James Lovelock e Lynn Margulis no início dos anos 1970. Eles incorporavam pesquisas que contribuem para esclarecer o denso conjunto de relações, articulando o que as disciplinas científicas tinham o hábito de tratar separadamente: os seres vivos, os oceanos, a atmosfera, o clima, os solos mais ou menos férteis. Dar um nome, Gaia, a esse agenciamento de relações, era insistir sobre duas consequências dessas pesquisas. Aquilo de que dependemos e que foi com frequência definido como “dado”, o enquadramento globalmente estável de nossas histórias e de nossos cálculos, é produto de uma história de coevolução, cujos primeiros artesãos e verdadeiros autores permanentes foram as inúmeras populações de micro-organismos. E Gaia, “planeta vivo”, deve ser reconhecida como um “ser”, e não assimilada a uma soma de processos, no mesmo sentido em que reconhecemos que um rato, por exemplo, é um ser: ela é dotada não apenas de uma história, mas também de um regime de atividades próprio, oriundo das múltiplas e emaranhadas maneiras pelas quais os processos que a constituem são articulados uns aos outros, a variação de um tendo múltiplas repercussões que afetam os outros. (Stengers 2015, 38)

Não se trata de um espaço. A tensão entre o Pequeno e o Grande é uma contenda entre dois personagens, um grande demais e, portanto, indiferente aos desvarios do pequeno, outro imerso na audácia de se tomar por grande. Tal indiferença faz do encontro do humano com Gaia um acontecimento de amplitude indescritível, “uma transcendência desprovida das altas qualidades que permitiriam invocá-la como árbitro, garantia ou recurso: um suscetível agenciamento de forças indiferentes aos nossos pensamentos e projetos” (Stengers 2015, 41). Uma força indiferente, mas também um agenciamento suscetível ou, como diz Emanuele Coccia (2018, 13) a respeito da vida das plantas, “vida enquanto exposição integral”.

Mas a Gaia exposta nos filmes de Herzog se encontra menos nas plantas, rios e montanhas – embora seja possível entrever, aqui e ali, comentários sobre o aquecimento global, como o derretimento das geleiras em *Encontros no fim do Mundo* (2007) – do que nas vulneráveis existências das pessoas surdo-cegas em *O país do silêncio e da escuridão* (1971) ou no protagonista de *O enigma de Kaspar Hauser* (1974), vida criada em cativeiro apenas para ser posteriormente açoitada pela língua alemã e seus problemas de lógica. Diferença de escala, novamente, entre pequenos heróis trágicos e a grande Gaia indiferente e suscetível: para Herzog, o resultado desse encontro se traduz numa sensibilidade catastrófica. É como o pinguim, talvez insano, que caminha no rumo

oposto do seu grupo para um deserto gélido, sem nenhum começo, e que nos faz, como a Herzog em *Encontros do fim do Mundo*, questionar: “*But why?*”

Mas o que faz supor uma discrepância escalar entre dois personagens, um deles grande demais para dar pela existência do menor? A Gaia de Lovelock e Margulis se apresentava como um ser, mas não sem que o sentido de esse ser se deixasse definir, do micro ao macrocosmo, pela imagem do organismo autorregulatório. Pedia-se que pensássemos Gaia como um rato. Mas sabemos o que é um rato? Será aplicável ao planeta a imagem que a biologia faz do rato? A relação entre ser-Gaia e ser-rato é mesmo uma relação de analogia? Um enunciado espinosista, por exemplo, diria que um rato não é um ser, mas uma maneira de ser... Ora, o que Stengers frisa acerca de Gaia como intrusão é justamente seu aspecto cosmopolítico, ou ainda, *acontecimental* (Costa e Veiga 2021): não é um ser já pronto, com seus órgãos devidamente codificados para funcionar em harmonia; é um ser por fazer, uma força que insurge sem esperar respostas, mas que nos leva a traçar perguntas acerca dos modos de compor com sua fúria. Gaia é o “acontecimento da Terra” (Costa e Veiga 2021).

