

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS

JULIANA MORGANI CATARINO

**WERNER HERZOG E A FRONTEIRA COM O CINEMA ETNOGRÁFICO**

Marília  
2020

JULIANA MORGANI CATARINO

**WERNER HERZOG E A FRONTEIRA COM O CINEMA ETNOGRÁFICO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais à Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Paulo Eduardo Teixeira

Marília  
2020

C357w      Catarino, Juliana Morgani  
              Werner Herzog e a Fronteira com o Cinema Etnográfico /  
              Juliana Morgani Catarino. -- Marília, 2020  
              95 p.

              Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista  
              (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília  
              Orientador: Paulo Eduardo Teixeira

              1. Cinema Etnográfico. 2. Cinema Novo Alemão. 3. Werner  
              Herzog. 4. Antropologia Visual. 5. Cinema e Cultura.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Bibliotec Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

JULIANA MORGANI CATARINO

**WERNER HERZOG E A FRONTEIRA COM O CINEMA ETNOGRÁFICO**

Dissertação de mestrado apresentada e aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais à Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

Marília, 12 de Dezembro de 2020

**BANCA EXAMINADORA**

Orientador: Profº Drº Paulo Eduardo Teixeira  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Filosofia e Ciências, Campus de Marília

Profº Draº Maria Leandra Bizello  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Filosofia e Ciências, Campus de Marília

Profº Draº Talita Prado Barbosa Roim  
Universidade Federal de Goiás

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus queridos pais e familiares, por todo amor, dedicação, e influência à arte e à escrita.

Ao meu companheiro de vida, Armisthon Apolonio, por ler, reler e discutir o presente trabalho e sempre caminhar junto. Também à sua família, em especial sua mãe, Célia, por me ajudar a dar continuidade ao mestrado.

Ao meu orientador, Paulo Eduardo Teixeira, por me acompanhar nessa trajetória e pelo incentivo à permanência da difícil, porém gratificante, fase de dissertação.

Às minhas queridas amigas de longa data, Bruna Giusti, Nathalia Singh e Priscila Tomaz, que acompanham meu caminhar acadêmico e com palavras de força me ajudaram a este finalizar.

À universidade pública, por proporcionar não somente a mim, mas a muitos jovens, que concluem o importante ensino superior e adquiram um pensamento crítico.

À CNPq por proporcionar a conclusão deste trabalho.

Às professoras, Maria Leandra e Talita Prado por participar da banca.

À minha colega de trabalho, Sabrina Sarto.

E por fim, mas não menos importante, às minhas avós, à arte, aos meus animais, e ao Universo.

*"... a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetro, etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós."*

- Manoel de Barros

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pôster Primeiro Filme Lumière	14
Figura 2 - Malinowski nas Ilhas Trobriand	15
Figura 3 - Menina Dakota	16
Figura 4 - Homem Dakota	16
Figura 5 - Cena Inicial Sinos do Abismo	45
Figura 6 - Peregrinos na Neve	45
Figura 7 - Nosferatu	46
Figura 8 - Cobra Verde	46
Figura 9 - Kasper Hauser	46
Figura 10 - Onde Sonham as Formigas Verdes	46
Figura 11 - Didgeridoo	47
Figura 12 - Sinos do Abismo	47
Figura 13 - Preparo do Rito	48
Figura 14 - Mãos Dadas	48
Figura 15 - Incenso	48
Figura 16 - O Redentor	49
Figura 17 - Mão Santa	49
Figura 18 - Close O Redentor	49
Figura 19 - Energia Cósmica	50
Figura 20 - Orquestra	50
Figura 21 - Yuri Tarassov	51
Figura 22 - O Exorcista	51
Figura 23 - O Redentor Sorrindo	51
Figura 24 - Bênção do Redentor	52
Figura 25 - O Tocador de Sinos	52
Figura 26 - Homem Peregrino	53
Figura 27 - Mulher Peregrina	53
Figura 28 - Senhora na Neve	54
Figura 29 - Peregrinos na Neve	54
Figura 30 - Cena Inicial Roda do Tempo	56
Figura 31 - Stupa	56
Figura 32 - Árvore Sagrada	57
Figura 33 - Plano Geral Mandala de Areia	57
Figura 34 - Close Mandala de Areia	58
Figura 35 - Dalai Lama	58
Figura 36 - Mulher na Multidão	59
Figura 37 - Homem Sozinho	59
Figura 38 - Peregrino na Índia (1)	60
Figura 39 - Peregrino na Índia (2)	60
Figura 40 - Peregrinos na Índia	60
Figura 41 - Homem Lendo	61
Figura 42 - Preparo da Mandala	61
Figura 43 - Monge Soltando os Pássaros	62
Figura 44 - Dalai Lama Durante a Cerimônia	62
Figura 45 - Dalai Lama Durante a Cerimônia (2)	62

Figura 46 - Cidade de Graz	63
Figura 47 - Entrevista com Preso Político	63
Figura 48 - Desmachando a Mandala (1)	64
Figura 49 - Desmanchando a Mandala (2)	64
Figura 50 - Segurança em Graz	65
Figura 51 - Final da Cerimônia Bodh Gaya	65
Figura 52 - Último Monge em Bodh Gaya	65
Figura 53 - Cena Final Roda do Tempo	65
Figura 54 - Monge Bodh Gaya	68
Figura 55 - Início Wodaabe	69
Figura 56 - Início os Mágicos de Wanzerbé	70
Figura 57 - Primeira Cena Wodaabe	70
Figura 58 - Primeira Cena Os Mágicos de Wanzerbé	70
Figura 59 - Cerimônia Gerewal	71
Figura 60 - Wodaabes na Cerimônia	71
Figura 61 - Mulheres Wodaabe	72
Figura 62 - Mulheres Wodaabe na Cerimônia	72
Figura 63 - Benção (1)	73
Figura 64 - Benção (2)	73
Figura 65 - Conversa em Grupo	74
Figura 66 - Ancião Preocupado	74
Figura 67 - Acampamento Wodaabe	74
Figura 68 - Homem Wodaabe se arrumando (1)	75
Figura 69 - Homem Wodaabe se Arrumando (2)	75
Figura 70 - Panorâmica Cerimônia	76
Figura 71 - Close Vestimentas	76
Figura 72 - Entrevista com Mulheres Wodaabe	77
Figura 73 - Entrevista com Homens Wodaabe	77
Figura 74 - Mulher Escolhendo o Homem Mais Bonito	78
Figura 75 - Homem Mais Bonito	78
Figura 76 - Casal Conversando	78
Figura 77 - Cena Final Wodaabe	79
Figura 78 - Cena Inicial 10 Mil Anos Mais Velhos	80
Figura 79 - Cena Inicial Fitzcarraldo	80
Figura 80 - Cena Inicial Aguirre	80
Figura 81 - Close Tory	81
Figura 82 - Close Bapu	81
Figura 83 - Plano Geral Narrador, Tory e Bapu	82
Figura 84 - Close Arco e Flecha	82
Figura 85 - Bapu e Tory Seguram o Relógio	82
Figura 86 - Tory e Bapu Interpretam a Guerra	83
Figura 87 - Tory e Bapu Rindo	83
Figura 88 - Paulo	84
Figura 89 - Paulo e Tory	84
Figura 90 - Tory Olhando o Relógio	85
Figura 91 - Bapu e Tory com o Relógio	85

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo fazer uma análise estrutural cinematográfica dos filmes *Sinos do Abismo* (1993), *Roda do Tempo* (2003), *Wodaabe – Os Pastores do Sol* (1989) e *Dez Mil Anos Mais Velhos* (2002), do diretor alemão Werner Herzog. Ao longo do trabalho desenvolveu-se um breve estudo acerca do cinema etnográfico e também do cinema do diretor, para que assim fosse possível a devida compreensão de seus filmes. Para a análise dos filmes partiu-se do entendimento e decomposição do conteúdo fílmico e também de suas características audiovisuais. Concluiu-se que existem similaridades entre os filmes de Herzog e o cinema etnográfico, entretanto, a obra do diretor perpassa rótulos.

Palavras-chave: Werner Herzog; Cinema Etnográfico; Antropologia Visual; Análise Fílmica; Cinema Alemão.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to make a structural cinematographic analysis of the films, *Bells From The Deep* (1993) *Wheel of Time* (2003), *Wodaabe* (1989) and *Ten Thousand Years Older* (2002), by the german director Werner Herzog. Throughout the work, a brief study was developed about ethnographic cinema and also the cinema of the director, so that it was possible to properly understand his films, we started from the understanding and decomposition of the film content and also of its audiovisual characteristics. It was concluded that there are similarities between Herzog's film and ethnographic cinema, however, the director's work permeates labels.

Key-Words: Werner Herzog; Ethnographic Cinema; Visual Anthropology; Film Analysis; German Cinema.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. Werner Herzog e o cinema etnográfico</b> .....	<b>13</b>
1.2. Cinema Verdade e Cine-Transe no cinema etnográfico de Jean Rouch .....	28
1.3. Werner Herzog e o contexto artístico alemão .....	31
1.4. A Verdade Extática e o conceito de Sublime no cinema de Werner Herzog .....	34
<b>2. Análise de algumas obras de Werner Herzog: Seus filmes se aproximam ao cinema etnográfico?</b> .....	<b>40</b>
2.1. Sinos do Abismo: Fé e Superstição na Rússia .....	43
2.2. Roda do Tempo.....	55
2.4. Woodabe – Os Pastores do Sol.....	69
2.4. Dez Mil Anos Mais Velhos .....	79
<b>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</b> .....	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIA FÍLMICA</b> .....	<b>92</b>
<b>FILMOGRAFIA WERNER HERZOG</b> .....	<b>94</b>

## INTRODUÇÃO

Werner Herzog é um relevante diretor alemão, que produziu – e ainda produz - filmes que vão de ficções aos documentários, gêneros estes que se confundem em seus filmes, muitas vezes de forma proposital. Juntamente com outros diretores alemães do movimento vanguardista do Cinema Novo Alemão, iniciou sua trajetória em um contexto de pós segunda guerra e início da guerra fria. Alguns de seus filmes se assemelham às narrativas dos filmes etnográficos, o que me instigou a tecer esta dissertação. Sabe-se que a intenção primária de Herzog não se aproxima do fazer acadêmico, mas carrega elementos que podem ser discutidos também neste âmbito.

Os filmes etnográficos, resumidamente, se utilizam da imagem para o estudo da dimensão social e cultural do homem. Segundo Weinberger (1994, apud RIBEIRO, 2007, p.4), o filme etnográfico seria a “representação de um povo através de um filme”, sendo que este pode ser um subgênero do documentário. Weinberger considera ainda qualquer filme, seja ele ficcional ou documental como etnográfico: “qualquer filme por mais ficcional é um documento da vida contemporânea” (WEINBERGER, 1994, apud RIBEIRO, 2007, p. 4).

Mesmo não sendo um antropólogo, Herzog por vezes é considerado um cineasta que se aproxima das temáticas e narrativas antropológicas em seus filmes, sejam seus filmes documentais ou ficcionais. Mas será que o diretor teve a intenção de produzir esses filmes através de um viés antropológico? Seus filmes podem ser considerados etnográficos? São essas questões que serão percorridas ao longo da trajetória deste texto.

Segundo Levi Strauss (2005, p. 39, apud CATARINO, 2017, p. 17), a arte apresenta um caráter contraditório, que se situa entre o conhecimento científico e o conhecimento artesanal. Todo artista tem um pouco de cientista e um pouco do *bricoleur*. O processo de bricolagem se aproxima do pensamento mítico e artesanal que ordena e reordena a realidade até encontrar um sentido nas coisas concretas. Enquanto as características abstratas da arte as aproximam de seu caráter científico e inteligível, o pensamento científico, diferente do mítico, abstrai seu objeto para atribuir outro sentido a ele, ou às coisas em geral. Sendo assim, um antropólogo visual deve voltar-se não somente para a ciência como também, e principalmente, para as artes.

Herzog, portanto, pode ser considerado um diretor que apresenta essas características em sua filmografia. Ele desempenha o papel de cientista, como o mesmo

declara: “sinto-me um cientista que manipula uma matéria desconhecida e que só quando a experimenta em condições extremas consegue compreender-lhe a substância” (PAGANELLI, 2009, p.10). O diretor vai além, incorporando também o trabalho do artista *bricoleur*.

Logo, nesta dissertação, tem-se por objetivo analisar algumas obras da extensa filmografia de Herzog, utilizando a linguagem cinematográfica para que seja possível traçar a existência – ou não – de uma *fronteira* entre seu cinema e o cinema etnográfico. Para isso, será necessário compreender o que é e como surgiu o cinema no fazer etnográfico e, principalmente, contextualizar o cinema e as obras do diretor.

O tema destas indagações vem sido desenvolvido desde o trabalho de conclusão de curso da pesquisadora, onde foi analisada a obra fílmica *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog. O trabalho foi evoluindo e decidiu-se analisar um maior número de filmes, pensando-os dentro do campo da Antropologia. São poucos trabalhos que se propuseram a pensar o tema, o que possibilitou, ainda mais, o desenvolvimento do mesmo.

A dissertação será desenvolvida em dois capítulos. No primeiro, expõe-se de forma breve a trajetória do cinema etnográfico, trazendo alguns contribuintes do movimento; Apresenta-se em especial, o cinema de Jean Rouch, que será utilizado como fonte importante para o entendimento do cinema etnográfico atual. Mais a frente, ainda no primeiro capítulo, realiza-se uma breve contextualização do cinema de Werner Herzog e do meio em que o diretor produziu os seus filmes. Em seguida, discute-se o que Herzog chama de *verdade extática e sublime*, conceitos importantes para compreender sua narrativa. Já no segundo capítulo, faz-se a análise de alguns de seus filmes, partindo estritamente da linguagem cinematográfica e seguindo por ordem cronológica, mas sem distinguir documentários ou ficções. Serão analisados os filmes *Wodaabe – Os Pastores do Sol* (1989), *Roda do Tempo* (2003), e *Dez Mil Anos mais Velhos* (2002).

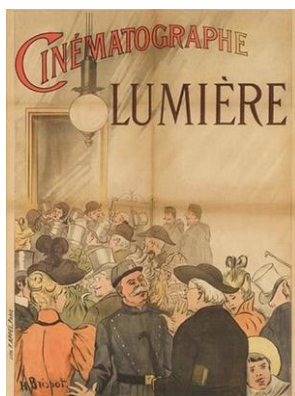
## **1. Werner Herzog e o cinema etnográfico**

A trajetória do cinema etnográfico sempre caminhou junto dos primeiros experimentos do cinema. O cinema surgiu antes mesmo do desenvolvimento do cinematógrafo criado pelos irmãos Lumières, já que, em 1871, Eadweard Muybridge trouxe as primeiras imagens estáticas em movimento, conhecidas através do uso da cronofotografia. Na Antropologia, a cronofotografia foi usada pela primeira vez no ano de

1895, por Felix Regnaut, para um estudo comparativo do comportamento humano, em 1900, criou o primeiro museu audiovisual do homem. (ROUCH, 1973, p. 2).

Segundo Bernardet (1983, p. 16), a cronofotografia tinha por inicial objetivo servir de base para cientistas estudarem a natureza e o homem. Deste momento em diante, o humano tornou-se um dos principais interesses das primeiras imagens animadas. Os irmãos Lumières apresentaram à Europa, e posteriormente ao mundo, o primeiro filme em uma sala de cinema, intitulado *Chegada de um trem à estação da Ciotat* (1885). Muitos dos telespectadores se assustaram com a velocidade das imagens, que mostravam um trem em movimento deixando passageiros na estação. O filme também era composto por imagens de curta duração sobre o cotidiano francês.

**Figura 1 - Pôster Primeiro Filme Lumière**



Fonte: UOL (2018)

Juntamente com outros cineastas, os irmãos produziram imagens da cerimônia de coroamento do Czar Nicolau II. Essas imagens podem ser pensadas como o início da reportagem cinematográfica. Os irmãos Lumières contribuíram também para um grande avanço no campo do que hoje chamamos de cinema etnográfico, ao filmar, em 1897, um vilarejo *ashanti* durante uma exposição na cidade de Lyon. Eles priorizaram ainda a imagem do homem em seus primeiros filmes, tornando-se os precursores do cinema documental (BERNARDET, 1983, p. 16). Nesse momento, ainda não se pensava na definição de gêneros fílmicos, entretanto, esses avanços no campo do audiovisual contribuíram para a evolução do cinema etnográfico.

