

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 22, jan-jun/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**O meio: algumas questões
entre Werner Herzog e a antropologia**

Eric Silva Macedo

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

O meio: algumas questões entre Werner Herzog e a antropologia

O artigo investiga a noção de *meio* a partir da análise de filmes de Werner Herzog. Aposta-se que sua obra é um ponto de partida interessante para discutir relações entre o humano e o meio, especialmente relações que passam por composições do humano com o mundo mais-que-humano, que anima suas ações. A intenção é, tomando inspiração no procedimento do próprio Herzog em relação aos temas que ele filma, encontrar um conceito de meio que permita, no campo da Antropologia, pensar ligações do humano com aquilo que o cerca sem que seja necessário lançar mão de uma ideia transcendente e unitária de Natureza.

Palavras-chave: Werner Herzog – meio – antropologia

ABSTRACT

Milieu: A Few Questions between Werner Herzog and Anthropology

This article investigates the notion of *milieu* by analyzing a group of Werner Herzog's films. The idea is that his work offers interesting material to discuss relations between the human and the milieu, especially different entanglements of the human and the more-than-human world. The aim is to find a concept of milieu for Anthropology that enables us to think connections of the humans and their surroundings without the need for a transcendent and unitary idea of Nature.

Keywords: Werner Herzog – milieu – anthropology

MACEDO, E. “O meio: algumas questões entre Werner Herzog e a antropologia”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp. 57-74.

DOI: 10.22409/1981-4062/v22i/239

Aprovado: 02.12.2017. Publicado: 30.06.2018.

© 2018 Eric Macedo. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 02.12.2017. Published: 30.06.2018.

© 2018 Eric Macedo. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

... se o mundo se tornou um cinema ruim, no qual já não cremos, um verdadeiro cinema não poderia contribuir para nos restituir razões de crer no mundo e nos corpos desfalecidos? O preço a pagar, tanto no cinema quanto noutra parte, sempre foi um afrontamento com a loucura
 (Gilles Deleuze)

1

A aventura de Werner Herzog na Amazônia peruana durante as filmagens de *Fitzcarraldo* depõe contra a hipótese que inicialmente motivou este ensaio: a de que talvez fosse possível considerar Herzog como antropólogo, e seus filmes como ensaios antropológicos. O período que Herzog passou na floresta em 1980 é recheado de problemas envolvendo mal-entendidos de todos os tipos com a população indígena local. O mais sério era a circulação pelas aldeias de um boato segundo o qual Herzog e sua equipe estavam ali para retirar a pele do rosto das pessoas e levar consigo para seu continente, onde o artigo seria usado para rejuvenescer os envelhecidos rostos europeus.

O antropólogo Peter Gow – que fazia trabalho de campo ali, entre os Piro, na mesma época – toma o caso para analisar a maneira como os brancos, os *gringos*, aparecem para os povos da região. Gow é etnógrafo dos mais cuidadosos, sua preocupação estando em traduzir da melhor maneira possível o ponto de vista das pessoas com as quais ele travou contato em campo. O método usado por Herzog, contudo, tendia a enfatizar a negatividade dos equívocos que proliferavam, pela manutenção de uma distância entre a equipe de filmagem e os atores indígenas; estes conectavam a atividade cinematográfica com o mundo da predação, o xamanismo e a feitiçaria.¹

Caso minha hipótese fosse levada adiante, seria preciso aproximar a obra de Herzog do pólo oposto ao de Gow numa escala entre etnografia e teoria que, como divisão estanque, já passou da validade na disciplina antropológica. Se, não obstante, imaginamos um gradiente entre um pólo e outro, com toda antropologia empregando diferentes doses de etnografia e teoria, situaríamos Gow entre aqueles que privilegiam mais a etnografia em sua mistura. Outros temperariam seu trabalho com mais “teoria”, deixando os dados etnográficos como pano de fundo sobre o qual trabalham: Herzog estaria entre estes. E sua ênfase na teoria poderia se confundir, em certa medida, com um interesse no fenômeno humano em geral, e não na documentação precisa de suas manifestações particulares.

Ainda melhor que essa ideia de “mistura”, contudo, talvez seja pensar toda teoria antropológica como teoria etnográfica: se há uma diferença no tratamento que os diferentes antropólogos dão ao etnográfico e ao teórico, isso não quer dizer que em seu trabalho haja só um ou outro, ou mais de um ou mais de outro — pode-se conceber que eles tenham como foco ou controle, em cada momento, aspectos teóricos (ou etnográficos), deixando obviados ou eclipsados outros aspectos etnográficos (ou

teóricos) que, no entanto, dão sustentação às suas reflexões, funcionando como dados.²

Algumas obras de Herzog poderiam ser consideradas “filmes etnográficos”. É o caso de *Wodaabe*, que tem como tema um povo do sul do Sahara e, especialmente, um ritual comparável a um “curso de beleza” masculino, em que os homens se enfeitam para disputar um título dado pelas mulheres. O próprio Herzog, contudo, rejeita o rótulo. A estilização de parte do filme buscaria levar o espectador a um reino de contemplação, de êxtase. Não há voz *off* e mesmo o texto inicial lido pelo diretor no começo do filme traria apenas os fatos mais básicos sobre os Wodaabe. A cena inicial, quando os homens aparecem exibindo-se, esforçando-se para mostrar o branco dos olhos e a brancura dos dentes, com os rostos cuidadosamente pintados e adornados, é assistida ao som da *Ave Maria* de Gounod. O plano final mostra dromedários atravessando, no meio dos carros, uma ponte na capital do Níger, Niamey. “Eu propositadamente me distanciei de qualquer coisa que pudesse ser considerada antropológica”, conclui ele.³ Herzog tem uma concepção conservadora do que corresponderia a um filme etnográfico. Se levarmos seus critérios à risca, os filmes de Jean Rouch tampouco se encaixariam nessa categoria. E, no entanto, esta é a obra cinematográfica mais discutida no campo da chamada “antropologia visual”. Não que haja semelhança entre um e outro autor: eles lançam mão de estratégias inteiramente diferentes para fazer seus filmes. O que os conecta é o fato de ambos usarem, cada um a seu lado, uma série de artifícios que desestabilizam o tratamento mais corriqueiro dado à imagem etnográfica.