Bruno Latour (2020, 96) sugere pensar Gaia não como equivalente à Terra, mas antes como a zona crítica que se estende desde uma altitude pouco maior do que a copa das árvores até uma profundidade, seja geológica ou oceânica, tampouco incomensurável. É nela que se desenvolve a organicidade neguentrópica característica da humanidade. Além e aquém dessa zona, a Terra se confundiria com os demais planetas, ou seja, teria uma planetariedade inespecífica na qual ingressaríamos ao mesmo tempo que sairíamos das ciências da vida, rumando para a física pura. A tendência de Herzog parece ser justamente a de se voltar para tal trabalho exploratório, do que há acima e abaixo de Gaia, uma zona intersticial, talvez, entre o Pequeno e o Grande.

Nesse sentido falaremos de *geocinema*, fazendo ecoar o que Deleuze e Guattari (1992) referem como “geofilosofia”: um cinema desde o planeta, localizado no planeta, que pensa inseparavelmente do território ali entoadado e cinematograficamente constituído. O filme nunca se faz *sobre* vulcões ou *sobre* geleiras, antes *com* os entes geológicos a partir do encontro com estes. E esse encontro, em vez de conduzir a uma parceria harmoniosa com Gaia organizada, mantém a tensão trágica que irrompe com Gaia intrusiva. Seria também aproximar Herzog ao que Litvintseva (2022) chamou recentemente *geological filmmaking*, uma metodologia

de produção cinematográfica que considera a atividade ou a vida de forças inorgânicas, bem como o agenciamento do cinema com a luz solar e o papel da percepção técnica, percepção de máquina, como descentramento e superação da percepção humana habitual.

Mas, enquanto Litvintseva (2022) sonha com um cinema capaz de unificar natureza e cultura, invocando referências das vanguardas da primeira metade do século XX (Maya Deren, Germaine Dulac, Jean Epstein...), Herzog parece mais preocupado em abordar a natureza como o impensado da cultura, aquilo mesmo que, resistindo a qualquer unificação, não cessa de provocar uma invenção de linguagem. E é nesse sentido que Herzog pensaria a catástrofe: menos como um fim do que como um (re)começo de mundo. Se nos lembrarmos ainda do aspecto acontecimental da ideia, não é sem implicações para um pensamento da catástrofe que ela sugere um ato raro que extrai aos corpos um extra-ser incorpóreo, que resiste mesmo à absorção pelo organismo – e aí talvez se vislumbre que grandeza abismal se acomete das personagens herzogianas. Que figuras serão essas que, mais do que aceitarem o mistério da experiência, *querem o acontecimento*, como se virassem amigas do abismo? Parece mesmo que no cinema de Herzog a fala pertence a figuras que trazem imagens do sem-fundo, como figuras de linguagem que o cineasta não se cansa de caçar e capturar.

Figuras do sem-fundo: das perspectivas abismais

Falámos acima de um “duplo fado” da personagem herzogiana: seja um obstinado conquistador do inóspito, que idealiza uma ópera na floresta como apoteose heroica da cultura no seio da natureza, seja uma perspectiva ela própria inutilizável, mergulhada numa noite eterna, onde a mais tênue fresta de luz se apresenta excessiva, como se o sublime fosse um convite insuportável. Tanto num caso como noutro, a personagem se verá sem-fundamento, como uma figura que precisasse de se constituir no mesmo lance em que se constitui um fundo possível. A comunicação entre o Pequeno e o Grande é articulada, afinal, por uma personagem que busca obstinadamente o abismo, ali onde Herzog encontra eventualmente uma aliança graciosa com a curiosidade científica. A vulcanologia, a espeleologia, a glaciologia... São cientistas que capturam as imagens dos vulcões imensos, do subterrâneo gelado da Antártida, e são também as imagens da ciência que se dedicam à pesquisa de grandes universos contidos em pequenos pedaços do planeta, como os micro-

organismos descobertos pelos biólogos em *Encontros no fim do Mundo* ou os farelos de asteroides decifrados em *Fireball: Mitos, cometas e meteoros* (2020). Herzog, inclusive, não se incomoda em fazer circular imagens de baixa qualidade, “imagens pobres” (Steyerl 2012), oriundas de microscópios, telas de computador e câmeras de vídeo de segunda mão, traduzindo as lógicas diagramáticas dessas imagens operacionais para uma metafísica do encontro.