Antes mesmo do cinema, o uso da fotografia já se fazia presente há mais tempo nos trabalhos etnográficos. Mesmo sendo difícil datar um momento preciso, sabe-se que raramente os antropólogos iam a campo e na maioria das vezes contratavam outras pessoas para fazer o trabalho de registrar por fotos e por escrito os dados de suas pesquisas, essa

forma de trabalho era conhecida como "antropologia de gabinete". Por volta de 1883, o antropólogo tornou-se uma figura mais presente em campo e se utilizou de diversas técnicas para coletar os dados, sendo a fotografia uma delas. Este meio de captação de uma possível realidade tem por objetivo, segundo Bittencourt (1992, p. 226), manter um regime de uma única verdade, através da *surveillance*, uma espécie de controle do sujeito investigado e estigmatização do “outro”, portanto, de início, a documentação fotográfica ajudou a criar a realidade destes estereótipos, que se encontravam somente na literatura. Entretanto, vale ressaltar que a ciência antropológica foi se reinventando e todas essas tendências foram sendo superadas ao longo do processo histórico, isso pode ser também observado no desenvolvimento do cinema,

Influenciado por seus mentores, como C.G Seligman e W.H.R. Rivers, Bronislaw Malinowski vai a campo no ano de 1915 para trabalho antropológico acerca dos nativos das ilhas Trobriand. Nesse momento desenvolve um importante método para a disciplina, a “observação participante”. Além disso, teve um papel significativo na documentação visual da etnografia. Segundo Samain (1995, p. 10), Malinowski fotografou 283 imagens durante sua pesquisa na Melanésia, publicando *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922) e, apesar de ter por objetivo a documentação da realidade em campo, suas fotografias eram planejadas, ensaiadas e organizadas para compor a sua teoria.

[...] as fotografias de Malinowski funcionam; elas não são meros “suportes”, “excrecências” do texto que escreve. Não são, também, os “álisis” forjados em vista do texto que pretende escrever. Nas obras de Malinowski, as fotografias funcionam, ao contrário, como se fossem “pontos de partida”, “desencadeadoras”, “molas inspiradoras” do texto que, com elas, procura elaborar (SAMAIN, 1995, p. 20)

**Figura 2 - Malinowski nas Ilhas Trobriand**



Fonte: Ubu editora (2020)

Contudo, é relevante citar Edward S. Curtis (1868) e sua importância para o campo da fotografia antropológica, que antes mesmo de Malinowski inserir a fotografia ao

trabalho de campo, já vinha fazendo um extenso trabalho com os nativos norte-americanos e fotografando documentos que até hoje são muito importantes para a antropologia. Aos 22 anos de idade, Edward Curtis presenciou o massacre de Wounded Knee, no qual mais de 200 nativos Lakota foram mortos, e decidiu em 1891 se dedicar à fotografia, às expedições e, posteriormente, a documentar grande parte das tribos nativas que vinham sofrendo perigo de extinção. Viveu por anos fotografando as tribos ao redor do país, o que resultou em uma enciclopédia de 20 volumes, que além de fotos, trazem a história e as tradições de cada uma dessas tribos. Em 1895 começou a organizar a expedição e em 1904 saiu pelo país fotografando até 1930. Produziu no total 721 fotos de grande formato. Infelizmente, só atualmente que seu trabalho foi devidamente reconhecido (ADAM, 1998, p.8-13).

**Figura 3 - Menina Dakota**



**Figura 4 - Homem Dakota**



Fonte: Wikipedia (2019)

Quanto ao registro cinematográfico em campo, segundo Rouch (1973, p. 3), em 1895, como citado anteriormente, o antropólogo Felix Regnault usou a cronofotografia para fazer um estudo comparativo do comportamento humano. Entretanto, o primeiro filme considerado etnográfico foi lançado no dia 4 de abril de 1901, quando Baldwin Spencer filmou uma cerimônia aborígine. (COELHO, 2012, p.2)

Em *Antropologia e Cinema* (2012), Marc Piault faz uma densa análise da antropologia visual e do cinema etnográfico. Para o autor, o primeiro filme propriamente etnográfico foi filmado em 1898 por um operador profissional com uma câmera Lumière. A expedição, no Pacífico e Oceano Índico, auxiliada pela Universidade de Cambridge, contou com dois antropólogos, C.G. Seligman e W.H. Rivers que coletaram os aspectos principais da vida social dos povos da Austrália e Nova Guiné. Pouco foi conservado da filmagem e o que restou apresenta três danças masculinas aborígenes e o manuseamento do fogo (2012: 39).

Naquele período, o cinema etnográfico estava em pleno início de seu desenvolvimento e tinha por objetivo aguçar e servir a curiosidade colonialista. Porém, ainda no seu início, as imagens eram registradas por operadores de câmera (e não cineastas ou etnógrafos), e não havia montagem diante das filmagens capturadas. O resultado eram imagens contínuas e brutas, como cita Piault, “não há nenhum questionamento sobre a natureza do objeto mostrado, cuja realidade é assumida por seu aparecer-na-imagem.” (2012, p. 79).

Durante o início da primeira guerra, por volta de 1914, enquanto o cinema documental avançava em suas técnicas e temáticas, o cinema etnográfico caminhava lentamente para o seu desenvolvimento. Já que ambos possuem uma relação intrínseca, é importante contextualizar brevemente a trajetória do cinema documental. Segundo Penafria (2001, p. 1-2), o documentário, como qualquer outro filme de ficção, recorre ao processo comum de fazer cinema (escolha de plano, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, etc.). Além disso, quando os espectadores se deparam com um documentário, eles exigem que este respeite a proximidade com a realidade (uso de cenários naturais, não direção de atores, etc). Entretanto, mesmo seguindo essa premissa, o documentário não transmite a realidade em si, “mas sim o relacionamento que o documentarista estabeleceu com os intervenientes, ou consigo próprio. A produção dos documentários exige uma relação intensa e de envolvimento com o que se filma” (PENAFRIA, 2001: 2).

Para o documentarista John Grierson, foi o cineasta Robert Flaherty quem fundou o gênero documentário e possibilitou uma nova abordagem temática do real, através de seus filmes *Nanook* (1922) e *Moana* (1926). Essa “nova” abordagem do real mostrou outra forma de se fazer cinema e de se apresentar a realidade. A partir de suas análises dos documentários de Flaherty, Grierson (1971, p. 146-7 apud LUCENA, 2012, p. 24) concluiu que o “documentário é o tratamento criativo da realidade”. Grierson ainda, substituiu o termo *document*, por *documentary*. Inicialmente, o termo documentário foi cunhado pelo

fotógrafo Edward Curtis e na língua inglesa era traduzido por *document*, que consistia em literalmente inserir documentos nas narrativas fílmicas. Já a palavra *documentary*, inspirada pela palavra francesa *documentarie*, denominava as filmagens de viagem e faziam mais sentido para definir documentários que estavam sendo filmados no período, como os de Flaherty. (LUCENA, 2012, p. 10).

Segundo Jean Rouch, Robert Flaherty e Dziga Vertov cravaram o cinema da “realidade” e fizeram uma etnografia sem nem mesmo saberem (1973, p. 3). O cineasta e geógrafo norte-americano, Robert Flaherty, ficou popularmente conhecido com seu filme *Nanook, o esquimó* (1922), tornando-se o marco do cinema documental e antropológico, mesmo que muitos elementos da realidade do grupo filmado tenham sido modificados durante a filmagem.

Flaherty introduziu o que ficaria conhecido por *câmera participante* (PIAULT, 2012, p. 120) que, segundo Rouch, inspirado pela observação participante de Malinowski, definiu como a câmera que participa ativamente da troca de experiências em campo. Muitos elementos que definem a característica do filme etnográfico contemporâneo encontram-se nas filmagens de *Nanook*, como equipe de filmagem reduzida - Flaherty foi seu próprio *câmera man*, diretor, técnico de laboratório, editor, projetista e filmou todas as cenas ao ar livre -. E também ficou 15 meses em campo com os esquimós o que o definiu, por Jean Rouch, como o fundador da “antropologia partilhada”, por manter uma longa aproximação com os esquimós e apresentá-los de maneira bem identificada, além disso,

O cinema de Robert Flaherty contém todos os elementos de um cinema etnográfico – duração de uma filmagem, proximidade e participação dos personagens, realismo de técnicas até na encenação, presença contextualizante do ambiente material e natural e até mesmo controle pelos informantes das imagens rodadas, uma vez que Flaherty desenvolvia in loco seu copião. Ao mesmo tempo, e igualmente, ele participa de tudo que poderia se opor a uma ideia de autenticidade etnológica: encenação, seletividade de seqüências e de ambientes materiais e técnicos, dramatização abusiva, manipulação das relações sociais, reconstituições mascaradas, trucagens, interpretação tendenciosa e, finalmente, a ideia central de luta contra a natureza, etnocentrismo da visão (PIAULT, 2012, p. 124-125).

Piault (2012) fez uma crítica referente à posição de Flaherty como cineasta antropólogo e pai da antropologia compartilhada e tenta encontrar elementos que desconstrua essa posição. A manipulação da realidade que resulta nas encenações e na criação de histórias particulares é um dos motivos que afasta *Nanook, O esquimó*, segundo Piaut (2012, p. 125), de um filme totalmente etnográfico. Entretanto, o cinema etnográfico moderno, e até mesmo documental, já não se define mais por produzir uma realidade

imutável, talvez apenas por se aproximar de uma realidade. Atualmente, as fronteiras entre o documentário e a ficção se misturam com as várias vozes postas e os diversos pontos de vista, inclusive a dos nativos (COELHO, 2012, p. 9).

Outro motivo que o afasta do cinema etnográfico, segundo Pault, é a relação entre o homem branco e os esquimós, estes considerados atrasados diante da realidade do colonizador. Além disso, a paisagem e a natureza em que vivem são apresentadas como um lugar de perigos e escassez que somente os que lá vivem conseguem superá-las, tornando-se seres míticos e que atraem a curiosidade do telespectador branco. Pault (2012, p. 128), define Flaherty não como um criador da antropologia compartilhada, mas um praticante de uma antropologia dialógica, pois, diante de um remorso colonial, o diretor e os personagens dialogam e reconstróem uma outra realidade.

Dziga Vertov, ao contrário de Flaherty, atentou-se em transpassar a realidade que apenas a câmera filma, sem modificar os acontecimentos ao seu redor. A câmera mostraria o mundo através de suas lentes, ela passaria a se movimentar em busca da verdade:

Eu sou o cinema olho, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra a vocês o mundo apenas como uma máquina pode ver. A partir de agora, eu serei liberado da imobilidade. Eu estou em movimento constante, eu desenho próximo as coisas, eu me movo longe dele, eu entro nele, eu viajo além do focinho de cavalo de corrida. Eu me movo pela multidão bem rápido [...] (VERTOV, 1963, p.144 *apud* ROUCH, 1973, p. 3, tradução minha ).

Vertov foi um cineasta russo do século XX, que também contribuiu para o desenvolvimento do cinema documental e etnográfico. Tinha por preocupação maior em seus filmes observar e descrever, em seu contexto, a revolução russa e os acontecimentos que a anteciparam e dela sucederam. Entretanto, enquanto Flaherty trazia um olhar da geografia, que enfatizava as viagens, as aventuras, e os outros povos, Vertov tinha a intenção de mostrar e filmar a revolução e de gravar momentos de sua realidade (ROUCH, 1973, p. 3).

Caminhando para o fim da década de 1920, o cenário interno passou a ser muito utilizado para as produções de filmes, possibilitando o avanço do cinema de ficção. Em 1927 foi gravado o primeiro filme falado *O Cantor de Jazz*, do diretor Alan Croslan, que revolucionou a história do cinema. E, em contrapartida às produções ficcionais, é também nesse momento que surgiram as novas escolas do cinema documental. Essa nova corrente, conhecida como *corrente clássica*, caracterizou-se pela voz *over* e também por novos experimentos na linguagem cinematográfica. A voz passou a ser essencial para entender a

narrativa de um filme (CHION, 1995, p. 5, *apud* HACK, 2014, p. 46). Segundo Kozloff (1988 *apud* HACK, 2014, p. 47):

“Narração em voz *over*” é um conceito no qual todas as palavras têm uma função determinada. Narração diz respeito ao conteúdo do texto: alguém reconta uma série de eventos de uma narrativa para uma determinada audiência; voz diz respeito à forma com que o texto se apresenta para nós, por fim, *over* se insere no contexto da relação entre o que ouvimos e o que vemos na tela: não vemos, na narração *over*, quem está falando.

Resumidamente, a voz *over* acompanha uma narração mais subjetiva, enquanto na voz *off* “o emissor está dentro da diegese (se trata normalmente de um personagem) e apenas temporariamente fora da visão da câmera: se virássemos, poderíamos vê-lo” (HACK, 2014, p. 50). Nesse caso, aquele que filma tem por papel transpassar uma mensagem, e não criar uma.

Na década de 1950, surgiram outras duas correntes documentais, uma delas importante para a evolução do cinema etnográfico: o *cinema-direto*, criado pelos norte-americanos; e o *cinema-verdade*, criado pelos acadêmicos franceses Jean Rouch e Edgar Morin, e inspirados por Vertov e pelo termo *Kino Pravda* (cinema verdade em russo). Ambas desejavam produzir documentários, mas utilizando-se de equipamentos mais leves, portáteis e silenciosos. A câmera de 16mm, muito usada e testada por jornalistas de guerra por serem leves, possíveis de serem carregadas nos ombros, e com o som sincronizado, possibilitando menos ruídos na gravação, foi primeiramente usada pelos cineastas do cinema-direto. Em seguida, os cineastas e acadêmicos franceses também passaram a utilizar as mesmas câmeras para suas filmagens.

A diferença entre as duas correntes está principalmente na sua compreensão de realidade do cinema. Enquanto o cinema direto mantinha uma aproximação maior com reportagens jornalísticas, sem intervenções da equipe estilística e priorizando apenas a narrativa de fatos através da captura do que se via diretamente; no cinema verdade, em contrapartida, a equipe poderia e deveria intervir na narrativa fílmica, tanto antes das filmagens, como durante ou após:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade era frequentemente participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador. (DA-RIN, 2006, *apud* LUCENA, 2012, p. 27).

Portanto, a necessidade de fazer uma produção visual antropológica que contivesse uma reflexão acerca do registro e do entendimento do “outro”, levou Jean Rouch e Edgar

Morin, influenciados pela proposta *Kino-Pravda* (cinema olho), a assumirem uma presença participativa e reflexiva. Influenciados por essas idéias, alguns cineastas franceses criaram a Nouvelle Vague, movimento que recolocou o sujeito como protagonista e sua identidade, o “outro”, passou a expressar seu ponto de vista. Além disso, o diretor desenvolveu um papel importante no processo de narração.

Segundo citado por Coelho:

Rouch resgata não só os procedimentos de Flaherty, mas também as teorias de Vertov sobre o “cinema verdade”. Proporá “etnoficções” e uma série de outros procedimentos que irão inovar e marcar a produção posterior. A partir daí, torna-se referência fundamental tanto no cinema documentário quanto em sua vertente etnográfica, na sua proposta de “cinéma-vérité”: “Não um cinema verdade, mas a verdade do cinema”. Nas palavras do próprio Vertov: “a verdade filmada não é a verdade. A verdade real é a verdade do cinema. O cinema verdade não é a verdade no filme. É a verdade do filme. E a verdade e a verdade do filme não são o mesmo.” (NACIFY, 1979 *apud* COELHO, 2012, p. 5).

Aproximadamente nesse período, surgiu um conceito muito importante para pensar esse trabalho, a etnoficção, que se tornou popular com as produções de Jean Rouch. Nela, é propostou cinema que conflui entre o gênero documental e ficcional dentro da Antropologia Visual. Segundo Coelho (2015, p. 70), não há um momento que defina concretamente o surgimento desse termo, entretanto, percebe-se a comunicação desses gêneros desde as obras de Flaherty, intensificando-se com Jean Rouch. Alguns teóricos dentro da Antropologia Visual, a exemplo de Paul Stoller (1992 *apud* COELHO, 2015, p.71), afirmam que o termo foi primeiramente utilizado por críticos para denominar alguns filmes de Rouch, como *Jaguar* (1957) e *Eu, um Negro* (1958).

As etnoficções mudaram o que se conhecia por cinema etnográfico e, desde Flaherty, as etnografias passaram a conter ficções mais assumidamente. A câmera manual e leve permaneceria como equipamento essencial, assim como a equipe reduzida, o uso de luz natural e o baixo orçamento para a produção fílmica; mas as técnicas de direção das cenas se transformaram no momento em que as várias tomadas tornaram-se recorrentes, inclusive dirigindo os personagens para que estes, mesmo que minuciosamente, desempenhassem os papéis de sua própria história.