É claro que os filmes de Herzog não precisam do rótulo de “etnográficos” para terem interesse antropológico. Nem seria preciso dar a Herzog um título de antropólogo. Perceber isso me fez abandonar aquela ideia inicial — o título do ensaio seria “Werner Herzog, antropólogo” —, para me contentar em identificar como certos problemas trabalhados em alguns de seus filmes se conectam com problemas da antropologia. Essa zona de contato pode ser mais interessante do que Herzog imagina, mesmo quando ele acredita evitá-la:

[Meus filmes] são antropológicos apenas na medida em que tentam explorar a condição humana neste tempo particular, neste planeta. Não faço filmes usando imagens apenas de nuvens e árvores, trabalho com seres humanos porque o modo como eles funcionam em grupos culturais diferentes me interessa. Se isso faz de mim um antropólogo, que seja. Mas eu nunca penso em termos estritamente etnográficos: sair para uma ilha distante com o propósito explícito de estudar os nativos de lá. Meu objetivo sempre é descobrir mais sobre o homem ele mesmo, e o filme é meu meio [*my means*]. De acordo com a sua natureza, o filme não tem tanto a ver com a realidade quanto tem a ver com nossos sonhos coletivos. É uma crônica de nosso estado mental. O propósito é registrar e guiar, como os cronistas fizeram nos séculos passados.⁴

A preocupação central de Herzog com questões amplas, “o humano, a condição humana”, desperta o interesse de sabermos como, em seus filmes, a imagem concreta ganha o aspecto do que ele chama de “sonhos coletivos”. Como, nesses filmes, o cientista x ou y (*Encontros no fim do mundo*, *O diamante branco*), um montanhista (*The*

Dark Glow of the Mountains), poços de petróleo (*Lições da escuridão*) deixam de ser apenas pessoas ou coisas particulares e passam a valer como peças num grande ensaio sobre o humano e sua relação com o mundo? O procedimento envolve sempre um encontro entre o próprio Herzog, com suas ideias particulares, e aquilo que ele filma. Ao usar a *Ave Maria* sobre as imagens do ritual wodaabe, Herzog busca tratá-lo não como um “documentário” sobre um povo africano específico, mas como “uma história sobre beleza e desejo”:

Mesmo que assistir a esses homens na ponta dos pés possa ser um espetáculo estranho para você e para mim — uma vez que viemos de tradições culturais diferentes — a música ajuda a nos carregar para fora do reino do que eu chamo de verdade dos contadores [the accountants’ truth]. Sem a música, as imagens desse incrível e bizarro concurso de beleza masculino não nos tocava tão profundamente.⁵

Uma formulação de Gregory Bateson pode nos ajudar a ver uma certa especificidade do conceito antropológico no modo como ele se constitui a partir da relação entre pesquisador e as formas de vida que ele encontra em campo. Reconstituindo sua própria criação da noção de *ethos* — uma das principais contribuições de Bateson para a antropologia —, ele apresenta a coisa como se passando mais ou menos da seguinte forma: 1) processos mentais do próprio Bateson tinham, no momento da formulação do conceito, características específicas; 2) também tinham características específicas os dizeres, ações e organização dos latmul — povo da Nova Guiné com quem Bateson realizou sua pesquisa de campo, que desembocaria no clássico *Naven*; 3) a abstração *ethos* adquiriria um papel de *catalisador* da relação entre essas duas especificidades.⁶ Há algo desse procedimento nos filmes de não-ficção de Herzog: é como se as imagens funcionassem neles como objetos reveladores do que se passa entre o pensamento de Herzog e aquilo que ele se propôs a filmar (e a escolha do que filmar já é, certamente, determinada por esse encontro). Por isso, também, uma certa impressão de invariância temática, que faz com que os filmes se configurem como transformações uns dos outros, ainda que eles se debrucem sobre objetos que aparentam ter muito pouco em comum.⁷

2

Deleuze descreve os filmes de Herzog como metafísicos, distribuindo sua obra segundo dois temas comunicantes.⁸ Num deles, há um homem de desmesura que habita um meio desmesurado e concebe uma ação tão grande quanto o meio. O espírito eleva-se, na ação, ao ilimitado da Natureza e, numa outra esfera, enfrenta os limites que a Natureza lhe opõe. Tome-se, por exemplo, *Fitzcarraldo*: o navio carregado por cima da montanha aparece como uma ação heroica, de enfrentamento do limite imposto pelo meio; ação que prolonga, por outro lado, uma dimensão sublime — a transformação da floresta amazônica no templo da ópera de Verdi e da voz de Caruso.

No outro tema, pelo contrário, não há mais “conquistadores do inútil”, mas seres inutilizáveis, débeis, idiotas. Seres que habitam paisagens achatadas, e não mais grandiosas como no tema anterior. Eles parecem reduzidos a um tato elementar, como em *O enigma de Kaspar Hauser*, ou como no caso dos surdos e cegos de *Terra do silêncio e da escuridão*. Nos dois temas, porém, há uma relação entre personagens, ações e meios: elevação e ilimitação num caso; debilidade, tato e diminuição no outro. Os temas se comunicam na medida em que, no primeiro tema, os projetos sublimes malogravam (“Fitzcarraldo se oferece, como último espetáculo, uma *troupe* medíocre que canta para um público minguido e para um leitãozinho preto”⁹); no segundo tema, inversamente, os debilitados “têm tais relações de tato com o mundo que inflam e inspiram a própria imagem, como quando a criança surda-muda toca uma árvore, um cacto, ou quando Woyzeck, no contato com a lenha que está cortando, sente crescerem as potências da Terra”.¹⁰ E em ambos, nota Deleuze, Herzog é metafísico, “o mais metafísico dos autores de cinema”.¹¹ Seus filmes sempre apontam para algo que está *além*, com reflexões que se escamoteiam em dimensões não-visíveis das imagens. É da comunicação entre humano e meio que, em larga medida, essas reflexões se desprendem.