Será interessante atentar para a posição que o próprio cineasta assume, por vezes recuado ao silêncio de quem testemunha o sublime experimentado pela perspectiva abismal, mas, com frequência, à falta de uma personagem capaz de revelação, complementando a imagem com o que faltava: seja um abismo que restava por constatar seja um sublime que restava intuir. Um temperamento próprio, uma coloração humorística não deixa de tecer um fundo possível, uma comunicação entre mundos discrepantes. Especialmente notável é uma intervenção do cineasta em *Fireball*, tanto mais por se assumir incontida: diante de uma cientista que insistia na tese de que somos todos poeira estelar, Herzog diz que *precisou de intervir* apenas para se afirmar nascido na Bavária, provocando na interlocutora aquele riso que dedicamos a uma hipótese absurda, hipótese essa segundo a qual a memória (neste caso, da cultura) viria não *depois* do acontecimento catastrófico, mas *ao mesmo tempo*, elevada a uma mesma dignidade.

Haveria, nesse sentido, uma pedagogia na imagem herzogiana, e, por isso, talvez se possa falar em um *enciclopedismo perspectivista* por parte de um entrevistador que atenta para a transversalidade dos saberes. Especialmente em seus filmes documentários é notória a pluralidade de pontos de vista sobre o mesmo fenômeno. O mesmo vulcão descrito por Clive Oppenheimer, vulcanologista e companheiro cinematográfico de Herzog, é o lar dos espíritos da tribo indígena local em *Visita ao Inferno*, assim como as crateras de *Fireball* são, ao mesmo tempo, o rastro de um meteorito e um templo de deusas hindus. No caso de *Fireball*, é a própria cientista que afirma ambas as perspectivas. Isso não significa que Herzog seja relativista, e basta lembrarmos de seu ceticismo diante da identificação de Treadwell com os ursos, em *O homem urso*. Herzog é sim um interessado nas discursividades descritivas, um naturalista não de animais ou plantas, mas de explicações do mundo. Por isso, seu cinema tem ares de enciclopédia, como se tomado por um ingênuo desejo de colecionar cosmologias, especialmente aquelas que não veem distâncias entre o cotidiano dos corpos e a vida dos espíritos.

Ainda assim, sua coleta não se dá de forma passiva, como um ouvido crente em cada palavra escutada. É especialmente diante de cientistas que são feitas perguntas como “o que sonhavam os homens pré-históricos?” ou “existe insanidade entre os pinguins?”. Numa passagem um tanto cômica de *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), Herzog pede que um arqueólogo encene diante da câmera como os ancestrais humanos caçavam, utilizando a recriação de uma lança de 30 mil anos atrás. Em outro criativo território científico, dessa vez no filme *Eis os delírios do Mundo conectado* (2016), um cientista se entusiasma diante de um dos computadores da Arpanet, o que leva o entrevistador a questionar: “você ama a máquina?”. A resposta “yes, yes I love it” evidencia justamente um atravessamento entre uma discursividade pretensamente racional, objetiva, descritiva, empírica, e uma outra fala, uma fala desde o desejo e o apaixonamento. As perguntas trazidas por Herzog operam de modo a deslocar, reposicionando a pessoa entrevistada e forçando-a a reconhecer saberes especulativos ou, quando menos, a colocar uma vírgula que paralisa sua capacidade explicativa, dando margem a um desvio de rota que suspenda uma sanidade gregária.

Considerações finais

Podemos distinguir, ao longo deste texto, três ideias que nos parecem latentes e em constante revezamento no cinema herzogiano, sobretudo em seu cinema recente, de 2010 em diante. A natureza da nossa abordagem não é, porém, de decodificação do significado de tais ideias, nem do sentido da obra de Herzog; tampouco propõe uma análise fílmica interessada em inovações formais ou de conteúdo. Trata-se, antes, de desenvolver o sentido dos filmes, de desdobrá-lo, retomando seja a noção de crítica barthesiana como transformação regulada (Barthes 2002, 40) seja a perspectiva deleuzeana de uma semiótica que vê nas obras modernas um funcionamento maquinaico (Deleuze 2022, 137) que pensa e força a pensar. O cinema, dessa perspectiva, é capaz de mobilizar uma espécie de crítica às próprias teorias de que dispomos para pesquisá-lo, formalizando conceitos menos em função de uma suposta utilidade científica do que de uma viravolta que a ciência tende a realizar sobre si mesma.