Muitas cenas eram gravadas mais de uma vez e Rouch ensaiava com os personagens os movimentos e enquadramentos que queria, mas incentivando o improvisado (COELHO, 2015, p. 74). Em campo, Rouch reunia o máximo de imagens que conseguia e as priorizava no momento da montagem. Assim como Vertov, tinha a montagem como um dos momentos mais importante do processo fílmico:

Assim como em seus filmes antropológicos, Rouch sempre utilizou uma "montagem aproximada" em seus filmes de ficção. Primeiro, o material era reunido e então o filme lentamente tomava forma. Contrariamente à edição padrão de um filme de ficção, que é baseada em um roteiro escrito previamente, os filmes de Rouch se concretizavam somente no processo de montagem. Durante esse processo, ele podia, para minha surpresa, anotar tudo sistematicamente, como se envolvesse uma documentação científica ou antropológica, a ponto de um roteiro detalhado surgir na sala de montagem [...] Com frequência, Rouch não voltaria a mexer em seus filmes de ficção por um tempo, retomando a montagem apenas depois de meses, inclusive por estar envolvido com outros projetos. Às vezes tive minhas dúvidas e temi que o filme [Madame l'eau] nunca fosse concluído. O processo de maturação, contudo, contribuía para a montagem. Isso é impensável em qualquer produção cinematográfica normal devido às pressões dos produtores e o investimento feito. Mais uma vez, a influência de seus documentários – nos quais Rouch podia passar anos editando livremente e voltando a filmar – se revelou. (BREGSTEIN, 2007, p.174 apud COELHO, 2015, p. 75)

Portanto, para Rouch, a melhor forma de apresentar o filme etnográfico seria através de uma narração subjetiva, ao contrário da legenda ou da dublagem, que poderia provocar um vazio no filme. Um letreiro no início do filme ou *a priori* de cada cena, também apresentaria um bom complemento para a realização da obra. Quanto à trilha sonora, segundo Rouch (1973), manter o som original das filmagens ainda é a melhor opção.

Segundo De France (1998, p. 35), com a introdução de câmeras mais leves e técnicas de gravação sincronizada da imagem e do som, o etnólogo pôde enriquecer a forma de “descrição indireta da atividade corporal substituindo a visão do corpo pelos produtos sonoros de sua ação: sopros, gritos, choros, risos... então se uma manifestação fica de fora do quadro, o som ajuda a compor a ação.” No documentário de Morin e Rouch, *Crônica de um verão* (1961), os autores indagam aos transeuntes das ruas de Paris: “Como se Vive?” Utilizam-se da narração *over* possibilitando um papel mais ativo nas filmagens. Propõem, dessa forma, uma antropologia dinâmica em que o diretor torna-se o mediador do filme (PIAULT, 2012, p. 323). Ainda, “Rouch contribuiu amplamente para orientar os questionamentos da disciplina antropológica para que se colocasse em perspectiva a própria atitude” (PIAULT, 2012, p. 325). Enquanto a etnologia francesa dava passos lentos e ainda mantinha-se presa aos relativismos, Jean Rouch falava em seus filmes sobre assuntos novos para época, como migrações internacionais, relações inter-raciais, relações de gênero, etc., contribuindo assim para seu avanço.

Com Rouch, em particular, o cinema documentário e o filme etnográfico ganham novas possibilidades para a realização da autocrítica subjetiva da dimensão autoral, tanto para a pesquisa em antropologia quanto para a realização do filme etnográfico predominantemente enquanto expressão

artística, e ainda conseguem desenvolver um método novo de revelação da subjetividade dos atores sociais que ocupam a posição de personagens na imagem do filme etnográfico e do cinema documentário. É por este caminho que a compreensão do sentido de um cinema pautado na antropologia compartilhada de Jean Rouch se inicia (LESSA, 2014, p. 28).

O aspecto do trabalho de campo encontra-se na fluidez que se depara no cinema olho, a edição começa antes mesmo de filmar o assunto, já começa durante a escolha e observação do mesmo. Isso define o filmar etnográfico. A elaboração e edição das anotações se projetam no mesmo momento da observação e do trabalho de campo. “No filmar em campo não tem como fixar a ordem das sequências, ou escrever cortes ao longo das filmagens. Ou seja, o olhar tem que ser rápido, e captar o que observa mais ainda, mas não há um preparo antes, tudo é uma surpresa” (ROUCH, 1973, p. 8, tradução minha). Rouch define o câmara man e o editor de som de “cine olho ouvido”, porque eles captam tudo na hora, observam e filmam na hora, e eles também têm que entender a cultura e língua local.

Para Weakland (HIJIKI, 1998, p. 98 *apud* WEAKLAND, 1995), a proximidade entre o estudo de filmes e a antropologia está na possibilidade de aproximar os filmes ficcionais e os mitos e os ritos. Portanto, Weakland (1995, p. 54 *apud* HIJIKI, 1998, p. 98) estabelece pontos em comum entre filmes e mitos: “ambos projetam imagens estruturadas do comportamento humano, da interação social e da natureza do mundo e refletem a vida social, sem ser, necessariamente, descrições realistas da vida cotidiana” Para tanto, é importante entender como se desenvolve o filme etnográfico contemporâneo. O filme etnográfico clássico não priorizava uma estilística, pois seu objetivo era apenas servir de prova e documento. Quanto à própria narração dos filmes etnográficos Rouch analisa:

narração dos fatos que se filma torna-se por vezes a solução mais simples dos filmes etnográficos, que muitas vezes são falados em outras línguas. A narração deveria ser mais subjetiva, portanto. Mas acaba se tornando uma simples descrição, objetiva dos fatos, o que aproxima o filme de uma mera exposição científica cheia de informações. Então, ao invés de clarear as imagens, essa narração objetiva apenas a obscurece (...). Seria ainda interessante fazer um estudo aprofundado do estilo das narrações dos filmes etnográficos desde 1930. Possibilitaria compreender como este passou do colonialismo barroco para a aventura exótica até narração científica objetiva, e mais recentemente, o discurso ideológico no qual o diretor compartilha com os outros a revolta que já não consegue guardar para si mesmo (tradução minha, ROUCH, 1973, p. 9)

Para além do cenário europeu, é possível pensar a produção cinematográfica daqueles que sempre foram considerados como os “outros” exóticos e menos desenvolvidos. Senegal, por exemplo, possui um rico acervo cinematográfico e foi o primeiro país africano a produzir um filme de escala internacional. Antes de se tornar independente da França, em 1960, Paulin Vieyra, cineasta senegalês, dirigiu um documentário sobre os imigrantes vivendo em Paris. *África sobre o Sena* (1955) foi considerado o filme que iniciou a trajetória do cinema africano, mesmo que este tenha sido gravado em solo francês. E para além do título de documentário, ele pode – e deveria – ser considerado um filme etnográfico. Além de ter sido filmado antes mesmo de algumas produções de Rouch sobre a África, como *Eu, um negro* de 1955.

Ousmane Sembène foi o principal diretor do país, e o cineasta vanguardista do cinema africano. Foi um importante ativista político, escritor e cineasta. Contribuiu para o início da construção do cinema africano, inclusive de sua narrativa típica marcada pela expressão oral de se contar histórias. Também foi crítico da obra de Jean Rouch:

Quase uma década depois de *Moi, um Noir*, o escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembène perguntou a Rouch o que ele achava que os Europeus deveriam fazer caso os africanos comessem a fazer filmes por conta própria. Rouch respondeu que ser um Europeu era ao mesmo tempo uma vantagem e uma responsabilidade, porque quando colocado em frente a uma cultura que não é a sua própria, o Europeu via coisas que aqueles que pertenciam àquela cultura nem sempre viam. Sembène contestou que especialmente no reino do cinema, tem-se que analisar além de ver. Então, ao invés de meramente dizer que um homem que alguém vê está andando, é preciso que se saiba de onde o homem que aparece na tela vem vindo e para onde ele está indo (UNGAR *apud* DAMINELLO, 2015, p. 6).

Djibril Diop Mambéty, também importante cineasta senegalês, ficou reconhecido mundo afora graças aos seus filmes imbuídos de narrativas originais, não lineares e pouco convencionais. Filmou seu primeiro curta aos 24 anos, *Contras City* (1964), e em 1973 produziu sua obra-prima, *Touki Bouki – A Viagem da Hiena*. Uma ficção documental pós-colonialista que adentra ao mundo dos jovens senegaleses que sonham com o imaginário ocidental.

E para finalizar, Safi Faye, cineasta senegalesa muito importante para o cinema etnográfico na África, enfatizou em seus filmes as questões de gênero no pós-colonial. Sua obra remete a temáticas rurais e tem por influência o Cinema Verdade de Jean Rouch. O objeto principal da autora era desenvolver uma resposta aos filmes etnográficos que mostravam uma África estereotipada. *La Passante*, filme de 1970, centra-se no processo de

aculturação do imigrante africano no exterior, que passa a negar sua cultura e se apropriar da cultura do colonizador (SACRAMENTO, 2017, p. 91).

O que esses cineastas e antropólogos que possibilitaram um desenvolvimento na cinematografia etnográfica e documental deixaram de principal legado para o atual cinema etnográfico, são as várias vozes e subjetividades dos “observadores” e, principalmente, dos “observados”. Graças às reflexões feitas durante todos esses anos, o cinema etnográfico se coloca como meio de aproximar e de refletir as diversas realidades e pontos de vista sem que uma sobressaia sobre a outra. A realidade também passa a ser questionada, rompem-se as fronteiras entre documentário e ficção.

O continente africano foi cenário para muitos de seus filmes de ficção e documentário. A África para Herzog é o lugar onde se encontram muitas contradições, com seus mistérios e encantamentos, riqueza cultural e mítica. Mas ao mesmo tempo, em uma entrevista, Herzog declara que apesar de sua vontade de filmar na África, sua relação com o continente sempre foi difícil, e quase sempre as coisas deram errado quando lá estava (Prager, 2007: 171).

Ainda na África, Herzog grava seu último filme com o ator Klaus Kinski, *Cobra Verde* (1987). Algumas cenas se passam no Brasil, ambientada no período colonial, e apresenta os personagens característicos desse momento histórico e da sociedade brasileira. A segunda parte é gravada na Costa de Benin, o lugar que mais exportou escravos para o Brasil durante o período colonial, juntamente com a Nigéria e o Togo.

O primeiro filme gravado por Herzog na África foi *Os Médicos Voadores da África Oriental* (1969), sobre um grupo de médicos voluntários trabalhando em áreas isoladas do Quênia, Uganda e Tanzânia. O segundo filme, já citado, é o famoso *Fata Morgana* (1970). Em 1987 filma *Cobra Verde*, em 1989 vai ao Níger filme *Wodaabe* e, em 1990, filma *Ecos de um Reino Obscuro*, do qual, assumidamente, cita influências de *Os Mestres Loucos* de Jean Rouch. O filme retrata a ditadura de Jean-Bédél Bokassa, na República Centro Africana, e relata os testemunhos do jornalista sul africano que esteve preso e foi torturado em seu regime. Há uma controvérsia nesse filme, assim como em *Os Mestres Loucos*, pois Bokassa antes de se tornar um ditador serviu por anos o exército francês. Não seria tudo reflexo de nossa civilização, como declara Rouch?

Diante desse contexto, não podemos excluir a importância do cinema etnográfico brasileiro. Estudado por especialistas do cinema no mundo inteiro, e influenciando cineastas de vários continentes, o cinema brasileiro destaca-se bastante no âmbito etnográfico e documental.

A primeira imagem cinematográfica propriamente brasileira foi gravada por Afonso Segreto, mediador das salas de exibição fílmica no Rio de Janeiro. Em uma de suas viagens a navio, o diretor filmou a Baía da Guanabara e impulsionou o que ficaria conhecido por “tomadas de vista”, nas quais se filmavam as paisagens brasileiras, suas tradições e seus costumes.

No período em que as filmagens passaram a integrar as pesquisas de campo de alguns antropólogos estrangeiros (por volta de 1910 e 1920), muito se foi filmado no Brasil, em especial a documentação e o registro dos povos considerados como nativos. Não distante do que Piault (2012) salienta, as imagens acabavam gerando um distanciamento dos povos nativos em relação às populações urbanas, pois os representavam através de uma orientação ainda colonial e exótica:

Esses trabalhos contribuíam, como no fim do século XIX, para justificar a manutenção, se não a extensão, de dominações coloniais pelos países ocidentais. As imagens exóticas dos cineastas viajantes e de algumas raras produções de intenção etnográfica da época contribuíam para tranquilizar o homem branco quanto ao que ele estimava serem seus “avanços” tecnológicos e sociais: em contrapartida, o cinema desde então chamado “documental” mostrava imagens críticas de nossas sociedades, ou mesmo totalmente desesperançadas (PIAULT., 2012, p. 133).

Mesmo que o início do cinema nacional - seja ele documental, ficcional ou etnográfico - tenha partido das elites do país, refletir acerca de sua própria história e sociedade possibilita ressignificar os documentos produzidos sob a ótica eurocêntrica. Este caminhar teve um lento percurso e começou em 1910, quando a Comissão Rondon - também conhecida por Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas -, assessorada por Edgar Roquete-Pinto, responsável pela seção etnográfica do Museu Nacional do Rio de Janeiro, e primeiro antropólogo a filmar os índios nambiquaras no interior do Brasil, estabeleceu contato com alguns povos nativos. Durante suas expedições, dispondo de modernos equipamentos cinematográficos e eletricidade, produziu uma série de filmes importantes para a trajetória etnográfica. Major Luiz Thomas Reis dirigiu parte deles e ainda operacionou, revelou e montou os filmes em seu laboratório construído em meio ao campo, o que possibilitou uma maior facilidade do ir e vir, do contato com os nativos, e da construção de uma narrativa mais fluida e dinâmica, apesar de bastante sistemática (PIAULT, 2012, p.75-76).

*Rituais e Festas Bororo* (1916), é considerado um dos primeiros filmes antropológicos do mundo, Reis se preocupou em organizar e montar o filme através de intertítulos e etapas, e superou outros filmes etnográficos não preocupados com a

montagem, com a natureza e com a qualidade de suas imagens. Salientou as técnicas indígenas e apresentou, cuidadosamente, as festas e rituais dos Bororo. O diretor buscou, mesmo não tendo muito sucesso, romper com as imagens sensacionalistas e exóticas dos povos nativos.

Linduarte Noronha, cineasta paraibano, dirigiu *Aruanda* (1960), filme que firma o cinema documental brasileiro e permeia entre ficção e realidade, denunciando a pobreza de uma cidade do interior da Paraíba. Nesse movimento histórico, influenciado por vanguardas internacionais, entre elas, o Cinema Verdade, e partindo do lema de Vertov, tornando-se ainda mais emblemático pela voz de Glauber Rocha: “uma câmera não mão e uma idéia na cabeça”, os cineastas brasileiros passaram a apresentar o Brasil na sua mais crua desigualdade e criaram o movimento Cinema Novo, marco do cinema nacional.

Muitos filmes desse período traçaram uma linha tênue entre documentário e ficção, pois apesar de conter atores, encenações, montagens e cenários, revelavam uma realidade que era cara a maioria dos brasileiros. Em *Triste Tópico* (1974), por meio de uma narrativa experimental, Arthur Omar questionou o gênero documental enquanto produção do real. Os limites entre real e ficção são explorados na maioria dos filmes do período e nunca se sabe onde começa um e onde termina outro.

A tomada da ditadura militar, em 1964, não impediu que as produções crescessem e refletissem sobre a situação brasileira. Os diretores que mais se destacaram neste período foram Glauber Rocha, Di Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos e, além de abordar enfaticamente o sertão nordestino, também recorreram à situação ditatorial no país. O cinema novo brasileiro ultrapassou fronteiras nacionais e influenciou outros diretores em suas produções, inclusive o Cinema Novo Alemão e o diretor Werner Herzog. Muitos outros filmes – sejam eles documentários ou ficções – foram produzidos no fim e após a ditadura.

Segundo Spivak (1985, p.115), os meios intelectuais tomaram por muito tempo o espaço de fala e ação dos que ela chama de subalternos, por isso a necessidade de romper o silêncio imposto a estes. A autora apresenta como uma das soluções a criação de espaços de articulação de ideias para que suas vozes possam ser ouvidas diretamente. Logo, o cinema, em especial o atual cinema etnográfico, pode ser considerado um importante espaço de articulação de vozes por muito tempo reprimidas e estereotipadas.

Nos anos 1980, o antropólogo Terence Turner introduz equipamentos de vídeo junto às populações indígenas brasileiras, como os *caiapós*, em uma tentativa de (re)entregar aos nativos seu lugar de fala. Em 1987, surge o projeto “Vídeo nas Aldeias”, coordenado por

Vincent Carelli e as antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão, com o objetivo inicial de realizar oficinas e cursos de formação e capacitação das populações indígenas para que possam mostrar sua cultura utilizando as ferramentas vindas do mundo audiovisual.