O mesmo Deleuze nos oferece uma descrição da noção de *meio* que nos servirá de apontamento inicial para uma investigação mais detida do conceito. Trata-se de um campo físico-biológico, diz ele, com dois sentidos: no primeiro, designa o intervalo entre dois corpos, aquilo que ocupa este intervalo, o fluido que transmite à distância a ação de um corpo sobre o outro — ideia na linhagem de uma mecânica dos fluidos. No segundo sentido, ele designa a “ambiência ou o englobante, o que circunda um corpo e age sobre ele, com o risco de que o corpo reaja sobre o meio” — ideia na linhagem de uma “esfera bio-antropológica”.¹²

A noção de *natureza* na antropologia inspira, à primeira vista, duas interpretações “clássicas”: de um lado, a *natureza* é tudo aquilo de que o humano, a *cultura*, se afasta para se constituir, configurando duas esferas separadas e opostas. De outro, é aquilo que subsiste no humano *apesar* da cultura, a natureza humana universal oposta às manifestações culturais particulares. Trata-se, num certo plano, da mesma natureza e da mesma separação, mas ela se manifesta de maneira um pouco diferente nos dois casos, e parece designar coisas ligeiramente diversas. Essencialmente, naquela primeira formulação, a esfera da cultura arrasta o homem inteiro para seu lado; não só aquilo que o distingue especificamente (falar-se-ia em linguagem, por exemplo), mas também o próprio homem enquanto ser vivo — espírito e corpo. No segundo caso, tudo se passa como se o corpo humano permanecesse parte da natureza, enquanto o espírito é alçado a uma esfera à parte. Este corresponde ligeiramente ao modelo boasiano, que afirmava a unidade da espécie humana, do corpo humano, combatendo ativamente o racismo nas primeiras décadas do século XX, e colocando a diversidade no reino da cultura (no limite, uma diversidade radical, que tornaria as culturas particulares unidades incomparáveis).

Com o estruturalismo, a questão se complicava um pouco: Lévi-Strauss buscou formular uma teoria em que a diferença entre espírito e corpo se dissolvesse, ainda que se possa afirmar que mantivesse, de um modo particular, a separação entre natureza e cultura. Lévi-Strauss, note-se, também afirma a unidade do homem, uma unidade que é ao mesmo tempo corpo e espírito; mas resolve a questão da unidade/multiplicidade a partir da afirmação de que a variação, as transformações, são intrínsecas a essa unidade (do que ele chama “espírito humano”, inseparável do corpo). Aproxima-se, assim, do primeiro caso, em que é o homem “inteiro” que se constitui em esfera à parte oposta à natureza.

O movimento de Bateson assemelha-se em muitos pontos ao de Lévi-Strauss: ambos incorporaram largamente ideias produzidas no campo da cibernética e da teoria da informação que surgiam em meados do século XX. Mas suas formulações a respeito da relação homem/natureza enfatizam a conexão entre mente e meio: seu conceito de *mente* diz respeito ao conjunto englobante do *self* e do meio (*environment*) em que se insere. A mente não é limitada pela pele. Ela é formada por uma ampla rede de circuitos que ligam o organismo ao seu meio.

A crítica à separação “moderna” entre natureza e cultura, já presente aí, gerou algumas das ideias mais interessantes da antropologia nas últimas décadas. Da semiótica de Wagner às redes latourianas e ao multinaturalismo ameríndio, há uma tendência consolidada na disciplina de questionar o que alguns chamam de Grande Divisor.¹³ De uma só vez, essa separação criava também uma fronteira entre *nós* e *eles*, *modernos* e *primitivos*, os primeiros considerando-se capazes de acessar diretamente a natureza (um domínio dado e *universal*) através da racionalidade científica, enquanto os segundos podiam no máximo ter uma representação dela (por via de sua *cultura*). Grosso modo, o que se busca agora é relativizar também o que tomamos como o domínio da natureza (e não apenas o da cultura), com o surgimento de diversas propostas para pensar as consequências dessa decisão.

Os pequenos gestos, as posturas corporais investigados em *Bells from the Deep* — filme sobre religiosidade na Rússia — se imbricam, principalmente nas cenas finais, numa conexão com a paisagem, com o lago congelado sobre o qual fiéis se arrastam na esperança da visão de um reino sagrado; o curvar-se, o arrastar-se já aparecia antes, mas agora é posto em perspectiva pela grandeza do meio, nos planos abertos: diminuição, definhamento dos corpos diante de uma paisagem que alça a ação ao sublime, a algo além, ou às “profundezas”. A mesma postura será reencontrada em *Encontros no fim do mundo*, entre os cientistas que se deitam sobre o gelo na Antártida para ouvir o insólito grito das focas nadando no mar abaixo. A relação dos cientistas com seus objetos de estudo (focas, vulcões, bactérias, pinguins, neutrinos) é o que move o filme, apontando para uma inquietação geral desses personagens diante do mundo que os rodeia, numa espécie de descolamento de suas próprias vidas que os faz cair à beira do mundo, ao Pólo Sul.