Que três ideias são essas que se desenvolvem entre o devir do cinema de Herzog, nossos referenciais teóricos habituais, e este artigo? Primeiro, os filmes são entendidos como tensão anti-antropomórfica entre o

Pequeno e o Grande. Depois, o cinema aparece como um encontro com uma Gaia-acontecimento, por natureza indiferente e catastrófica. Finalmente, o geocinema de Herzog se arrisca a figurar o sem-fundo, traçando o diagrama de uma enciclopédia de perspectivas abismais. Essas ideias, é claro, não são mais do que conclusões não-exaustivas de uma premissa teórico-metodológica baseada na ideia deleuzeana de ideia, e sua relação inevitável com os estratos e códigos pelos quais ela deve passar enquanto desdobra seus potenciais em modos de expressão. Se essa perspectiva já implica pensar o cinema como acontecimento, há que se observar que também os três pontos aqui levantados nos incitam a encarar a própria Terra como implicando uma natureza acontecimental.

Pois é ela o centro de um Herzog recente. Para o debate contemporâneo sobre os limites e potencialidades do cinema no seu segundo século, chama muito a atenção que, de 2007 em diante, todos os filmes que mencionamos tenham como cerne alguma coisa que tenderíamos a chamar, num primeiro momento, Terra – abordada quer por sua gélida expressão antártica quer por suas profundezas cavernosas, seu substrato ígneo, suas conexões superficiais delirantes ou pelos mistérios que a circundam de fora. As três ideias ou componentes de ideia que este artigo discerne serão também as maneiras com que o cinema de Herzog resiste à homogeneidade publicitária, à transmissão de palavras de ordem, à pretensão de qualquer explicação definitiva sobre o acontecimento e a catástrofe. Atribuiremos essa resistência não a uma genialidade do autor, antes à sua capacidade de traduzir uma resistência emergente da própria Terra, enquanto indiferente, enquanto suscetível de nos pôr a ouvir e a pensar, enquanto exija, por resposta às suas questões, o espetáculo tão terrível quanto humorístico de um geocinema. *But... why?*

Agradecimentos

Pesquisa realizada com auxílio da FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro) e do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), Projeto 400724/2023-5.

Referências

- Aumont, Jacques. 2008. “Pode um filme ser um ato de teoria?” *Educação & realidade* 33(1): 21-34. <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684/3997>.
- Barthes, Roland. 2002. *Critique et vérité*. Paris: Seuil.
- Coccia, Emanuele. 2018. *A vida das Plantas: Uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Costa, Alyne de Castro, e Veiga, Ádamo da. 2021. “O acontecimento da Terra.” *O Que Nos Faz Pensar* 29(48): 277-303. <https://doi.org/10.32334/oqnp.2021n48a790>.
- Cronin, Paul. 2002. *Herzog on Herzog*. Londres: Faber and Faber.
- Deleuze, Gilles. 2022. *Proust e os signos*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2018. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2015. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2006. *Two Regimes of Madness. Texts and interviews 1975-1995*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix. 2011a. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Volume 1*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2011b. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Volume 2*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 1992. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- Hölderlin, Friedrich. 2008. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras.
- Ivakhiv, Adrian J. 2013. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, affect, nature*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Kant, Immanuel. 2008. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Latour, Bruno. 2020. *Onde Aterrorar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Litvintseva, Sasha. 2022. *Geological Filmmaking*. Londres: Open Humanities Press.

- Mello, Jamer Guterres de, Reis Filho, Lúcio, e Cánepa, Laura Loguercio. 2018. “Lições das trevas: Herzog e Lovecraft em três documentários.” *Revista Famecos* 25(2): 1-20. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28490>.
- Nagib, Lúcia. 2012. “Physicality, Difference, and the Challenge of Representation: Werner Herzog in the light of the New Waves.” Em *A Companion to Werner Herzog*, editado por Brad Prager, 58-79. Nova Jersey: Blackwell Publishing.
- Nietzsche, Friedrich. 2011. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stengers, Isabelle. 2015. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify.
- Steyerl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Berlim: Sternberg Press.
- Teixeira, João Pedro Motta, Rossini, Miriam de Souza, e Marconi, Dieison. 2017. “A relação de Werner Herzog com as imagens no documentário *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010).” Em *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, editado por Ana Silvia Médola, Maria do Carmo Barbosa e Alvaro Benevenuto Jr, 1-15. São Paulo: Intercom. <http://hdl.handle.net/10183/163668>.