O Cinema Novo Brasileiro também foi bastante absorvido por Werner Herzog. Sua atração pelo o país marcou algumas de suas obras, sendo a mais significativa *Cobra Verde* (1987). Muitas de suas cenas assemelham-se a obra de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), inclusive o narrador, que é representado pelo típico cançãoeiro do sertão. Algumas cenas do início do filme retomam as cenas do sertão de Glauber Rocha; José Lewgoy foi um dos atores escalados para os dois filmes de Herzog gravados no Brasil, ator que também participou de *Terra em Transe* (1967), de Rocha. No seu filme *O Enigma de Kasper Hauser* (1974), o subtítulo em alemão significa *Cada um por si e Deus contra todos*, uma frase retirada do livro *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

## **1.2. Cinema Verdade e Cine-Transe no cinema etnográfico de Jean Rouch**

Para poder dar continuidade à análise dos filmes de Herzog a partir de uma perspectiva etnográfica, será pensado as características do cinema de Jean Rouch, etnólogo e cineasta francês, precursor do cinema etnográfico contemporâneo. Rouch foi a campo na década de 1940 e concentrou-se nos acontecimentos políticos da África, em especial nas migrações. *Os Mestres Loucos* (1954) apresenta o povo Songai, as migrações dos mesmos, a alienação colonial e seus ritos de possessão, seu primeiro tema de estudo. Rouch desconstruiu o estereótipo de vítima do povo Songai colocando-os como protagonistas de suas próprias histórias (PIAULT, 2012,p.315).

Ao longo de sua carreira, filmou mais de quarenta filmes sobre os songais e seus cultos de possessão. O destaque ao diretor foi devido a exibição, em seus filmes, desses rituais como uma realidade entre tantas outras: “a produção dos deuses não é uma simples fantasia, mas um processo concreto cujo objeto assume a forma de verdade perceptível como tal” (PIAULT, 2012,p. 316).

Os primeiros trabalhos cinematográficos de Rouch, seguindo as orientações de Marcel Griaule, têm a marca dos chamados filmes de etnografia pura, observação e registro de aspectos culturais ancestrais e típicos da etnia documentada. Mas, se Griaule ainda visualizava o registro de imagens animadas como material auxiliar na pesquisa etnográfica, Rouch vai ter um papel importante no sentido de elevar o filme etnográfico como um produto de pesquisa independente que levaria mais

tarde ao reconhecimento da Antropologia Fílmica como disciplina. (DAMINELLO, 2015, p.7)

Em *Crônicas de um Verão* (1960), vemos claramente em prática o que ele define por Cinema Verdade, influenciado por Vertov e Flaherty. Filmado em 16mm, esse documentário inaugurou a etnografia produzida na Europa para os europeus em áreas urbanas – operários, imigrantes e estudantes. Naquele período foi possível transpassar as barreiras criadas para a disciplina e praticar a etnografia em diversos campos.

Outra questão posta sob o *fazer* do filme etnográfico refere-se à ética fílmica e como conceber imagens da forma menos invasiva e etnocêntrica possível. Questionar *o por quê filmar* e *o resultado dessa filmagem para o sujeito filmado* torna-se uma tarefa essencial no pré e pós filme; Jean Rouch argumentou sobre o tema:

Para que e por que eu aponto a câmera para um ser humano? Minha primeira resposta, estranhamente, será sempre a mesma: “Por mim”. Não porque é algum tipo de droga cujo hábito deve ser regularmente satisfeito, mas porque eu acho que em certos lugares, perto de certas pessoas, a câmera, e especialmente aquela de som sincrônico, me parece necessária. Claro que só será possível justificar este tipo de filmagem cientificamente (criando arquivos de culturas em transformação ou extinção), politicamente (compartilhando a revolta contra uma situação intolerável) ou esteticamente (descobrimo o frágil mistério de uma terra distante, um rosto ou um movimento que é irresistível). Mas, de fato, o que há é uma intuição repentina sobre a necessidade de filmar, ou ao contrário, a certeza que alguém não deveria filmar. [...] minha segunda resposta para “Para quem e por quê?” Filme é o único modo que eu tenho para mostrar para alguém como eu o vejo. Para mim, depois do prazer do ciné-transe em filmar e editar, meu primeiro público é o outro, aqueles que eu filmei. A situação é claramente esta: o antropólogo tem à sua disposição a única ferramenta (a câmera participante) que oferece a ele a extraordinária possibilidade de comunicação direta com o grupo que ele estuda – o filme que ele fez sobre eles (1973, p.11).

Mas para entender mais a fundo o cinema inovador de Jean Rouch é necessário pensar dois conceitos que a ele se aplicam: Cinema Verdade e o Cine-Transe.

O Cinema Verdade – que não significa priorizar uma única verdade, mas abordar as diversas realidades sob a ótica não só de quem observa, mas também de quem é observado – parte de uma experiência verdadeira de intervenções e imersões. Ele foi retomado por Jean Rouch através dos documentários realistas presentes nos filmes etnográficos de Vertov, que acabavam por se entrelaçar com documentários ficcionais. Naquele período, já não era necessário definir em um só conceito qual cinema se fazia, o interesse era o de partilhar e compartilhá-lo com o “outro”. Como mesmo cita:

[...] eu já havia refletido muito sobre o absurdo de escrever livros inteiros sobre pessoas que nunca teriam acesso a eles, e aí, de repente, o cinema

permitia ao etnógrafo partilhar a antropologia com os próprios objetos de sua pesquisa (ROUCH, 1975, apud MONTE-MÓR, 2004, p.107)

A Antropologia Partilhada, proposta por Rouch, surgiu dessa troca entre o cineasta antropólogo e o sujeito em questão que tem sua identidade modificada:

O sujeito é o Outro, ou aquele que o observa e o define, ou ainda a relação do Um com o Outro observando-se mutuamente e se interrogando. O antigo “indígena” vai tomar os microfones e as câmeras para filmar o observador e expressar seu próprio ponto de vista. Nesse movimento, ele se revela e expressa talvez mais do que se disse dele (PIAULT, 2012, p.244).

Rouch criou o conceito de Cine-Transe para definir o estado que se confunde com o de uma imaginação criadora em ação, entre as influências surrealistas e as relações com o conhecimento africano, por meio de uma produção poética de reinventar a imagem, traçou um novo sentido aos objetos. Rouch analisa:

O cinema, a arte do duplo, é já a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas do pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a outro, ginástica em que perder o pé é o menor dos riscos (p. 31 apud PIAULT, 2012, p.313).

Portanto, o cine-transe “assintótico quanto à possessão dos deuses, convivência sensível que liga gesto à fala e ao ritmo da música para participar e unir as intenções” (PIAULT, 2012, p. 313) se traduz pela forma que o antropólogo cineasta, os sujeitos filmados e seus espectadores, são afetados pela realidade/tema filmados. Nada melhor para explicar o que é o Cine-Transe, do que a definição do próprio autor:

E se alguma vez me aconteceu de atingir esse nível de diálogo – por exemplo, nos *Tambores do passado* (Tourou e bitti), um plano-sequência de dez minutos sobre uma dança de possessão - ainda sinto na boca o gosto do esforço e do risco assumido para não pisar em falso, para não perder o foco e a abertura da objetiva, para me movimentar o mais lentamente possível e de repente voar com minha câmera rápido como um pássaro. Sem isso tudo deveria recomeçar, isto é, tudo estaria perdido para sempre. E quando Moussa Amidou deixou de lado o microfone e eu a câmera, ambos exaustos por essa tensão e por esse esforço, tivemos a impressão de que todos – a multidão atenta, os músicos e mesmo os frágeis deuses que tinham vindo habitar os dançarinos trêmulos – haviam compreendido o sentido da nossa busca e aplaudiram o seu sucesso. É por isso, talvez, que eu só possa explicar esse tipo de *mise-en-scène* com uma expressão misteriosa: *cine-transe* (ROUCH apud DAMINELLO, 2015, p.29).

Através de sua filmagem nem um pouco discreta, que se aproxima sem medo de quem é filmado, gerando até certo desconforto, como se a câmera fosse outro personagem, Rouch possibilita a reação do Cine-Transe. Como já citado anteriormente, o artista do cinema-verdade antecipa e provoca uma crise. Assim, como em uma pesquisa etnográfica, o antropólogo mergulha em seu objeto e vivencia os costumes e a cultura do “outro”. O cineasta antropólogo, quando defende o cine-transe, também deve mergulhar por completo na realidade filmada. O roteiro deixa, desse modo, de ser determinante.

A ideia rouchiana de cine-transe deve ser pensada não só de forma metafórica, mas como resultado de uma experiência sensorial que resulta numa prática cinematográfica onde o corpo do cineasta é afetado pelos fenômenos que observa, uma cine-antropologia corpórea, sensível (HIKIJ, 2013, p.117).

Daminello (2015, p.30), de forma organizada, pensando nos estudos e filmografia de Jean Rouch, resumiu através de uma lista, o que já foi escrito ao longo deste capítulo. Segundo ele, alguns métodos são importantes para se pensar no filme etnográfico, a saber:

1. Observação Participativa. Procedimento recomendado por Malinowski e Mauss, que consiste em uma convivência prolongada com a sociedade que está sendo estudada.
2. Sucessivas aproximações. Não passividade perante o objeto de estudo. Procura incansável pelo entendimento.
3. A imagem como um estudo etnográfico independente da escrita.
4. Etnografia compartilhada. A produção do conhecimento compartilhada com o objeto de estudo, dando-lhes voz e autoria.
5. O Feedback. Discussão do trabalho final com os protagonistas.
6. Uso do psicodrama para se aproximar da realidade através da ficção.
7. Provocar os acontecimentos na frente da câmera, estimulando o improvisado e o que ele apelidou de cine-transe.
8. Assumir o ponto de vista de um participante, mantendo a câmera no ombro, livre do tripé, permitindo aproximações, e uma lente “normal” que fornece o mesmo ângulo de visão de uma pessoa.

Grimshaw nota que a câmera de Rouch atua como um agente transformador sem, no entanto, ser humanizada. Ela torna-se parte do corpo do cineasta. Mas este corpo já não é humano: é um corpo em transe (GRIMSHAW, 100 apud HIJIKI, 2013, p. 117).

### **1.3. Werner Herzog e o contexto artístico alemão**

Para analisar o cinema de Werner Herzog é preciso pensar sua trajetória e o contexto no qual ele está inserido. Para começar, farei de forma breve uma aproximação ao cinema na Alemanha, iniciando por um dos movimentos mais relevantes da história da sétima arte, o cinema expressionista, que surge juntamente com o movimento de artes

plásticas no início do século XX. O expressionismo alemão caracterizou-se por destacar o lado mais íntimo do artista e apresentou a disformidade da imagem quase como um delírio. Ainda em relação ao cinema expressionista, os personagens costumavam ser representados através dos ângulos “câmera alta” e “câmera baixa”, enfatizando a sensação de medo e insegurança. Além disso, as maquiagens eram sempre fortes e havia uma forte composição de sombras, às vezes maior do que os personagens. Esse movimento surgiu após a Primeira Guerra Mundial trazendo consigo críticas à burguesia europeia e reivindicando, no âmbito artístico, uma maior entrega sentimental e subjetiva à obra. *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, foi um sucesso no país e expressou os elementos essenciais para descrever o movimento. Assim como *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, e do qual Werner Herzog viria a regravar em 1979, trazendo Klaus Kinski como o personagem principal.

Surgiu também na Alemanha, em 1923, o movimento da Nova Objetividade - ou pós-expressionista. Nesse movimento, prezou-se a realidade e as críticas sociais muito mais do que as questões poéticas, fantásticas ou íntimas do autor. No início da década de 1930, a República de Weimer, enfraquecida, propiciou o surgimento de grupos políticos radicais de direita. Dentre os grupos, surgiu o Partido Nacional Socialista. Além disso, a tomada do poder nazista extinguiu quase toda produção expressionista da Alemanha, na qual mais de dezesseis mil obras foram confiscadas para serem vendidas e as que restaram foram queimadas em público (FERRAZ, 2015, p.56).

No campo do cinema, diversos filmes foram produzidos, como *O Judeu Süb* (1940), *Judeu Eterno* (1940), e o *Triunfo da Vontade* (1935). Desse momento em diante, até os anos 1960, o cinema alemão passou por um período de decadência. Com o fim do nazismo na Alemanha e com um período de recessão econômica, o cinema se encontrava em um momento de crise. Produções de pornografias leves e as comédias sem muita graça que representavam a vida cristã nas aldeias (*Heimatfilm*), populares nos anos 1950, eram as produções de maior sucesso. Em 1980, Edgar Reitz, diretor do Cinema Novo Alemão, viria a gravar uma série de filmes com 32 episódios ironizando o gênero. A série de filmes só terminou de ser gravada nos anos 2000 e intitulou-se como *Heimat* (1984-2013) (CATARINO, 2018, p. 22). O cenário visual e artístico estava em ruínas quando um grupo de 26 jovens cineastas decidiram criar o *Manifesto de Oberhausen*. O Manifesto foi lido durante o Festival Internacional do Curta-Metragem de Oberhausen, em 28 de fevereiro de 1962:

O colapso do cinema convencional alemão finalmente elimina a base econômica do modo de fazer cinema cuja atitude e prática nós rejeitamos.

Com isso, o novo cinema tem chance de nascer. Os curtas-metragens alemães de jovens autores, diretores e produtores receberam recentemente um grande número de prêmios em festivais internacionais e ganharam reconhecimento de críticos internacionais. Esses trabalhos e sucessos mostram que o futuro do cinema alemão está nas mãos daqueles que têm provado que falam uma nova linguagem cinematográfica. Tal como em outros países, o curta-metragem se tornou na Alemanha uma escola e base experimental para o longa-metragem. Declaramos nossa intenção de criar o novo longa-metragem alemão. Esse novo cinema necessita de novas liberdades. Liberdade em relação às convenções da indústria estabelecida. Liberdade em relação à influência externa de parceiros comerciais. Liberdade em relação ao controle por grupos de interesse especiais. Temos concepções intelectuais, formais e econômicas, concretas a respeito da produção do novo cinema alemão. Enquanto coletivo, estamos preparados para assumir riscos financeiros. O velho cinema está morto. Acreditamos no novo.<sup>1</sup>

Para que o manifesto pudesse ser oficializado, o grupo aguardou três anos para obtenção de financiamento de uma agência governamental formalizada (*Kuratorium Junger Deutscher Film*). Esse grupo ficou popularmente conhecido como os jovens cineastas do Cinema Novo Alemão. Importante ressaltar, entretanto, que o Cinema Novo Alemão difere-se do Cinema Jovem Alemão em termos de política de produção cinematográfica, e também de estilo e tema. O Cinema Jovem seria o responsável pela criação do Manifesto e o Cinema Novo só surgiria nos anos 1970 com alguns outros diretores em cena (ELSAESSER, 1989).

Sabe-se que os movimentos do cinema novo não ocorreram somente na Alemanha. No Brasil, por exemplo, foi extremamente importante para a evolução do cinema alemão, assim como a *nouvelle vague*, movimento similar que ocorreu na França. O que esses movimentos cinemanovistas têm em comum, apesar de seus contextos históricos se diferenciarem, é a ruptura com a influência de um cinema importado que já não tinha tanta significância diante de um contexto do qual não dialogavam. O cinema novo alemão caracterizou-se por receber um grande número de cineastas ao longo de suas quase três décadas. Os diretores que mais se destacaram nesse período foram Alexander Kluge e Edgar Reitz, que podem ser considerados os pioneiros do movimento, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, este que não se considerava parte do movimento (CATARINO, 2018: 26).

---

<sup>1</sup> OLIVEIRA, Roberto. **O Cinema Alemão entre a Arte e a Indústria**. Cinema Europeu, 2014. Disponível em: <https://cinemauropeu.blogspot.com.br/2014/04/o-cinema-alemao-entre-arte-e-industria.html>

Werner Herzog começou a gravar seus primeiros filmes juntamente com esses jovens diretores, aproveitando alguns subsídios do governo. Entretanto, ele não participou do manifesto e se considerou como um diretor sem vínculos com o Cinema Novo, o qual apresenta algumas críticas referentes à sua originalidade.