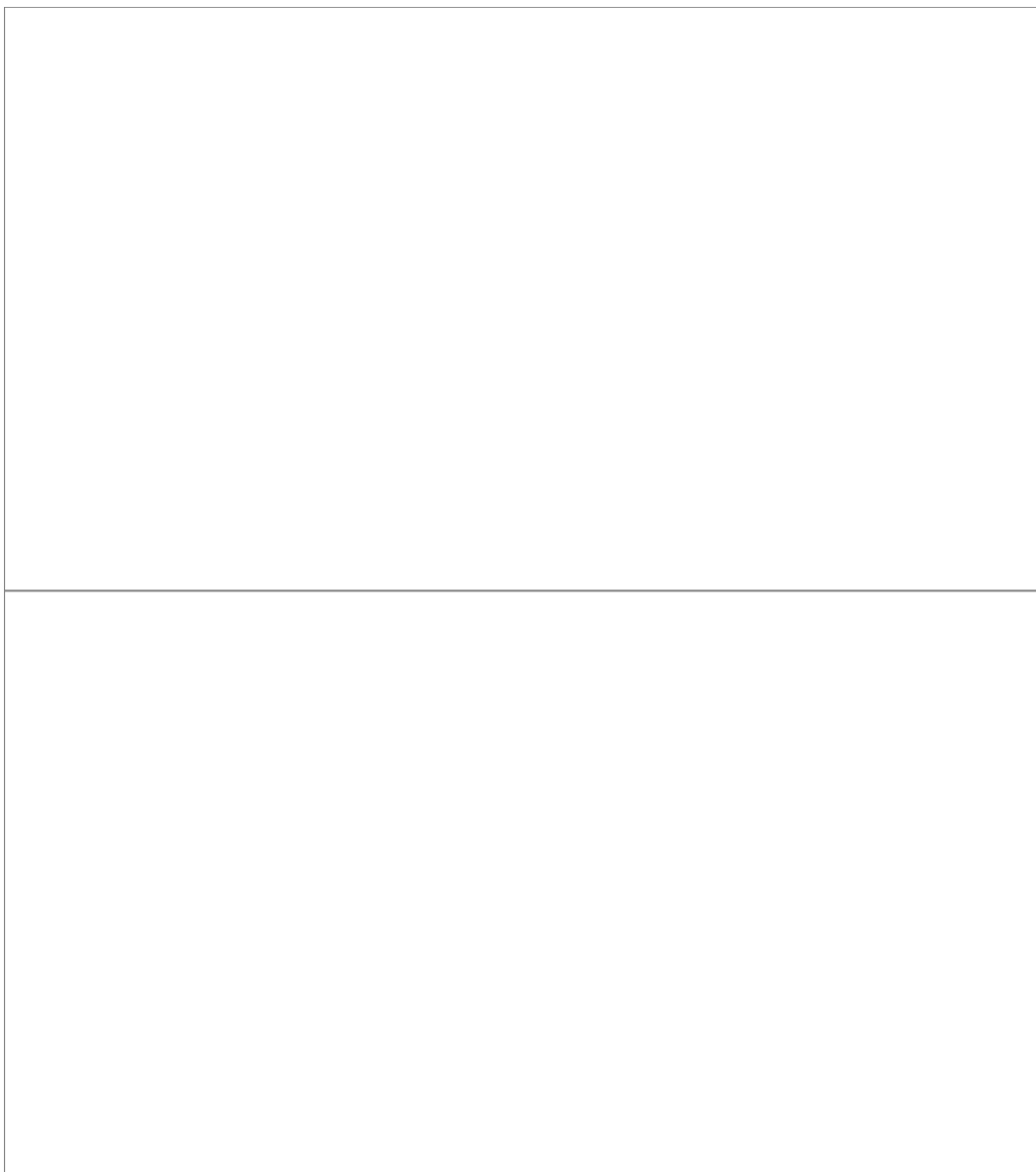


Figura 1. A mesma postura sobre o gelo em *Bells from the Deep* (acima) e em *Encontros no fim do mundo* (abaixo).

Em *O diamante branco*, é a grandeza e mistério do dossel da floresta que, somado ao sonho de voar, estimula o engenheiro a construir um dirigível para estudar as copas das árvores em sobrevôo. Na Guiana, ele encontra um homem que demonstra a possibilidade de outro conhecimento sobre a floresta, um conhecimento que não passa pela educação institucional. São diferentes relações com o meio, que em certa medida rebatem as figuras lévi-straussianas do engenheiro e do *bricoleur*. Enquanto um dos personagens, em busca de realizar seus sonhos, projeta e constrói uma máquina a serviço da produção de mais conhecimento científico, o outro, conhecedor de plantas e da floresta em geral, ressignifica o dirigível como um belo diamante branco a flutuar sobre as árvores.

Essa relação entre homem e meio nos parece particularmente interessante na medida em que tende a borrar a fronteira entre os dois termos; mas não inteiramente. Pensando em *Aguirre*, por exemplo, Herzog diz que a selva não é apenas uma locação, mas um estado mental, que “quase tem qualidades humanas”, e configura parte vital das “paisagens internas” dos personagens.¹⁴ Isso remete a um artigo de Isabelle Stengers em que a filósofa propõe recuperar a noção de *animismo* como uma capacidade de honrar nossa experiência com o mundo “mais que humano”, tomando essa experiência não como “nossa”, mas como nos “animando”, “fazendo de nós testemunhas daquilo que não somos”.¹⁵

Herzog enfatiza menos uma investigação daquilo que distingue o humano do resto do mundo, e mais daquilo que liga o humano ao mundo e o faz agir, ainda que esta ação esteja fadada ao fracasso. No sentido reivindicado por Stengers, trata-se de uma visão animista desse mundo (“mais que humano”), que restitui sua potência de “animar”, fazer agir o homem sem se confundir com ele. Esta confusão define o destino trágico de Timothy Treadwell em *O homem urso*: os ursos se tornam então mais do que aquilo que o move, é como se ele fosse inteiramente tomado por essa força e se misturasse nela além do que seria prudente para se manter enquanto homem. Numa interpretação inspirada pelas cosmologias perspectivistas ameríndias, poder-se-ia dizer que Treadwell se transforma em urso ao ser morto por um deles. E, ao se aproximar tanto dos ursos, ao acreditar não haver limite algum entre ele e os animais, esse talvez fosse seu desejo. Sua humanidade, então, dissolve-se. “Ele cruzou uma fronteira invisível que respeitamos durante sete mil anos. É uma fronteira sobre a qual não falamos, mas ao cruzá-la pagamos um preço”, diz o curador indígena de um museu do Alasca.