Filmografia

- Aguirre, a cólera dos Deuses* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion/Hessischer Rundfunk (HR)/Estudios Churubusco Azteca S.A., Alemanha Ocidental, 1972. 95 min.
- A caverna dos sonhos esquecidos* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Creative Differences/History Films/Ministère de la Culture et de la Communication, Alemanha/França/EUA, 2010. 90 min.
- Eis os delírios do Mundo conectado* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Saville Production, EUA, 2016. 98 min.
- Encontros no fim do Mundo* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Discovery Films/Creative Differences Productions/Discovery Channel, EUA, 2007, 99 min.

- Fireball: Mitos, cometas e meteoros* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog & Clive Oppenheimer. FILM srl/Sandbox Films/Spring Films, EUA, 2020. 97 min.
- Fitzcarraldo* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion/Pro-ject Filmproduktion/Filmverlag der Autoren, Alemanha Ocidental/Peru, 1982. 158 min.
- La souffrière. Warten auf eine unausweichliche Katastrophe* [curta-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Süddeutscher Rundfunk (SDR)/Werner Herzog Filmproduktion, Alemanha Ocidental, 1977. 31 min.
- O enigma de Kaspar Hauser* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)/Filmverlag der Autoren, Alemanha Ocidental, 1974. 110 min.
- O homem urso* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Lionsgate Films/Discovery Docs/Real Big Production, EUA, 2005. 103 min.
- O país do silêncio e da escuridão* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Referat für Filmgeschichte/ Werner Herzog Filmproduktion, Alemanha Ocidental, 1971. 85 min.
- Tokyo-Ga* [longa-metragem, digital]. Dir. Wim Wenders. Chris Sievernich Filmproduktion/Gray City/Road Movies Filmproduktion, EUA, Alemanha Ocidental, 1985. 92 min.
- Visita ao Inferno* [longa-metragem, digital]. Dir. Werner Herzog. Matter of Fact Media/Spring Films/Werner Herzog Filmproduktion, Reino Unido/Alemanha/Canadá, 2016. 104 min.
- Werner Herzog Eats His Shoes* [curta-metragem, digital]. Dir. Les Blank. Flower Films, EUA, 1980. 22 min.

Three Ideas Towards a Geocinema in Werner Herzog

ABSTRACT This paper investigates Werner Herzog's filmography, especially from 2000 onwards, whilst guided by the hypothesis that this filmography points towards a cinema of the Earth, which we suggest calling *geocinema*. Serving as guidance for a mapping of signs and cinematographic ideas in movies such as *Grizzly Man* (2005), *Encounters at the End of the World* (2007), *Into the Inferno* (2016), *Fireball* (2020) and others, such hypothesis also consists in perceiving and making possible to think of an *événementiel* sensibility of the herzogian work on climate catastrophes and planetary

relations between humans and other modes of existence. This geocinematographic thinking makes itself noticeable in three audiovisual ideas: a tension between the Small and the Large, in which the difference of scale demonstrates the limits and potentialities of the relation between human and beyond-human; an encounter with the event Gaia, which makes the Earth's catastrophic indifference towards humanity visible; a perspectivist encyclopedism which collects characters drawn towards abyssal zones. The three ideas are translated considering Deleuze and Guattari's philosophy that describes acts of creation not from the point-of-view of its phenomenal materiality, but as singular operations of thought which populate an oeuvre. This way, the analysis of ideal intensities leads to considering that the geocinematographic thinking that permeates Herzog's movies indicate ways of living with catastrophe through a sensible ethics of the event.

KEYWORDS Event; geocinema; sublime; Earth; Werner Herzog.

Recebido a 15-01-2024. Aceite para publicação a 22-04-2024.