#### **1.4. A Verdade Extática e o conceito de Sublime no cinema de Werner Herzog**

Werner Herzog Stipetic nasceu em Munique no ano de 1942. Vivenciou o fim da segunda guerra e os novos conflitos que surgiram após seu término. Crescer durante a Segunda Guerra Mundial causou grande impacto sobre o cinema de Werner Herzog. Em alguns de seus trabalhos iniciais é possível perceber a influência causada por tais acontecimentos. Mudou muitas vezes com sua família, possibilitando sua passagem por diversos lugares. Aos 18 anos decidiu viajar sozinho (e a pé) filmando o que encontrava. Seu interesse pelo desconhecido resultou em imagens autênticas e diferentes do que se produzia na Alemanha, não tinha interesse de fazer o que vinha sendo produzido pela *nouvelle vague*:

Sempre fui fascinado não só pelas primeiras imagens que o homem criou mas também pelo que está mais a fundo, para lá da cultura, da educação e da história. Ver o lado escuro, pré-histórico de nós próprios. Sempre me senti fascinado pelo crime e por isso estava fascinado pelo personagem de Aguirre, alguém que existe para além da cultura e da moralidade (PAGANELLI, 2009, p. 84).

Aos 19 anos, o diretor gravou seu primeiro curta, *Herakles* (1962) e, aos 21 anos, criou sua primeira produtora de cinema, *Werner Herzog Filmproduktion*. Em 1968, filmou seu primeiro longa-metragem, *Sinais de Vida* (1968). Vale lembrar que seu fascínio pelo inexplorado surgiu desde suas primeiras viagens e resultou em filmagens nos lugares mais inóspitos e diferentes do planeta (CATARINO, 2017, p.25).

No início da carreira, Herzog filmou grande parte de seus filmes na Alemanha, mas suas viagens transformaram seu olhar para além do imaginável, buscando revelar outros cenários e realidades. Adotou como um dos seus destinos a África, lugar onde filmou grande parte de seus filmes, e o Brasil, país com o qual desenvolveu grande vínculo e que o influenciou na produção de algumas de suas obras. Vale destacar, por exemplo, a participação do cantor Milton Nascimento em seu filme *Fitzcarraldo* (1982) e também na criação do *subtítulo* de seu filme *O enigma de Kasper Hauser – Cada um*

*por si e Deus contra todos* (1974), baseado na obra de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (1969).

A paisagem e a natureza são um dos pontos mais fortes no cinema do diretor. Em uma entrevista concedida a Paganelli (2009, p.131), Herzog afirmou que são as paisagens que lhe instigam a escrever um roteiro. Imagens que permeiam entre o real e o irreal. Além da paisagem, outro fator essencial para seus filmes é o som. Quando perguntado sobre a importância da música, seja ela qual for (PAGANELLI, 2009, p.162), Herzog explicou que não se trata apenas de acompanhar uma narrativa e de lhe seguir a evolução, mas de dois mundos que se influenciam e falam entre si (as imagens e o som) interagindo até o ponto de produzir algo único, que vai para lá do verdadeiro e da imaginação, que incita o espectador ao ponto mais profundo, possibilitando diferenciar os aspectos poéticos mais escondidos e, muitas vezes, confrontando-os com o real (PAGANELLI, 2009, p.162). O contraste entre silêncio e música é também exacerbante, mas Herzog acredita que momentos de silêncio são essencialmente música. A música modifica a perspectiva do público, coloca-o na condição de ver coisas e experimentar emoções, que antes não existiam (CATARINO, 2017, p.28).

Herzog tratou de renovar o próprio modo de conceber as imagens, a possibilidade concreta que qualquer mudança, formal e técnica, tentando trazer à imagem um novo sentido, uma nova profundidade, uma nova riqueza e, sobretudo, algo de autêntico (não no sentido tradicional). Como ver o mundo pela primeira vez, mas a partir de um olho completamente desabitado aos nossos sinais e aos modos de pensar do nosso olhar:

A ironia, atravessa todo cinema de Herzog, é uma constante discreta mas insistente, é o sinal ligeiro de um olhar cúmplice, o toque leve de um narrador que nos conta histórias em que nunca se sabe se devemos ou não acreditar. Deve-se falar de Herzog como de um obstinado contador de histórias, para descobrir nas pregas desconhecidas de um mundo que se revela lentamente (PAGANELLI, 2009: 195).

Assim como Rouch, Herzog também reivindicou, de certa forma, um Cine-Transe e um *cinema verdade*, através de seu conceito de *verdade extática*. O conceito de verdade no cinema de Herzog se opõe ao conceito de uma verdade única e universal. A verdade que Herzog sugere, é uma verdade poética, que pode ser atingida pela invenção e imaginação, é a verdade na sua essência. Ao sentir a verdade extática através das imagens, o indivíduo – seja qualquer um diante do mergulho completo em um objeto: cineasta, antropólogo, telespectador, personagem - que é matéria e espírito, se depara com a sensação de êxtase,

onde ocorre um desprendimento com a matéria e com a racionalidade, permanecendo somente o espírito e o sensível. Para ele, seria como algo próximo a sonhar acordado.

A premissa mais importante para se compreender os filmes de Herzog parte da concepção de que a verdade se opõe ao conceito de uma verdade universal. É impossível capturar e atingir uma verdade, pois não se pode aprisionar um instante. Ele não busca captar o real, pois qualquer representação por meio da linguagem é uma encenação. No grego antigo,

a palavra para verdade é *aletheia* que deriva de um verbo que significa “esconder” ou “obscurecer”. *Aletheia* é uma definição negativa de “esconder”, significa tirar algo do escondido e trazê-lo para o visível, para o palpável. É um conceito muito cinematográfico porque quando vemos algo em frente da câmera o registramos na película, mais nada há na película para além de uma imagem latente. Através de um processo químico podemos trazer a imagem latente à visibilidade. A imagem é escura, está escondida numa camada de celulósido. Foi colocada na película por um material químico reativo. Quando a revelamos, aparece lentamente [...] sai de um lugar escondido, escuro, de um lugar que ainda não compreendemos. De alguma maneira, quando falamos em verdade extática – e aqui temos que empregar o termo verdade com maior seriedade lingüística e etimológica – é importante mantermo-nos ligados ao grego antigo (HERZOG, 2009, p.122).

A palavra "êxtase" vem do grego (*ek-tasis*) e significa ir para fora, sair de si, deixar para trás os constrangimentos de uma essência humana, para assim atingir uma visão (HERZOG *apud* PAGANELLI 2009, p.122). Em julho de 2007, Herzog escreveu um texto durante sua participação no *La Milaneseana* (encontro anual sobre literatura, música e cinema), definindo os conceitos de sublime e verdade extática e demonstrando como ele os aplica em seus filmes:

Interrogar-vos-eis sobre a razão deste meu agir. O motivo é simples e não é ditado por puras reflexões teóricas, deriva diretamente do método de trabalho [...] ainda antes que apareça o primeiro enquadramento do filme, levo o espectador a um nível elevado, a partir do qual pode entrar no próprio filme. E eu, enquanto autor, não lhe permito descer desse nível até o final do filme. Apenas de tal sublimidade pode derivar alguma coisa como uma verdade profunda, ou melhor, hostil aos confrontos do real, uma iluminação, uma verdade extática, como lhe chamo eu (HERZOG *apud* PAGANELLI, 2009, p.210).

Em relação ao conceito de sublime, que também se encontra no processo de filmagem e escolhas estéticas, Herzog define:

A grandiosidade (o sublime) leva os ouvintes não à persuasão, mas ao êxtase, porque o que é maravilhoso é sempre acompanhado de um sentido de perturbação e prevalece sobre o que é apenas convincente ou gracioso, dado que a persuasão está, em geral, ao nosso alcance enquanto que o que

é maravilhoso confere ao discurso um poder e uma força invencível (LONGINO *apud* PAGANELLI, 2009, p.218).

A partir disso, é importante destacar que Herzog se aventura tanto nos gêneros ficcionais, como nos documentais, e que busca não definir seus filmes através de gênero, pelo contrário, se utilizando da mescla de ambos. Entretanto, foram os filmes documentais que instigaram a pensar essa dissertação. Seus documentários abarcam os mais diversos temas e não seguem uma estética tradicional de documentários, pelo contrário, apresentam questionamentos sobre a “realidade” que é apresentada.

Através da narrativa, Herzog intervém em seus documentários gerando uma atmosfera de autenticidade cinematográfica. Ao escrever a *Declaração de Minnesota, Verdade e Fato do Cinema Documentário* (1990), enfatiza a importância da interferência do cineasta no seu objeto de criação e de uma intervenção nos fatos que serão contados, especialmente nos documentários. Através da câmera participante, Herzog estabeleceu uma ética participativa, que significa manter-se honesto às suas próprias reflexões e visões artísticas. (TONELO, 2012, p.30).

A narração em *over* é bastante recorrente em seus filmes, e caracteriza-se por uma maior flexibilidade e autonomia acerca da narrativa. Herzog começa a apresentar sua voz em algumas ficções, mas é com o documentário *O Grande Êxtase do Escultor Steiner* (1974) que insere, pela primeira vez, esse tipo de narração. Num processo lento e contínuo, inseriu também sua figura nos documentos, o que gera ao espectador uma sensação de aproximação, tanto daquele que reporta quanto aos que estão sendo reportados.

Sua presença auto-reflexiva nos documentários, por vezes, acarretou em polêmicas. Herzog não deixa de se posicionar sobre tema que aborda e cria um cenário que costuma ir além dos fatos abordados e da realidade exposta. Para tanto, o documentário, para ele, deve romper com a função de apenas transmitir os fatos, pois, além disso, pode ser composto de encenações e dramatizações. Essa construção estilística concebe uma característica intrínseca de seus filmes (sejam eles documentários ou ficções): a fusão entre realidade e encenação, proporcionando a verdade extática. Definiu o conceito resumidamente em uma entrevista (AUBRON *apud* BURDEAU, 2008, p.79 – 81 *apud* TONELO, 2011, p.28):

Todos meus documentários são estilizados. Em nome de uma verdade mais profunda, uma verdade mais extática – o êxtase da verdade – eles contêm partes inventadas. [...] Por trás das imagens, por trás da visão, por trás da história, por trás da gramática da narrativa e da gramática da imagem, há algo em que o cinema pode oferecer sua experiência, em raras ocasiões, quando você toca uma verdade mais profunda.

A relação estreita entre Herzog e os entrevistados, suas falas elaboradas e calcadas de opinião e sua aparição sempre muito bem ensaiada, colaboram para o fenômeno de uma espécie de estranhamento diante de seus documentários. Pensar que esse objetivo é proposital não seria incomum se partirmos de toda ideia central do cinema herzogiano, de renovar o próprio modo de conceber as imagens, sempre em busca de mudanças.

Em *Herakles* (1962), seu primeiro filme, é possível perceber alguns elementos do cinema documental, mesmo que sutilmente. O curta retrata o dia a dia de alguns culturistas, mas para além disso, pode ser pensado como um experimento com a montagem. São utilizadas imagens de arquivo – segundo Herzog, imagens que retirou de um velho jornal - intercaladas com as imagens dos culturistas e, quanto ao filme, Herzog cita: “Considero Herakles um passo muito importante porque funcionou como uma escola de cinema. Foi um verdadeiro exercício, onde tive de combinar materiais diversos e incompatíveis para uma espécie de narração cinematográfica, algo que apenas o cinema pode fazer” (HERZOG, 2009, p.26 apud PAGANELLI, 2009, p.26).

*Herakles*, apesar de abrir o caminho para as seguintes produções documentais, não é narrado em voz *over*; e somente em *Últimas Palavras* (1967), segundo Tonelo (2011,p.45), foram apresentadas “tomadas no estilo *verité*, como o depoimento de frente para a câmera e a utilização de som sincronizado”. Além disso, foi o primeiro filme em que Herzog experimentou o movimento circular da câmera, possibilitando uma sensação de desequilíbrio. (PAGANELLI, 2009, p.35).

Nos documentários mais recentes, como *O Pequeno Dieter Precisa Voar* (1997) e *Wings of Hope* (1998), Herzog conta a história de dois personagens que sobreviveram a acidentes durante o vôo. Em *O Pequeno Dieter Precisa Voar*, o personagem principal foi capturado por vietnamitas no Laos em 1966 e passou quase um ano em cárcere. O documentário gravou o piloto retornando a esses locais depois de anos e contando as experiências que viveu lá. Em *Wings of Hope*, a personagem é a única sobrevivente do vôo *LANSA flight 508* que ligava o Peru à Alemanha; Herzog decidiu contar essa história, pois pegaria esse vôo, mas acabou tendo que cancelar a viagem.

Durante sua entrevista com Pagenelli (2009, p.59), Herzog salientou a importância de ter usado os protagonistas que realmente viveram essas histórias. Entretanto, Herzog deixa claro que gravou *O Pequeno Dieter Precisa Voar* de forma “encenada e estilizada, com momentos inventados, mas sem tocarmos no coração da história” (2009, p.56). Muitos outros filmes do diretor carregam essa característica de *docuficção*. Pretendo analisar ao

longo do próximo capítulo alguns filmes de Herzog, dos quais mais se aproximam da estilística etnográfica.

## 2. Análise de algumas obras de Werner Herzog: Seus filmes se aproximam ao cinema etnográfico?

A análise fílmica no campo das Ciências Humanas se faz presente há bastante tempo. Em 1898 foi publicado um documento sobre cinema e história, de Boleslas Matuszewski, na revista francesa *Cultures*<sup>2</sup> (MORETTIN, 2003, p. 1). Durante o período do cinema mudo, alguns críticos da imagem tiveram um importante papel para o desenvolvimento da teoria do cinema, através dos famosos periódicos (1900-1910), utilizados pelas indústrias cinematográficas para divulgar seus filmes. Na década de 1920, revistas de renome passaram a abranger as temáticas cinematográficas e a pensá-las expressões caras à linguagem cinematográfica. Naquele momento, também começaram a surgir os *cine-clubs* ao redor do mundo que se destacaram pela exibição e discussão de filmes. Em 1929 foi criada *La Fédération Française des Ciné-Clubs* na França, a *Film Society* (1925) no Reino Unido e, na Alemanha, foi também criado o *Volksverband Für Filmkunst* (1925), que se dedicava a exibir obras soviéticas e chegou a ter mais de 40 empresas afiliadas e 50 mil membros (BORDWELL, 2013, p.41).

Os críticos e estudiosos que se destacaram nesse período, trouxeram à tona a discussão do cinema também como belas artes e não somente como uma mera reprodução da realidade. Eles buscavam compreender o que distinguia o cinema de outras formas de arte e quais os motivos para poder classificá-lo como tal. A montagem tornou-se fonte essencial para que essa classificação fosse possível. Para alguns estudiosos, por exemplo, era ela que possibilitava diferenciar o cinema da fotografia e do teatro. A montagem foi inaugurada pelo diretor de cinema Méliès, refinada por Griffith e obteve seu apogeu com os soviéticos (BORDWELL, 2013, p. 53). Inclusive, para muitos historiadores, “os soviéticos demonstraram que a montagem era a técnica fílmica distintiva, já que ela libertava o cinema mais completamente da sua dependência do teatro” (BORDWELL, 2013, p. 53).

Com a chegada do cinema falado, alguns críticos passaram a defender o cinema mudo, pois argumentavam que as produções sonoras seriam uma regressão ao teatro. Enquanto outros críticos, como André Bazin, passaram a estudar as novas obras sonoras que surgiam. Bazin (BORDWELL, 2013, p. 53), nas décadas de 1940 e 1950, possibilitou a evolução da análise fílmica e cofundou os famosos periódicos *Cahiers Du Cinéma* (1951). Os filmes hollywoodianos que ficaram bloqueados durante a Segunda-Guerra geraram filas

---

<sup>2</sup> LE CINÉMA et l'histoire: un document de 1898. GNS Cultures, n. 1, p. 233, 1974.

nos cinemas europeus. Na Itália, as produções fílmicas caminhavam para o surgimento do neorealismo italiano, que concebeu importantes obras como *Roma, Cidade Aberta* (1945), e *Alemanha Ano Zero* (1947), todas de Roberto Rossellini.

A montagem, que possibilitava diferenciar o cinema mudo das outras artes, foi substituída pela *découpage* (decupagem) com o cinema sonoro que, segundo Bordwell (2003), na produção cinematográfica, significa a decomposição em planos ou um roteiro de filmagem que antecede a produção. Também significa o tipo de montagem que disseca as cenas:

*A montage*, essencial na era do cinema mudo, foi abandonada e substituída pela *découpage*. Os movimentos da câmera eram utilizados em enquadramentos muito precisos: a tomada com *travellings* para dar impressão de profundidade, a panorâmica para oferecer uma sensação de amplitude (ASTRUC, 1992, p. 291, *apud* BORDWELL, 2003, p. 85).

O sucesso do filme de Orson Welles, *Cidadão Kane* (1941), impulsionou Bazin a escrever *A Evolução da Linguagem Cinematográfica* (2014). Segundo o autor, Kane definiu novas funções para técnicas já existentes, em especial a sua profundidade de campo, assim como o diretor Luchino Visconti, do neorealismo italiano, que em seu filme *A Terra Treme* (1948), se utilizou da profundidade de campo para abarcar a totalidade da cena. Eles reinventaram a decupagem com planos longos, cristalizados e dramáticos e reintegraram a montagem à composição plástica (BORDWELL, 2003, p. 97-98). Os dois filmes são muito importantes para pensar sobre a revolução da linguagem no cinema.