Ao invés de natureza e cultura, *humano* e *mundo*, ou *humano* e *meio*. Escapa-se com isso da afirmação de uma prioridade ou convencionalidade de um termo ou outro; eles não entram (como a cultura e a natureza) numa relação dialética de tipo wagneriano, nem no modelo do tipo universalismo particular de Latour. O humano é, neste sentido, um ser “concreto”, tão concreto quanto o meio; é o corpo de Treadwell que o impede de se tornar urso, e é preciso que ele seja destruído para que a transformação aconteça. A preocupação de Herzog com o fenômeno humano pode ser compreendida, assim, como ligada a uma dupla articulação: de um lado, o meio, o “mais que humano”, funciona como aquilo que anima os personagens em suas ações (sublime e heróica); de outro, o meio é aquilo contra o que a humanidade se define, ele é o Outro sem o qual essa ideia de humano presente nos filmes não pode existir propriamente.

Herzog nota que seus filmes sempre têm participação de animais (o dromedário ajoelhado em *Até os anões começaram pequenos*, os macacos em *Aguirre*, a galinha no fim de *Stroszek*), mesmo que a princípio eles não tenham muito a ver com o enredo principal.¹⁶ Casos emblemáticos, sob esse aspecto, são as iguanas em *Vício frenético* e os jacarés albinos em *A caverna dos sonhos esquecidos*. Talvez se possa dizer que os animais, especialmente nesses casos, ocupam uma função-Outro que permite ao filme

tornar pensável o *humano* enquanto questão herzogiana. Um humano que se singulariza a partir do mundo e, principalmente, em sua relação com o mundo.¹⁷

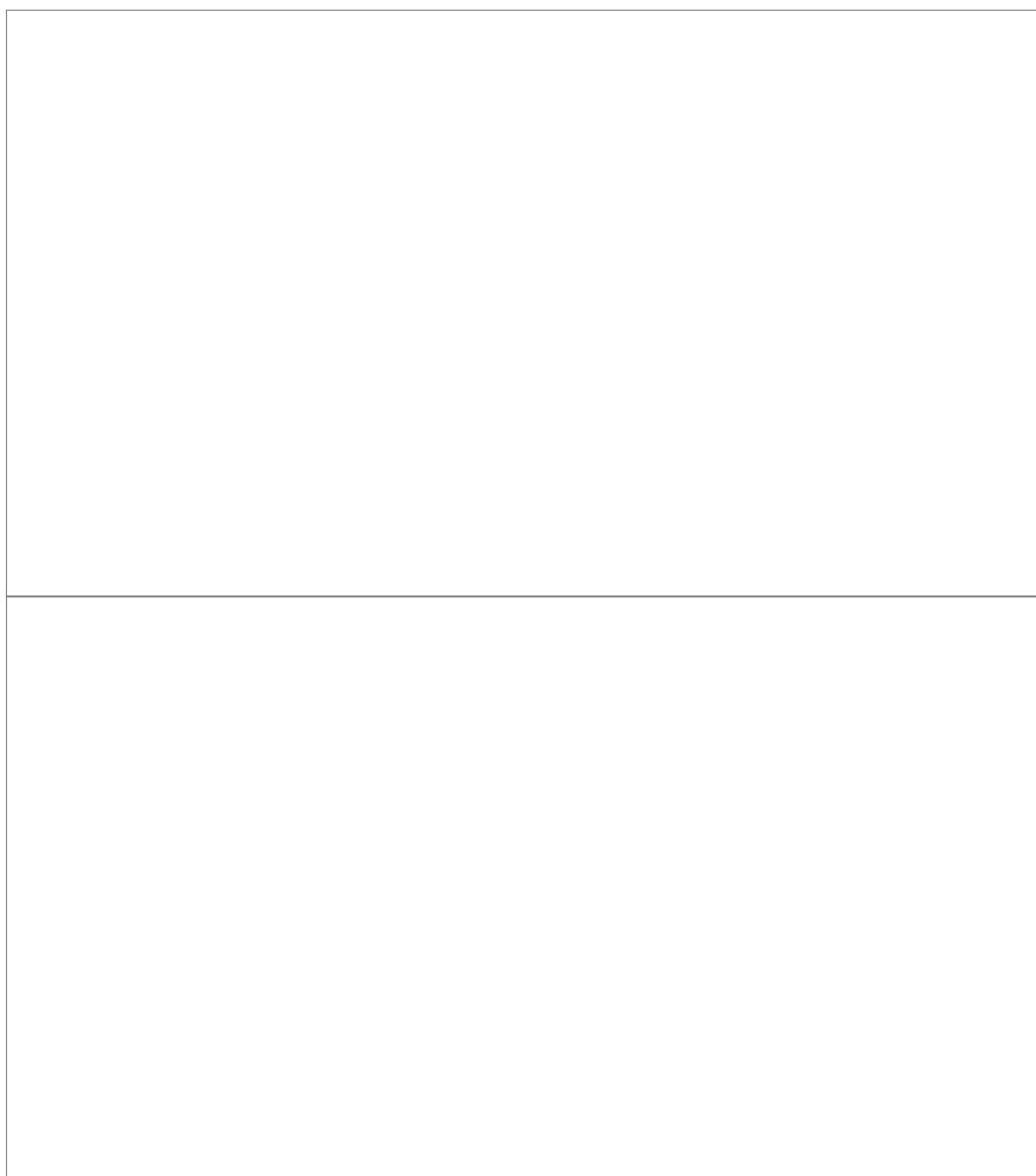


Figura 2. Animais enigmáticos em filmes de Herzog: as iguanas de *Vício frenético* (acima) e os jacarés albinos em *A caverna dos sonhos esquecidos* (abaixo).