Os jovens associados aos *Cahiers Du Cinema*, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, entre outros, trouxeram discussões cinematográficas que seguiam um caminho diferente de algumas idéias debatidas por Bazin. A “política de autoria” designava a importância da posição do diretor nas escolhas fílmicas e, além disso, classificavam a montagem como “componente essencial da *mise-en-scène*, particularmente quando há uma necessidade de expressar qualidades como a hesitação abrupta ou intensificar o momento em que os personagens trocam olhares (GODARD, 1972, p. 40 *apud* BORDWELL, 2003, p. 111).

No início dos anos 1960, os jovens da *Cahiers du Cinema*, ao traçarem o discurso sobre a “política de autoria” e a interpretação da *mise-em-scène* – que nada mais é do que a compreensão de toda a obra, sem desvinculação com seu meio e não priorizando somente os elementos cinematográficos - possibilitaram um grande desenvolvimento na teoria cinematográfica.

Entretanto, alguns dos nomes mais importantes da “nova onda francesa” são os de Jean Rouch e Edgar Morin. Mesmo que os dois não sejam associados ao movimento, foram essenciais para se pensar no “cinema de autor”, através de suas produções etnográficas e, principalmente, da linguagem cinematográfica dentro das ciências humanas, em especial, da Antropologia.

Na década de 1970 criou-se no âmbito acadêmico a disciplina de Antropologia Fílmica, criada e ministrada por Claudine de France, que possibilitou analisar e apreender o cotidiano e os rituais do homem no filme. A autora pensou em uma linguagem própria para o “fazer” e o “compreender” do cinema antropológico. A disciplina, além de prover a realização de filmes, também partia da investigação em primeiro plano das imagens em movimento. De France buscou substituir as antigas formas de pesquisa fílmica por processos metodológicos e técnicos que absorvessem por completo o filme (REYNA, 2014, p. 3 – 4).

A investigação e produção fílmica proposta por De France parte – necessariamente - de três importantes fases, que são importantes para pensar parágrafos futuros:

fase de inserção; sua *mise-em-scène* com vistas à observação diferida e a etnografia visual. À primeira, a inserção, atividade de impregnação que permite dois critérios: a) suscitar os vínculos necessários com seus atores sociais a respeito do âmbito de suas atividades humanas e, b) conhecer as demarcações espaço-temporais das atividades para estabelecer parâmetros com vistas à realização dos registros fílmicos. A segunda, o registro fílmico do real é submetido a procedimentos (opções e escolhas) de *mise-en-scène*. Qualquer descrição de atividade humana registrada pela imagem fílmica seja material, corporal e ritual cujo objetivo registre o conjunto ou detalhe, escolhe um fio condutor. Esse fio condutor, por mais fraco que ele seja, possui um valor narrativo. Esse elemento narrativo apoia-se essencialmente naquilo que, na apresentação situa-se no eixo do tempo. Desse modo, ele dá a conhecer aquilo que mais diretamente tem relação com o desenrolar da ação dos seres filmados, com a dinâmica temporal do fio condutor (REYNES, 2014, p. 5).

A partir desse apanhado de teorias será realizada adiante a análise fílmica propriamente. Vale lembrar que uma análise assim, pode ser desenvolvida de diversas formas, como uma a *análise poética*, por exemplo, que entende o filme como uma programação e criação de efeitos e parte da enumeração das sensações e dos sentimentos gerados ao assistir o filme; ou como uma *análise de conteúdo*, que considera o filme como um relato, tendo em conta o tema do filme; ou ainda como uma *análise de imagem e som*, que contribui para compreender como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar novas formas sobre o mundo (CATARINO, 2017, p. 18 PENAFRIA, 2009, p.7). A análise escolhida será pautada na *análise de imagem e som* e de *conteúdo*.

O método utilizado para a análise fílmica da presente dissertação consiste em realizar uma análise estrutural que parte de três fases: a primeira fase fundamenta-se no assistir do filme sem intervenções, apenas apreciando-o; a segunda consiste em assistir ao filme novamente, mas fazendo anotações sobre o que surge na tela; e a terceira parte serve para interpretar as anotações feitas e observar nas cenas ou sequências escolhidas, os seguintes itens (PEREIRA, 2013):

1. O uso e a função de planos; os tipos de composição e movimento de imagem; tipo e função de montagem.
2. Também observar os personagens, os cenários, objetivos e trilha sonora.
3. Observar os diálogos importantes
4. E, por fim, redigir uma sinopse ou síntese do filme; dessa forma, respondendo a seguinte questão: *De que se trata este filme?*

Optou-se, nessa fase do trabalho, por analisar algumas obras do diretor Werner Herzog, sem distinção de gênero fílmico ou ordem cronológica, mas sempre buscando observar as características estilísticas que desenvolveu ao longo de sua carreira e a confluência entre documentário e ficção. Os filmes não serão analisados por completo, portanto, serão escolhidas as cenas mais pertinentes ao tema deste trabalho. *Sinos do Abismo* (1993) e *Roda do Tempo* (2003) serão os primeiros filmes analisados, sendo que os dois abordam temáticas religiosas. Em seguida, serão analisados os filmes, *Wodaabe - Os Pastores do Sol* (1989) e o curta *Dez Mil Anos Mais Velhos* (2002), que contam sobre a vida e o cotidiano de dois grupos étnicos, os *wodaabe*, no continente africano, e os *amondauas*, no Brasil.

Ao longo da análise dos filmes, quando forem descritas as escolhas fílmicas de Herzog nas produções, automaticamente será pensado o conjunto da equipe de filmagem, mesmo que não sejam citados diretamente, assim como o diretor de fotografia, o produtor, os cinegrafista, etc. Estes serão também apresentados na ficha técnica de todos os filmes ao final da dissertação.

## **2.1. Sinos do Abismo: Fé e Superstição na Rússia**

O filme *Sinos do Abismo: Fé e Superstição na Rússia* (1993) possibilita ao espectador adentrar no mundo religioso da Rússia, mostrando as crenças, os rituais, os fiéis e as figuras místicas e religiosas de alguns povos do percurso escolhido pelo diretor. Herzog começa filmando algumas cenas na Sibéria e segue até o oeste russo, separando as

cenar por meio de títulos que servem para situar o enredo. A narrativa apresenta desde os cânticos folclóricos e crenças dos mongóis, até o tocador de sinos de uma cidadezinha da Rússia, e também mostra o mensageiro de Jesus que vive na neve. O diretor não faz nenhum julgamento das crenças expostas, só as apresenta intercalando sempre o imaginário com a realidade.

No livro de Prager (2007, p. 131), o autor menciona que uma das cenas de Sinos do Abismo é totalmente “fabricada”. Herzog filma no lago congelado da cidade perdida de Kitezkh, aonde os peregrinos vão durante o verão para caminhar de joelhos e orar. Entretanto, em uma entrevista, Herzog filma no inverno e não encontra nenhum peregrino no lago, assim sendo, contrata dois “bêbados” para encenar o papel dos peregrinos. Essa cena remete ao modo de filmagem de Flaherty, em *Nanook*, e apresenta uma das idéias principais de Herzog:

Talvez pareça uma trapaça, mas não é. Sinos do Abismo é um dos melhores filmes para exemplificar o que eu quero dizer quando falo que somente através da invenção e da fabricação e atuação você pode alcançar um maior nível de verdade que pode não ser alcançado de outra forma. Eu peguei um “fato” – que para muitas pessoas esse lago era o último lugar de descanso nessa cidade perdida – e brinquei com a “verdade” da situação para alcançar uma compreensão mais poética (CRONIN, 2002, p. 253, apud PRAGER, 2007, p. 131. Tradução minha).

Com duração de 60 minutos e filmado com uma câmera 16mm, o filme inicia com o título do capítulo sob um fundo azul que, possivelmente, remete à ideia de espiritualidade. Em seguida, apresenta a cena dos andarilhos contratados se arrastando pelo rio congelado, como se fossem os verdadeiros peregrinos. O espectador que desconhece a realidade por trás da cena acredita facilmente que os dois homens são realmente peregrinos. Ao som dos sinos, a  *fusão encadeada sonora* de um plano para o outro leva o espectador ao primeiro “capítulo” do filme *Sibéria: alto do rio Yenisei*, ao som de um cântico gutural comum nas regiões da Mongólia e da Sibéria, conhecido como *khoomi*. No início e no fim da cena três homens siberianos são filmados em grande plano com uso de *travelling* em um barco em movimento, cantando as canções *khoomi*.

Figura 5 - Cena Inicial Sinos do Abismo

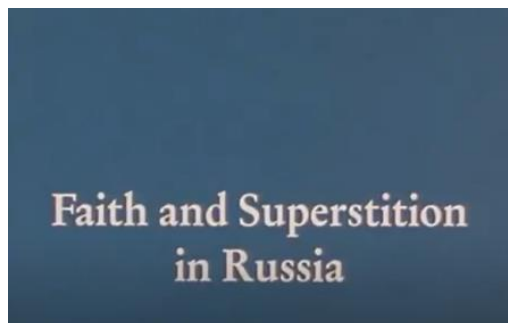


Figura 6 - Peregrinos na Neve



Fonte: *Print Screen Youtube*

Esse tipo de sequência é muito comum nos filmes de Herzog. Seja no início ou no meio da película, ele sempre se mostrou interessado em filmar pessoas encenando cantigas regionais ou tocando algum instrumento, o que permite concluir a importância da música na sua narrativa. No filme *Nosferatu* (1979), um menino é filmado em plano médio tocando um violino nos escombros do castelo. Enquanto em *Cobra Verde* (1987), um homem em primeiro plano, também com seu violino, canta em português sobre o bandido do sertão. Em *O Enigma de Kasper Hauser* (1974), a música clássica compõe as cenas, em especial quando Kasper aprende a tocar piano. E, por fim, para citar apenas alguns de seus filmes, em *Onde Sonham as Formigas Verdes* (1984), o grupo de aborígenes que protesta contra a construção da indústria em terras sagradas tocam o instrumento típico *didgeridoo*. Nesse momento em especial, Herzog grava em primeiríssimo plano o instrumento, o que remete às análises feitas por Claudine de France em relação às técnicas materiais e também aproxima o filme das técnicas utilizadas nos filmes etnográficos. Segundo De France (1998, p. 61-72), “é filmando as técnicas materiais que temos toda a medida da oposição entre as manifestações diretas e indiretas da atividade humana” e também, “quando o objeto

filmado é o mais importante da cena é importante se utilizar do plano detalhe para enquadrar a situação”.

**Figura 7 - Nosferatu**



**Figura 8 - Cobra Verde**



**Figura 9 - Kasper Hauser**



**Figura 10 - Onde Sonham as Formigas Verdes**



Figura 11 - Didgeridoo



Figura 12 - Sinos do Abismo



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Ainda na cena introduzida pelos cantores *khomei*, em uma mudança brusca de plano, sempre acompanhada de som, o espectador é levado a um vilarejo isolado na Sibéria. O diretor grava o local através do uso da panorâmica com deslocamento da câmera, o que possibilita a sensação de estar presente no local. A câmera continua a se deslocar para dentro de uma cabana, onde algumas pessoas cumprem seus afazeres, mas diante da câmera ficam imóveis, quase como uma fotografia, dando uma maior dramaticidade ao plano. Eles estão se preparando para um ritual que, quando iniciado, não é traduzido para o público. Em um *contra-plongée* de primeiro plano, a câmera enquadra cada uma das pessoas que participam do ritual. Mais uma vez, Herzog prioriza filmar os objetos utilizados – um porta incensos e uma água abençoada- as mãos que se encontram em um gesto sagrado e o ritual em si, em primeiro plano. Nessa cena é possível encontrar técnicas materiais, corporais e rituais.

Figura 13 - Preparo do Rito



Figura 14 - Mãos Dadas



Figura 15 - Incenso



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Naquele momento, escuta-se, pela primeira vez, a narração de Herzog e, como em muito de seus filmes, ele opta por narrar em *over*, traduzindo o que as personagens têm a dizer sobre o rito. A família, que está sempre doente, buscou um xamã do vilarejo para fazer um ritual de cura e afastar os maus espíritos. O incenso tem como papel eliminar todos os pecados que cercam a família.

Na cena seguinte, Herzog apresenta o *Redentor*, um jovem russo que acredita ser mensageiro de Jesus. O início desse capítulo se inicia num total silêncio, sem música e num corte brusco de plano. A iluminação do cenário volta a ficar em um tom de azul céu e, num plano geral, as personagens encontram-se reduzidos. Nesse capítulo, a paisagem é filmada com mais frequência, tornando as imagens mais bucólicas. Quando o redentor aparece em

cena, o ângulo reto em médio plano gera a sensação de estar diante de uma visão religiosa, a imagem de um homem solitário e calmo em frente às águas, testemunhando palavras bíblicas, assim como Jesus. A câmera enquadra os gestos do jovem num deslocamento contínuo, mostrando as semelhanças dos gestos feitos por Jesus. Quando filmado em primeiríssimo plano, as feições do redentor se aproximam com as de um ator, pois parecem ensaiadas.

Figura 16 - O Redentor



Figura 17 - Mão Santa



Figura 18 - Close O Redentor



Fonte: *Print Screen* do Youtube

No próximo capítulo, *Transmissão de energia cósmica*, Herzog mostra o ritual com água abençoada. Ele varia entre primeiro e meio plano e ângulo frontal com *contra-plongée*. Prioriza também as técnicas materiais e corporais do rito ao longo dos planos. No

que parece ser uma palestra sobre envio de energia cósmica através da água, uma multidão sentada permanece atenta às falas do “curandeiro” de terno e gravata. Numa alegoria típica aos filmes de Herzog, as cenas da palestra, principalmente quando filmadas por trás, parecem um concerto de música clássica. As mãos fazem gestos de cura que se assemelham a um maestro guiando sua orquestra. Ao fundo sonoro, uma música clássica de cantos gregorianos para dar vida à alegoria.

Figura 19 - Energia Cósmica



Figura 20 - Orquestra



Fonte: *Print Screen* do Youtube

No outro capítulo, intitulado *Yuri Tarassov: O exorcista*, os planos mudam de iluminação e cenário. O ambiente mais escuro apresenta um “curandeiro” de exorcismo. As pessoas aparentam nervosismo e desespero nas suas faces. O *travelling* combinado com a panorâmica e o uso do *zoom* nas cenas de exorcismo têm por objetivo deixar o espectador mais angustiado. Um ótimo exemplo das ideias de cine-transe e da verdade extática.

**Figura 21 - Yuri Tarassov****Figura 22 - O Exorcista**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Em contraste com as cenas anteriores, e por meio de uma transição brusca de imagens, Herzog volta ao redentor que, ao contrário do exorcista, apresenta uma maior leveza e um outro tratamento com quem se beneficia de sua cura. A iluminação dos planos também muda. Parece um contraste entre profano e sagrado e céu e inferno.

**Figura 23 - O Redentor Sorrindo**

Figura 24 - Benção do Redentor



Fonte: *Print Screen* do Youtube

A próxima cena, apesar de não dar início ou finalizar o filme, apresenta uma simbologia importante que remete ao título em inglês *Bells from The Deep* (Sinos do abismo). Também numa analogia de plano estrutural, com sinos ao fundo, Herzog apresenta Yuri Yuriev, mais um músico solitário que faz sons com os sinos. Utilizando os ângulos *ponglée* e *contra-ponglée*, a sensação é de que o homem é tomado pela arte e grandiosidade dos sinos, e que sua vida é tocá-los. De todos personagens filmados ou entrevistados, ele é o único que não demonstra seguir uma figura sagrada, pois o seu sagrado são os próprios sinos.

Figura 25 - O Tocador de Sinos



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Herzog apresenta um fascínio pela peregrinação e, nesse filme, representou alguns destes peregrinos. Filmou um senhor andando de quatro em uma floresta que considera sagrada, e uma outra mulher fazendo o mesmo. O diretor prioriza ainda a paisagem, os planos médios e os *close-ups*.

**Figura 26 - Homem Peregrino****Figura 27 - Mulher Peregrina**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

A cena final do filme é gravada no gelo, uma longa paisagem que parece não ter fim. O último capítulo é intitulado como *Peregrinos sob o gelo fino buscando a visão da cidade de Kitezkh*. Nessa cena, como citado anteriormente, os peregrinos foram contratados por Herzog para se arrastar no gelo e criar essa visão sublime que busca em seus filmes. Se o espectador tem conhecimento dessa brincadeira entre realidade e ficção, a cena chega até mesmo a ser cômica e isso engradece ainda mais a obra e o cinema do diretor.