3

E se já não cremos no mundo? E se, contudo, o cinema, um cinema como o de Herzog, for capaz de nos restituir essa crença? Lembremos a epígrafe de Deleuze que abre este ensaio: “... se o mundo se tornou um cinema ruim, no qual já não cremos, um verdadeiro cinema não poderia contribuir para nos restituir razões de crer no mundo e nos corpos

desfalecidos? O preço a pagar, tanto no cinema quanto noutra parte, sempre foi um afrontamento com a loucura”.¹⁸ É uma questão, para Deleuze, do cinema moderno, a partir do pós-guerra, que tem a ver com a falência do projeto revolucionário:

O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. [...] A crença não se dirige mais a outro mundo, ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo.¹⁹

O cinema de Herzog está diretamente conectado a esta temática do cinema moderno: traz desesperadas tentativas de realizar essa ligação entre o homem e o que ele vê e ouve, ainda que aponte ao mesmo tempo para a ruptura, o descompasso. No pólo Sul de *Encontros...*, sob o infindável gelo desabitado, uma galeria subterrânea preserva traços da vida humana sobre a terra, prevendo a possibilidade de que algo o encontre após a extinção da humanidade, quem sabe arqueólogos não-humanos de um futuro distante. É que, Herzog lembra, fala-se muito em mudanças climáticas entre os cientistas que pesquisam a Antártida: muitos acreditam, com os dados atuais, que a espécie humana não tem muito tempo pela frente. Herzog não se interessa muito pela questão do clima em si; e, no entanto, esse mundo “em perigo” nas últimas décadas anima, em grande medida, a pesquisa dos cientistas naturais dos mais variados ramos, assim como a vontade de proteger os ursos animava a pesquisa de Timothy Treadwell.

Contra o homem dominador da natureza, um humano que é animado pelo mundo mais-que-humano. Não se trata de pensar uma Natureza transcendente que o domine ou o envolva, mas de fazer ver um meio que compõe a subjetividade humana através de conexões locais, parciais: um morro a ser ultrapassado por um navio, uma montanha a ser escalada, o céu a ser conquistado, corredeiras, ursos... o sonho da ultrapassagem e da conquista é o que move o personagem. Este cinema sugere, deste modo, elementos para uma *ecossófia*, no sentido proposto por Guattari. Suas três ecologias (mental, social e do meio ambiente) têm como princípio comum a abertura dos Territórios existenciais com os quais elas nos põem em confronto, sua constituição precária, singularizada, “capaz de bifurcar em reiteraões estratificadas e mortíferas ou em abertura processual a partir de práxis que permitam torná-lo ‘habitável’ por um projeto humano”.²⁰ Trata-se, diz ele, de dissolver as antinomias de princípio entre os três níveis ecosófico, três visões ecológicas ou lentes discriminantes. A respeito deste livro, Pignarre e Stengers observam o duplo sentido da palavra “meio” em francês, também presente em português. O meio é, ao mesmo tempo, o jogo de forças que constitui o meio de cada ser vivo, e o desafio ao pensamento de escapar às razões primeiras e últimas, razões que armam uma posição majoritária. “Quem pensa pelo meio não se submete evidentemente a seu meio, se situa no que diz respeito a ele numa situação experimental, ou seja, ao mesmo tempo pragmática e especulativa”.²¹

O jogo entre as paisagens externas e internas explicita essa relação entre o meio e a ecologia da mente, ou ecologia das ideias desenvolvida por Guattari a partir de Bateson.²² Implícita em boa parte de sua obra, essa teoria herzogiana das paisagens internas (*inner landscapes*) ganha formulação direta em *A caverna dos sonhos esquecidos*. Ela tem relação com o que Herzog percebe como uma influência do romantismo alemão em seu trabalho, especialmente do pintor Caspar David Friedrich (que, para o cineasta, pintaria paisagens internas). A narração de Herzog sobre as pinturas rupestres encontradas na caverna de Chauvet, na França, busca refletir sobre uma conexão possível entre a humanidade atual e a que há 30 mil anos compôs as imagens, consideradas, em conjunto, como uma das mais importantes obras de arte da história. E ele sugere que essa conexão talvez passe pela paisagem imponente da região, com seu arco de pedra gigantesco se erguendo sobre o rio Ardèche:

Há uma aura de melodrama nesta paisagem — diz Herzog em voz *off* —. Ela poderia ter saído diretamente de uma ópera de Wagner ou de uma tela dos pintores românticos alemães. Seria essa a nossa conexão com eles? Esta encenação de uma paisagem é um evento operático que não pertence apenas aos românticos. Os homens da idade da pedra podem ter tido um sentido similar de paisagens internas. Parece natural que haja todo um conjunto de cavernas paleolíticas aqui em torno.

Assim como os personagens do neorealismo italiano encontravam-se diante de experiências grandes demais, diante das quais se paralisavam, também os personagens de Herzog se deparam frequentemente com um meio que os ultrapassa. Mas se o neorealismo italiano levava seus personagens, segundo Deleuze, a situações óticas e sonoras puras, em Herzog o sonho dos personagens alcança uma grandeza suficiente para fazê-los agir, numa ação que carrega a potência da loucura (é pela presença da ação que Deleuze trata Herzog entre os cineastas clássicos, da imagem-movimento). É que a ruptura entre homem e mundo permanece presente num certo nível, se manifestando na grandeza das situações, às quais o personagem tenta, mas nem sempre consegue, corresponder. E isso pode levá-lo à loucura, ou às margens dela: a série inclui Fitzcarraldo, Aguirre, Treadwell, os escaladores de *Scream of Stone* e *The Dark Glow of the Mountains*...

Como se vê pelas dificuldades encontradas durante as filmagens de *Fitzcarraldo* e pela insistência do diretor em seu enfrentamento, mostradas em *Burden of Dreams*, de Les Blank, o próprio Herzog pode ocasionalmente se confundir com um de seus personagens — tal como o navio carregado sobre a montanha, que pesa tanto no filme quanto na filmagem. Em *La Soufrière*, Herzog, um câmera e um técnico de som visitam uma ilha caribenha ameaçada pela erupção iminente de um vulcão em atividade. Evacuada rapidamente, ela permanecia deserta com exceção de um ou outro habitante que se recusava a deixá-la. Ouvindo sobre um deles, Herzog resolve entrevistá-lo e parte para o Caribe às pressas. O filme carrega uma urgência em cada imagem, dado o evidente perigo que corria a equipe de ir pelos ares, enfatizado pela narração do diretor.²³ Especialistas previam com quase 100% de certeza que o vulcão explodiria com a força

de algumas bombas atômicas como a de Hiroshima. “Loucura” do personagem que fica (“Para onde eu iria? A morte sempre te espera, é eterna. Não tenho medo de morrer”) e de Herzog ao filmá-lo.

Na bela cena final de *Coração de cristal*, o profeta tem a visão de um homem no alto de uma escarpa de pedra, numa ilha. O homem não sabe que a Terra é redonda, acredita que ela seja um disco chato que termina num abismo em algum lugar no oceano. Passa anos diante do mar, olhando-o, e vai acumulando companheiros. Um dia resolve pegar um barco e se lançar ao mar para encontrar seu fim. A narrativa termina com as palavras, “Pode ter parecido um sinal de esperança que os pássaros os tenham seguido para a vastidão do mar”. Em resposta ao entrevistador que pergunta se é ele o autor da frase, Herzog diz: “Sim. E, de algum modo, talvez, eu queira ser aquele homem que olha para o horizonte e decide descobrir ele mesmo o formato da Terra”.²⁴

Como personagem de si mesmo, a obsessão particular de Herzog pode estar num desejo de andança pelo mundo, de explorar cada canto, as novidades, as descobertas que o deslocamento permite. Isso resulta num cinema nômade, movido a ir cada vez mais longe (e não à toa ele chega ao Pólo Sul em *Encontros...*) em busca de personagens e paisagens que se confundem e misturam — enfim, de compor paisagens internas. Em outra cena final, a de *The Dark Glow of the Mountains*, Herzog entrevista o montanhista austríaco Reinhold Messner, que fala de seu desejo de andar pelos vales do Himalaia, de um a outro, sem destino, andar até a borda do mundo, até que, diz ele, “minha vida ou o mundo parem”. “Provavelmente quando minha vida acabar, o mundo também acabará”. Herzog intervém: “Tenho o mesmo sonho. Queria um cachorro, um husky com duas bolsas de couro, e andar até que eu tenha ido a todo lugar”.

O filme é um *meio*

A noção herzoguiana de sonhos coletivos segue uma lógica semelhante à sua noção de paisagens internas, que podemos traduzir para a antropologia pela ideia de *meio*. Num primeiro momento, diríamos que nada pode ser mais individual, mais íntimo, do que um sonho. Se falamos em filmes como sonhos coletivos, contudo, estamos justamente explorando a medida em que aquilo que se passa em nosso íntimo pode ser partilhado com outros por intermédio do filme projetado. O meio é, da mesma forma, algo que compõe e é composto de múltiplas subjetividades. Nesse sentido, *o filme é um meio*, num aspecto diverso daquele que nos faria ver o filme como meio de uma mensagem (ou mesmo do meio *como* mensagem, na célebre formulação de McLuhan).

Nos tempos do Antropoceno, torna-se cada vez mais premente encontrar conceitos que nos permitam retomar a *crença no mundo* de que falava Deleuze, que nos permitam falar do e com o mundo evitando remeter esse interesse ontológico a uma ideia unitária e transcendente de Natureza.²⁵ O conceito de *meio*, destituído de qualquer caráter

determinista, parece aberto o suficiente para permitir a descrição de processos muito diferentes envolvendo o estabelecimento de relações não-representativas, a-significantes, entre seres humanos e não-humanos, o espaço englobante e seus outros ocupantes, relações que são constitutivas de subjetividades e individualizações coletivas ou particulares. O meio é ao mesmo tempo o espaço *entre* termos e os termos eles mesmos, constituídos na relação com o espaço e seus outros componentes. É o *entre* como aquilo que transborda o individual na constituição da ecologia mental de Guattari ou da mente, em Bateson, como agregado de componentes em interação.²⁶

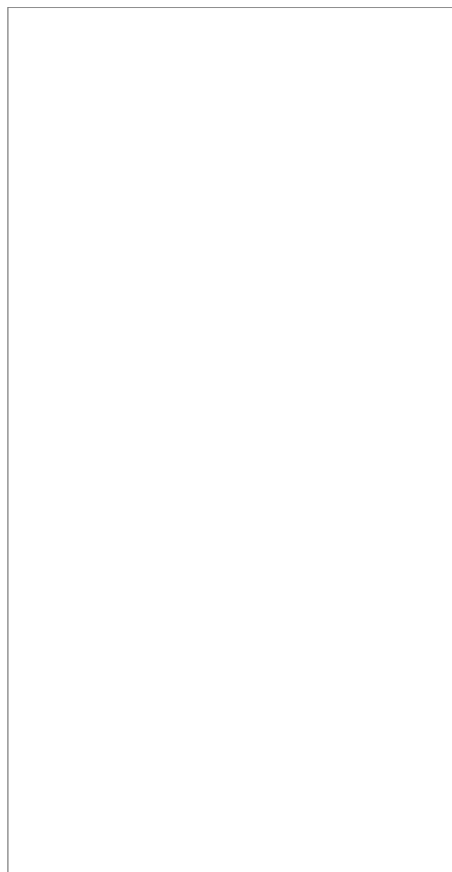
Herzog investiga modos específicos de composições humano + meio. Por um lado, seu cinema expõe uma ilusão do controle humano sobre o meio: ilusão que, ao vir à tona, resulta às vezes na loucura dos personagens, obrigados a lidar com um meio que ultrapassa suas capacidades de ação. Por outro lado, esses personagens humanos já são, de saída, definidos pelas articulações com o meio em que se inserem. Humano-paisagem. “Não vivemos num universo do tipo em que o controle linear é possível”, escreve Bateson, para quem a expressão artística criativa é uma forma do humano experienciar seu *self* total.²⁷ É o oposto da ação humana como ativação de uma finalidade consciente, que apaga o sentido do todo ao isolar apenas os passos necessários para alcançar um objetivo. Talvez a dimensão sublime de Herzog tenha a ver justamente com esta abertura para o todo: todo do *self* em sua composição com a paisagem, todo do espectador em sua relação com o filme.