No momento em que os supostos peregrinos se arrastam pelo gelo, Herzog entrevista uma senhora que fala sobre uma visão que ela teve com os sinos. Ela estava no meio da floresta, se deparou com alguns espíritos e ouviu barulhos de sinos, sentindo uma felicidade. Segundo a crença local, a cidade de Kitezkh encontra-se no fundo lago, e o som dos sinos são constantes.

Figura 28 - Senhora na Neve



Figura 29 - Peregrinos na Neve



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Em uma entrevista, Herzog comentou que aos 14 anos experimentou uma revelação religiosa. Após o acontecimento, se converteu ao catolicismo. Naquele período, passou a viajar a pé e a conhecer outros lugares, como cita: “foram apenas algumas semanas de completa iluminação, e o que eu vi nesse período ainda anda comigo” (PRAGER, 2007, p. 120).

O ato de filmar, para Herzog, não se distancia de uma experiência religiosa, pelo contrário, seus filmes são marcados por experiências de êxtase. O objetivo de Herzog, portanto, é apresentar as imagens de seus filmes, acompanhados de sons e de música, como uma visão quase religiosa.

Para Geertz, a religião consiste em:

um sistema de símbolos que atuam para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (1989, p. 67).

Portanto, os símbolos sagrados possibilitam unificar os costumes, hábitos e particularidades (*ethos*) de um povo e sua visão mais abrangente de mundo (GEERTZ, 1989, p. 66). A ação ou a atividade religiosa caracterizam-se pelo ritual ou pela prática. O ritual se origina na concepção de veracidade das crenças religiosas e é no ritual que o mundo vivido e o mundo imaginado se fundem a partir de uma mediação de um único conjunto de formas simbólicas (GEERTZ, 1989, p. 82). Além disso, o antropólogo estudou o transe em massa durante sua viagem a Bali, e definiu:

O transe em massa, espalhando-se como um pânico, projeta os indivíduos balineses para fora de seu mundo ordinário, no qual vivem habitualmente, para o mundo incomum em que vivem em Rangda-Barong. Ficar em transe é, para o balinês, cruzar a soleira de uma outra existência – a palavra para transe é *nadi*, que se origina de *dadi*, muitas vezes traduzidas como tornar-se, mas que pode ser entendida mais simplesmente como “ser” (GEERTZ, 1989, p. 85).

Rouch, assim como Geertz, estudou as possessões e o transe em massa, mas do povo *songai*, na África. Para além de estudá-los, decidiu filmá-los e, mais do que apenas mostrar, explicar e fazer compreender esses rituais, buscou “tornar sensível a legitimidade absoluta do Eu específico diante do qual se encontrava” (PIAULT, 2018, p. 314).

Geertz afirma, como dito anteriormente, que no ritual o mundo vivido e o mundo imaginado se fundem, enquanto Rouch atribui ao cinema a capacidade de trânsito entre o mundo real e o mundo imaginário. Dessa forma, quando o cinema e a etnografia se entrelaçam, geram o que Rouch chama de cine-transe, que é possibilidade de mostrar ao Outro (espectador), o Outro (personagem) de forma que a situação filmada seja sensibilizada e incorporada por aquele que filma, participa e assiste. Portanto, o cine-transe surge nos rituais de possessão, nos quais o indivíduo já não se encontra presente no plano físico e em que o diretor antropólogo não mais tem capacidade de questionar a veracidade dos fatos, pois vivencia os acontecimentos estando imerso naquela situação.

## 2.2. Roda do Tempo

Em *Roda do Tempo* (2003), Herzog filma a iniciação de *Kalachakra*, na vila de Bodh Gaya, na Índia e em Graz, na Áustria. *Kalachakra* é um ritual budista que só pode ser ministrado por uma Santidade da religião. Vale dizer que alguns rituais considerados secretos foram gravados pela primeira vez por Herzog, como a criação da Mandala de Areia pelos budistas e uma breve entrevista com Dalai Lama. Já as peregrinações são uma

das cenas mais extáticas do filme. Por mais de 6000m da montanha sagrada do Tibete, sobem os devotos em silêncio.

A película foi filmada em 16mm e tem duração de 80 minutos. Se inicia como muito dos filmes de Herzog, mostrando a paisagem desértica em um *travelling* de plano picado na cidade de Bodh Gaya, Índia. Um lugar sagrado para os budistas e onde acontece a longa iniciação de *Kalachakra*, que significa *Roda do Tempo*, cerimônia em que peregrinos vêm de todos os lugares do mundo. Também característico da estética fílmica de Herzog, a narração em *over* encontra-se presente do início ao fim e a trilha de abertura é uma música típica indiana. Quase todo o filme é gravado com a câmera na mão – o que significa o não uso de tripés - por uma equipe de exatamente três pessoas.

Figura 30 - Cena Inicial Roda do Tempo



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Em seguida, Herzog introduz o espectador ao templo *Stupa*, próximo a uma árvore sagrada. Ele narra que este é o local onde Buda sentou para uma de suas meditações e também onde os monges, durante o ritual, preparam-se para o início da cerimônia.

Figura 31 - Stupa



**Figura 32 - Árvore Sagrada**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Um dos momentos mais importantes do ritual está voltado à criação da Mandala de Areia ao longo dos dias da cerimônia. Um trabalho de paciência que traz em seu complexo significado concepções da filosofia budista, como a iluminação interior. No final, esse meticuloso trabalho é dissolvido e jogado na natureza, mostrando a prática do desapego, até mesmo no mais dedicado trabalho. No processo de criação da Mandala, só alguns podem participar do ritual. É preciso um lugar adequado para que ela seja desenvolvida. Herzog e sua equipe percorrem o ambiente onde a Mandala é produzida. As imagens são raras, pois as salas têm acesso limitado. Intercalando em plano geral e primeiríssimo plano e, nelas, é possível compreender o trabalho minucioso e de paciência da então citada Mandala de Areia.

**Figura 33 - Plano Geral Mandala de Areia**

**Figura 34 - Close Mandala de Areia**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Para trazer mais informações sobre processo de criação da Mandala de Areia, Herzog entrevista Dalai Lama e a divide em duas partes ao longo do filme. Na primeira parte, Dalai Lama descreve a Mandala descreve como uma pintura que possibilita nossa visualização interna e que, para desenhá-la, é necessário primeiramente meditar sobre o vazio – ou *Shinya*-. Ela simboliza todas as partículas de nosso corpo e do cosmos. No segundo momento, Herzog pergunta se Dalai Lama acredita que o local sagrado da cerimônia é o centro sagrado do universo. Em primeiro plano, Dalai Lama Responde: “Cada país acredita que é o centro do Universo, e assim eu também acredito. Acredito que cada indivíduo é o centro do Universo, e tem o seu centro do Universo como sagrado”. Portanto, cada um possui sua verdade, tornando-a subjetiva.

**Figura 35 - Dalai Lama**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Há um interesse especial por parte do diretor em mostrar as pessoas que participam da cerimônia e das peregrinações. Apesar de se perderem na multidão, os *close-ups* aproximam o espectador dos religiosos e da diversidade do evento.

**Figura 36 - Mulher na Multidão**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Por vezes, Herzog opta por fazer a ligação de um plano no outro – quando não se utiliza da transição brusca ou do plano almofada – através do uso da analogia de conteúdo estrutural, que consiste em congelar uma imagem por um tempo até o surgimento de outro plano. Um exemplo da analogia de conteúdo estrutural usada por Herzog se deu na imagem mostrada a seguir, quando fixou a câmera em um monge revelando um transe imagético e poético tão característico de seu trabalho; por isso a importância de destacá-lo.

**Figura 37 - Homem Sozinho**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Em seguida, Herzog filma as peregrinações alternando em plano geral e primeiro plano mais uma vez destacando a paisagem e o indivíduo. Um cântico budista ao fundo dramatiza as dolorosas cenas de subida na gelada montanha tibetana. Há todo um ritual para a caminhada da peregrinação. Os peregrinos costumam juntar as mãos em oração, ajoelhar-se, deitar-se e, em seguida, dar mais um passo ao topo. Parece um caminho doloroso e sem fim para quem está distante dessa realidade, mas de extrema importância para quem a pratica.

**Figura 38 - Peregrino na Índia (1)**



**Figura 39 - Peregrino na Índia (2)**



**Figura 40 - Peregrinos na Índia**



Fonte: *Print Screen* do Youtube

As cenas em que filma por um tempo alguns indivíduos em suas atividades ritualísticas traduz sua verdade extática: um homem sentado no chão, em meio a uma multidão, lendo um livro de orações em completa “reclusão” interna, também mostra alguns homens fazendo flexões em frente à árvore iluminada, que podem levar seis semanas para serem concluídas.

Figura 41 - Homem Lendo



Fonte: *Print Screen* do Youtube

O outro monge entrevistado explica rapidamente como funciona a preparação da Mandala. O desenho deve ser preenchido por oito monges que alternam a jornada entre si, e trabalham em média metade de um dia. Quando a noite chega, entre reflexões, exercícios mentais e alimentações coletivas, o ambiente apenas se ilumina através de velas, o que representa todo objetivo da cerimônia: a iluminação interior. O cinegrafista percorre com a câmera por toda região iluminada em uma longa cena de luz natural.

Figura 42 - Preparo da Mandala



Fonte: *Print Screen* do Youtube

O quarto entrevistado é um monge da Mongólia que entra em cena soltando alguns pássaros na natureza e quando perguntado sobre a soltura dos pássaros, responde:

**Monge:** Acredito que todos os animais devem ser livres e podem se tornar Buda. Mas para se tornar Buda você tem que ser livre.

**Figura 43 - Monge Soltando os Pássaros**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

As cenas adiante mostram uma multidão que aguardava ansiosamente pela presença de Dalai Lama. As imagens em primeiro plano de Sua Santidade Dalai Lama entre o público mostram-no calmo e atento. No momento da meditação coletiva, o silêncio torna-se o som mais importante, Herzog captou a angústia nas feições de Dalai Lama quando tornou público que não poderia continuar a cerimônia por motivos de doença.

**Figura 44 - Dalai Lama Durante a Cerimônia****Figura 45 - Dalai Lama Durante a Cerimônia (2)**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

O filme alterna de cenário e migra para a região de Graz, na Áustria, onde ocorrerá outra iniciação de *Kalachakra*, em um local onde a religião budista é bastante intensa. Mais uma vez Herzog opta pelo uso da *analogia de conteúdo estrutural* para ligar os dois momentos distintos do filme. O plano congelado no Dalai Lama leva o espectador à Áustria. O evento ocorre no mesmo ano, mas o cenário e o público mudam completamente. Vemos a filosofia oriental budista em dois ambientes opostos, sendo o segundo mais próximo ao do diretor.

Figura 46 - Cidade de Graz



Fonte: *Print Screen* do Youtube

O último entrevistado é Takna Jigme Zangpo, um ex-presos político que tinha sido há pouco tempo solto por pressão internacional e, em seguida, pôde estar em presença com Dalai Lama. Junto a um tradutor, Herzog lhe faz perguntas referentes ao tempo que esteve preso. Takna ficou por 37 anos na prisão por defender a liberdade de Tibete. Apesar de parecer que esta cena está deslocada do contexto de espiritualidade apresentado no filme, a própria liberdade que este monge vivenciou ao sair da prisão depois de 37 anos tem, na verdade, tudo a ver com a liberdade referida pelo budismo. As imagens alternam entre plano geral e primeiro plano.

Figura 47 - Entrevista com Preso Político



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Finalmente, surgem as imagens da Mandala de Areia sendo dissolvida e jogada no mar. A sensação é um pouco desesperadora e - para os ocidentais que desconhecem o budismo - pode parecer até mesmo estranha. Herzog filmou em primeiríssimo plano, dando mais uma vez ênfase aos métodos muito usados nos filmes etnográficos em que se priorizam técnicas corporais e materiais do ritual.

**Figura 48 - Desmachando a Mandala (1)**



**Figura 49 - Desmanchando a Mandala (2)**



Fonte: *Print Screen* do Youtube

No final do documentário, Herzog mostra o vazio que ficou após mais de 400.000 pessoas deixarem os dois locais da cerimônia. Apenas poucas delas ficaram até o final, o que parece uma alusão à vacuidade do budismo, ou seja, o desapego da materialidade do Eu. Ele ainda mostra a imagem de um único guarda que ficou até o fim da cerimônia. As imagens que levam ao desfecho são apenas imagens da natureza, assim como o começo do filme e como grande parte de sua filmografia. Nesse momento faz o uso de transições como o plano almofada.

**Figura 50 - Segurança em Graz**



**Figura 51 - Final da Cerimônia Bodh Gaya**



**Figura 52 - Último Monge em Bodh Gaya**



**Figura 53 - Cena Final Roda do Tempo**



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Segundo Prager (2007, p. 133), “Herzog já indicou que ele acredita que existem paisagens dentro de nós que ele como diretor exprime pelas imagens”. Neste sentido, o interesse na Mandala, ainda segundo Prager, pode vir desse interesse nas paisagens, visto que a Mandala representa uma paisagem.

Na entrevista de Paganelli (2012, p. 186), quando perguntado sobre a *Roda do Tempo*, Herzog declara que o projeto foi inesperado e não planejado com antecedência:

Em *Wheel of Time*, depois do acontecimento ter terminado, depois de 500 mil pessoas terem desaparecido, encontrei um monge, sozinho, na zona onde antes tinha estado com mais 200 mil monges, e senti-me fascinado. A forma como a câmara se aproxima dele é muito especial porque o nosso instinto, numa situação daquelas, é deixá-lo em paz. Mas aproximei-me dele sozinho [...] nossos olhos encontraram-se durante um breve momento. Quando viu a câmara, acenei com a cabeça “Sim?” e ele fez um gesto casual, quase imperceptível, em resposta [...]. Uma situação dessas exige uma abordagem muito pessoal. Não falava a língua dele, não fazia ideia da profundidade do seu estado meditativo, de como poderíamos parecer-lhe estranhos, perturbadores.

Diante dessa análise, pode-se retomar o filme etnográfico de Jean Rouch, *Os Mestres Loucos* (1955), para encontrar os elementos etnográficos de *Roda do Tempo*, isso pode também justificar a decisão da escolha do mesmo diante de outros filmes de Herzog. *Os Mestres Loucos* foi filmado no Togo e apresenta a cerimônia anual dos *Haouka*. Os participantes da cerimônia são jovens trabalhadores migrantes do Níger e Mali e o filme inicia com imagens do cotidiano desses jovens e do local onde vivem. Rouch, através de sua narração em *over*, convida o espectador a participar do ritual que é um reflexo da civilização ocidental.

Quando o filme foi exibido no Museu do Homem, recebeu várias críticas de seus parceiros de trabalho, Rouch descreve a situação (1995, p. 442, apud DUMARESQ, 2009, p. 28):

Marcel Griaule, meu orientador de doutorado, estava vermelho de ódio: "É preciso destruir esse filme imediatamente..." e o primeiro cineasta africano, Paulin Vieyra, então aluno do IDHEC (Institutdes Hautes Études Cinématographiques) e crítico de filmes da revista *Présence Africaine*, estava cinza de raiva: "Jean, pelo menos uma vez eu concordo com o professor Griaule, este filme é um escândalo, é preciso destruí-lo". Sozinho, o etnólogo-cineasta Luc de Heusch (futuro professor da Université Libre de Bruxelles) reagiu favoravelmente: "Jean, não os escute! Em dez anos esse filme será um clássico... ""

As críticas são referentes às imagens de sacrifício aos animais, banhos de sangue, auto-punição, transe e possessão pelos deuses *Haouka*. Imagens que poderiam causar “aflições” e o oposto do que Rouch gostaria de transmitir. Para alguns, o “filme justificaria o preconceito diante dos povos africanos, ao não conseguir ultrapassar a barreira da incompreensão diante da cultura do outro” (DUMARESQ, 2009, p. 29).

Mas, sem discutir as controvérsias acerca do filme, o cine-transe proposto por Rouch caminha exatamente no sentido oposto às críticas, pois leva a sério as crenças e os valores do “outro”, sem se posicionar contra ou a favor, pelo contrário, envolvendo-se por completo na situação e filmando-a o mais próximo possível de como os próprios *songais* incorporam o ritual.