Werner Herzog

A caverna dos sonhos esquecidos (2010)
Aguirre (1972)
Até os anões começaram pequenos (1970)
Bells from the Deep (1993)
Coração de cristal (1976)
Encontros no fim do mundo (2007)
Fitzcarraldo (1982)
La soufrière (1977)
Lições da escuridão (1992)
O diamante branco (2004)
O enigma de Kaspar Hauser (1974)
O homem urso (2005)
Scream of Stone (1991)
Stroszek (1977)
Terra do silêncio e da escuridão (1971)
The Dark Glow of the Mountains (1985)
Vício frenético (2009)
Wodaabe (1989)

Les Blank

Burden of Dreams (1982)



* Eric Silva Macedo é doutor em antropologia pela UFRJ.

- ¹ GOW, P. *An Amazonian Myth and its History*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 260-272.
- ² Cf. WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, especialmente o capítulo 6.
- ³ HERZOG, W. *Herzog on Herzog*. Edição organizada por Paul Cronin. London: Faber and Faber, 2002, p. 214 [tradução minha].
- ⁴ Ibidem, pp. 213-214.
- ⁵ Ibidem, p. 214 [tradução minha].
- ⁶ BATESON, G. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicaco Press, 1975, p. 108.
- ⁷ HERZOG, W. Op. cit., pp. 68-69: “Sempre pensei em meus filmes como sendo na verdade um único grande trabalho no qual eu tenho me concentrado por quarenta anos. Os personagens dessa história gigantesca são todos rebeldes desesperados e solitários sem linguagem para se comunicar. Inevitavelmente eles sofrem por isso. Eles sabem que sua rebelião está destinada ao fracasso, mas continuam sem descanso, feridos, debatendo-se sozinhos, sem qualquer ajuda. [...] Estas pessoas não são patologicamente loucas; é a sociedade que é louca. São as situações nas quais eles se encontram e as pessoas que os rodeiam que são loucas. É difícil apontar exatamente o que conecta essa família de personagens, mas se um membro dessa família estivesse andando pela cidade, você o reconheceria intuitivamente na hora. Não sei como explicar isso melhor, além de dizer que todos os meus filmes parecem similares em seu sentimento sobre a vida e assim de um modo ou de outro formam um todo unitário”.
- ⁸ DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985, p. 228.
- ⁹ Ibidem, p. 230.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem, p. 229.
- ¹² Ibidem, pp. 230-231. Deleuze remete essa noção de meio a Canguilhem, que empreende uma vasta genealogia do conceito. Ver CANGUILHEM, G. *O conhecimento da vida*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- ¹³ GOLDMAN, M.; LIMA, T. S. “Como se faz um Grande Divisor? Etnologia das sociedades indígenas e antropologia das sociedades complexas”. In: *Sexta-Feira*, n. 3 (out. 1998), pp. 38-45,.
- ¹⁴ HERZOG, W. Op. cit., p. 81.
- ¹⁵ STENGERS, I. “Reclaiming Animism”. In : *E-flux Journal*, n.36 (2012) [tradução minha].
- ¹⁶ HERZOG, W. Op. cit., p. 98.
- ¹⁷ O que faz recordar uma passagem de *A invenção da cultura*: “O homem é um mediador de coisas, uma espécie de catalisador universal. Em sua imaginação ele é um construtor, um ator e um modelador da natureza imbuído de propósito, ou então um parceiro e colaborador solidário dos ‘poderes’ do mundo. Mas ele também é capaz, no sentido mais elementar, de se fazer permeável às coisas, de, em seus pensamentos, identificações e fantasias, ‘transformar-se’ nas coisas em seu entorno, de integrá-las ao seu conhecimento, ação e ser. A modalidade de intenção e ação significativa que temos chamado de ‘controle’ somente é efetiva na medida em que o ator aceite essa permeabilidade, esse ‘transformar-se’, como algo real. O homem vive por meio das coisas em seu entorno, vive em um mundo no qual essas coisas e suas qualidades são reais. Ele é, como Rilke sugeriu certa vez, a forma da transformação delas, e toda sua fé, esperança, paciência, expectativa e crença na vida, bem como o propósito de sua ação, estão todas investidas na compreensão de que essas transformações são verdadeiras realizações – de que a verificação da ciência é absoluta, de que o vinho e a hóstia se tornam Cristo”. WAGNER, R. Op. cit., p. 211.

¹⁸ DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2007, p. 240.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990, p. 37.

²¹ PIGNARRE, P.; STENGERS, I. *La sorcellerie capitaliste – Pratiques de désenvoûtement*. Paris: Éditions La Découverte, 2005, p. 156.

²² Cf, a esse respeito, HERZOG, W. Op. cit, p. 136: “Para mim uma verdadeira paisagem não é apenas uma representação de um deserto ou uma floresta. Ela mostra um estado interno da mente, literalmente paisagens internas, e é a alma humana que está visível através das paisagens apresentadas em meus filmes, seja a floresta de *Aguirre*, o deserto em *Fata Morgana*, ou os campos de petróleo queimando no Kuwait em *Lições da escuridão*”.

²³ Que deixou uma câmera apontada de longe para a ilha, fazendo frames a cada segundo; se a equipe explodisse, ao menos haveria imagens registrando o momento. Cf. HERZOG, W. Op. cit., p. 150.

²⁴ Ibidem, p. 133.

²⁵ Para uma exposição recente e fundamental do tema da “virada ontológica” na Antropologia, ver HOLBRAAD, M.; PEDERSEN, M. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

²⁶ BATESON, G. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton, 1979.

²⁷ BATESON, G. Op. cit., p. 444 [tradução minha].