Além da estética do cine-transe, há uma proposta de “antropologia partilhada” que se resume, segundo Piault (2012, p. 318), em

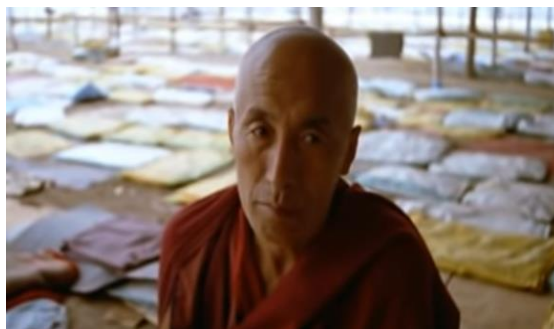
mostrar e captar a diferença sem torná-la irredutível nem reduzi-la ao idêntico, como torná-la acessível a quem ela não é e aceitável a quem ela não necessariamente compreende [...]. É a experiência de um cinema que não se pretende nem simples máquina de registrar, nem onipotente descritor de uma realidade enfim posta a nu: ele tenta refinar e enriquecer os meios de uma percepção sensível, oferecendo à nossa atenção o debate empreendido pelo etnólogo no espaço do outro e que tem continuidade conosco.

Então, trazendo à luz as reflexões acerca da antropologia partilhada e do cine-transe/cinema verdade propostos por Rouch como essenciais para definir o cinema etnográfico, podemos pensar como esses conceitos e narrativas aparecem no filme *Roda do Tempo*. Apesar das histórias, das pessoas e dos rituais deste filme aparentarem diferenças relacionadas ao filme *Os Mestres Loucos*, ambas abordam a mesma temática de imersão religiosa através de uma cerimônia anual em massa, caracterizada por tranSES – seja através de estados meditativos ou possessões, auto-punições, culto a deuses ou figuras santas, mantras e cânticos religiosos, etc.

O cinema verdade de Rouch está presente no momento em que Herzog decide contar a história da cerimônia budista de *Kalachakra*. Mesmo que, em 80 minutos, seja difícil adentrar à complexidade da filosofia budista e da cerimônia em si, Herzog apresenta verdade de quem é e do que é filmado a partir da subjetividade fílmica daquele que filma. Esse é, portanto, o cinema verdade reivindicado por Rouch. A verdade, dessa forma, nunca será única e pode ser inventada e reinventada.

Portanto, quando assistimos a um filme etnográfico – ou documental - por mais realista que ele pareça ser, e por mais sensível que seja à diferença do “outro”, as subjetividades e verdades interferirão na forma como a narrativa é apresentada. Quando Herzog filma o único monge que ficou até o fim da cerimônia, ele salienta que apesar de ter sido uma cena inesperada e intuitiva de um monge meditando, teve que filmar duas vezes, pois seu cinegrafista tropeçou quando estavam chegando para filmá-lo.

Figura 54 - Monge Bodh Gaya



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Para Herzog, a experiência da verdade extática é possível por meio do que ele chama de sublime, que seria uma elevação mental acima da natureza. O sublime leva o espectador ao êxtase (PAGANELLI, 2009, p. 217) – ou ao transe. Em *Roda do Tempo*, são diversas as imagens sublimes do diretor, como a paisagem tibetana, ou peregrinos budistas subindo e agachando até chegar ao topo, adquirindo machucados pelo corpo – muitos até perdendo a vida - também do transe meditativo próximo à árvore iluminada, e do êxtase à presença de Sua Santidade Dalai Lama.

Outros fatores importantes para elucidar o filme etnográfico, seria considerar o contexto em que se filma, da forma como se filma e como se abordam os atores sociais. Mesmo que a intenção não seja colocar a rica narrativa etnográfica e de Herzog dentro de uma caixa, o filme etnográfico contemporâneo segue algumas premissas desde Jean Rouch. Assim como em *Os Mestres Loucos*, Herzog não enfatiza as entrevistas dos personagens em seu filme, ele prioriza a sua narração em *over* descrevendo toda a cerimônia e os rituais através de imagens dos acontecimentos. A equipe e os materiais, assim como ocorre em campo, são poucos e suficientes para o objetivo. Filmado em 16mm, basicamente com a câmera na mão (característica da maioria dos filmes etnográficos); a trilha sonora é composta por cânticos locais; exceto pela participação do grupo instrumental *PopolVuh*, recorrente em vários de seus filmes.

A preparação do filme etnográfico requer que o diretor esteja em campo e em contato com o tema por um bom tempo. Diferentemente de *Fitzcarraldo*, em que o diretor levará dois anos em média para filmar, em *Roda do Tempo*, o filme foi gravado sem muito preparo, o que distancia da narrativa etnográfica. Mas não por completo, pois enquanto presente em campo, Herzog, assim como em todos os seus filmes, mergulhou e vivenciou a experiência do *Kalachakra*, adentrando a rotina dos budistas na iniciação sem apresentá-

los como figuras distantes. Quando apresenta o tópicio da religião e das crenças, as aborda de forma que todas sejam reconhecidas por suas particularidades, mas nunca por imagens estereotipadas.

#### 2.4. Woodabe – Os Pastores do Sol

*Wodaabe – Os Pastores do Sol* (1989) é um filme documental filmado no Sul do Saara (República do Níger), com duração de 52 minutos. Herzog inicia o filme em narração over, contextualizando o roteiro através de um letreiro (bem similar aos filmes etnográficos), trazendo quem são os wodaabe e onde vivem. No início, se aproxima do filme *Os Mágicos de Wanzerbé* (1948), um dos primeiros filmes de Jean Rouch sobre o povo wanzerbé, também na região do Níger. Ambos os filmes intercalam as imagens entre plano geral – para se filmar o cenário (paisagem) - e primeiríssimo plano para filmar os rostos. No filme de Rouch há ausência de entrevistas, priorizando apenas imagens, narração também em over e sons do ambiente para retratar os costumes e os rituais dos *Wanzerbés*; enquanto em *Wodaabe*, Herzog faz uso das entrevistas, narração over e uma trilha sonora não convencional aos filmes etnográficos.

Figura 55 - Início Wodaabe

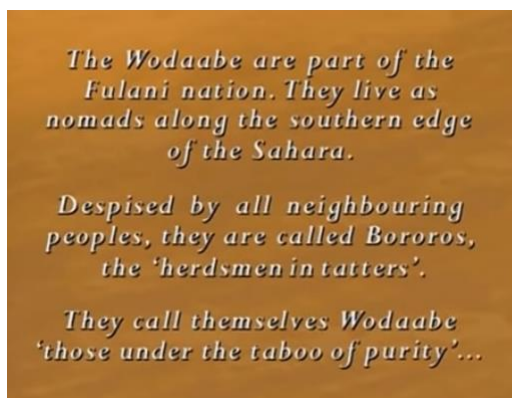


Figura 56 - Início os Mágicos de Wanzerbé



Figura 57 - Primeira Cena Wodaabe



Figura 58 - Primeira Cena Os Mágicos de Wanzerbé



Fonte: *Print Screen* do Youtube

A obra retrata o cotidiano do povo Fulani, os *wodaabes* ou, pessoas do tabu. Eles se consideram os seres humanos mais bonitos do mundo. Herzog está interessado em filmar a cerimônia *gerewal*, um ritual tradicional de competição masculina, em que homens se maquiam e dançam para as mulheres mais bonitas da tribo, a fim de concorrerem ao prêmio de homem mais bonito. Quando perguntado se a câmera influenciou a performance do ritual, Herzog declara:

Tenho certeza que não, porque estavam completamente mergulhados na própria beleza e concentrados em parecer lindíssimos às mulheres. Estavam imersos num grande espetáculo e o fato de a câmera estar ali não teve significado absolutamente nenhum. Foi uma representação pública maravilhosa, um espetáculo. Estavam em séria competição (PAGANELLI, 2009, p. 88).

Os primeiros planos do filme já mostram os close-ups dos *wodaabes* durante a cerimônia. Ao fundo, o diretor escolheu Ave Maria, versão de 1901 de Gounod para tocar. Em uma entrevista, Herzog disse que se não conseguisse os direitos autorais da música, não teria filmado a obra. Para ele, a música teria o papel essencial na filmagem da cerimônia, pois ela “cria um êxtase estranho” (PAGANELLI, 2009, p. 182). A cena dos close-ups em que os homens estão se apresentando ao som de Ave Maria dura pelo menos três minutos. São nessas escolhas estilísticas que encontramos a verdade extática presente em seus filmes e em *Os Pastores do Sol* não foi diferente.

Figura 59 - Cerimônia Gerewal



Figura 60 - Wodaabes na Cerimônia



Fonte: *Print Screen* do Youtube

A fotografia e o som, mais uma vez, fazem parte da narrativa comum dos filmes de Herzog. O cenário desértico é filmado em travelling. As músicas clássicas de Mozart e Giuseppe Verdi travam também um contraste interessante ao longo do filme. Herzog escolhe esse

gênero musical para apresentar os rostos performáticos dos *wodaabes*, fugindo levemente da estilística etnográfica, que prioriza sons naturais do ambiente.

Em seguida, Herzog filma as mulheres que assistem a cerimônia em primeiro e primeiríssimo plano, também ao som de Ave Maria. Nesse momento, percebe-se que os valores considerados “normais” a alguns ocidentais, são contrários aos *wodaabes*. Para esse grupo, são os homens que precisam se arrumar para impressionar as mulheres. Percebe-se, ao longo do ritual, que os homens ficam de um lado e as mulheres de outro, e também que os homens usam cores mais vivas, sorriem mais, enquanto as mulheres estão mais cobertas, com cores escuras, e são mais sérias.

**Figura 61 - Mulheres Wodaabe**



**Figura 62 - Mulheres Wodaabe na Cerimônia**



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Em seguida, através do uso de uma transição brusca, no que parece um costume desse povo - mas também uma cena ensaiada- a câmera mostra três homens indo pedir a benção de outro homem. Em primeiríssimo plano, o diretor filma as mãos desses homens pedindo a benção, fazendo uso de uma técnica corporal. O homem que os abençoou parece ser um sacerdote, ou alguém importante para a tribo, pois na cena seguinte é filmado contando a história de seu grupo, principalmente os momentos que ele considera os mais difíceis, como

quando a fome dispersou todo o grupo. No final do diálogo, o homem é filmado em close-up, aproximando sua dor ao espectador. Herzog conecta esse plano a outro por meio de uma analogia de conteúdo estrutural e, em seguida, filma uma panorâmica do deserto e dos campos de refugiados, narrando brevemente a dispersão do grupo. Em 1984, os *wodaabes* tiveram que deixar o Sahel por conta da seca, “e os homens mais belos do mundo encontraram abrigo num imenso campo de refugiados nos confins da Argélia, onde se sentem aprisionados e de onde pensam nunca mais conseguir sair” (PAGANELLI, 2009, p. 251). Apesar de Herzog não enfatizar esses acontecimentos, ele aborda de forma indireta como a modernidade e algumas catástrofes naturais, podem ser negativas para o mantimento de uma cultura.

**Figura 63 - Benção (1)**



**Figura 64 - Benção (2)**



Figura 65 - Conversa em Grupo



Figura 66 - Anciã Preocupado

Figura 67 - Acampamento *Wodaabe*

Fonte: Print Screen do Youtube

Quatro anos depois da seca, *os wodaabes* se reencontraram para filmar a cerimônia de *Gerewal* que ocorreu em setembro ao fim do período de chuvas, e teve por objetivo unir toda a tribo. Tornou-se um momento de diversão e teve duração de sete dias com músicas e danças. A mais famosa delas é conhecida como *Yakee*, onde os homens mais bonitos da tribo passam um dia se produzindo. Eles têm de seguir alguns padrões de beleza impostos há muitos anos, como possuir boa altura, dentes brancos, narizes finos e charme. Seus olhos

reviram para mostrar bem o rosto e os leves pulos que dão servem para aumentar seus tamanhos.

Quando as mulheres escolhem os que mais lhe atraem, podem aceitar se querem ou não passar a noite com eles e, se acabarem se apaixonando, elas podem casar pela segunda vez. Além de ser uma competição de beleza, também é uma competição entre homens. As cenas em que eles aparecem se arrumando para a cerimônia são enfatizadas com o uso de muitos close-ups das técnicas corporais, materiais e rituais.

**Figura 68 - Homem Wodaabe se arrumando (1)**



**Figura 69 - Homem Wodaabe se Arrumando (2)**



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Nos momentos em que filma a cerimônia, Herzog faz o uso do plano geral para mostrar o grupo dançando e cantando e, num movimento panorâmico, usa close-ups dos rostos. Também prioriza enquadramentos em primeiro plano das técnicas materiais e corporais. A organização do ritual ocorre da seguinte forma: os homens formam um primeiro círculo e as mulheres outro círculo atrás deles.

**Figura 70 - Panorâmica Cerimônia****Figura 71 - Close Vestimentas**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Quanto ao papel da mulher e da família na tribo, todos são adeptos à poligamia, inclusive as mulheres, que podem ter dois maridos. O primeiro casamento – conhecido por koogal - é, na maioria das vezes, arranjado desde a infância, e quando as meninas entram no período fértil podem juntar-se aos seus maridos, mas, ainda assim, se optarem pelo divórcio ou por relações sexuais extraconjugais – com até dois parceiros – são livres para tomarem a decisão. Se optarem também por deixar seus maridos, elas têm todo poder de escolha, enquanto os homens não. E elas também têm direito a uma reserva de objetos preciosos – incluindo cerâmica, cobertas, cabras, camas, etc. - para a sobrevivência ou, para algumas, somente para representar posse (CATARINO, 2019, p. 7-8). Na entrevista seguinte, as mulheres dão depoimentos do tipo de homem que mais lhes atraem e não é o Herzog quem se direciona a elas com perguntas, mas um dos próprios competidores.

**Figura 72 - Entrevista com Mulheres Wodaabe**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Em outra entrevista, o filme apresenta dois homens em plano geral, sem intervenção sonora e visual de Herzog. Na verdade, quem faz as perguntas também é um dos entrevistados. Não é possível saber se isso foi ensaiado por Herzog ou se os entrevistados decidiram intervir nas perguntas.

**Figura 73 - Entrevista com Homens Wodaabe**

Fonte: *Print Screen* do Youtube

Por fim, Herzog apresenta o momento mais esperado da cerimônia, quando a menina escolhe o moço mais bonito. Num corte brusco, depois de terem passado a noite juntos, os dois são mostrados conversando, já decididos que vão se casar.

Figura 74 - Mulher Escolhendo o Homem Mais Bonito



Figura 75 - Homem Mais Bonito



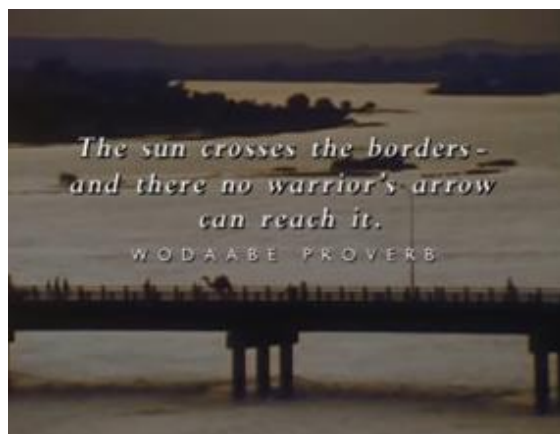
Figura 76 - Casal Conversando



Fonte: *Print Screen* do Youtube

No final, todos saem para a próxima viagem sem destino e a última imagem mostra uma cidade grande cheia de carros escurecendo e um homem à distância passando com seu dromedário. O fim deixa o espectador pensativo quanto ao futuro dos wodaabes, será que eles conseguirão permanecer nômades? Ou terão que se contentar com as grandes cidades que os deixam infelizes? Sob a imagem, Herzog finaliza com um provérbio *wodaabe*: “O sol atravessa fronteiras – e não existe um guerreiro que possa alcançá-lo”.

Figura 77 - Cena Final Wodaabe



32 Fonte: Print Screen do Youtube

## 2.4. Dez Mil Anos Mais Velhos

O documentário *Dez Mil Anos Mais Velhos* (2002), conta a história da última grande tribo da Amazônia a ter contato com a civilização ocidental, no início dos anos 80, os *amondauas*. Durante o contato, houve um salto de quase dez mil anos que quase os levaram extinção, pois 70% da população havia morrido por conta de doenças. Herzog fez o filme em apenas 10 minutos e declara:

Esse filme tem uma qualidade muito estranha e imediata e a verdadeira dificuldade de se fazer um filme como este, num espaço de apenas dez minutos, é ser um exercício extenuante de disciplina narrativa. O contador de histórias tem enormes limites. O meu filme chama-se *Dez Mil Anos Mais Velhos*, porque no momento do primeiro contato foram lançados de uma existência da idade da pedra para o nosso mundo, com consequência catastróficas (HERZOG, 2009, p. 95).

A câmera, no início do documentário, se desenvolve em *travelling* e imagens aéreas sob a densa paisagem e névoa da selva amazônica. Característica muito similar ao começo do filme de *Fitzcarraldo* e de outros filmes que gravou na América Latina. Herzog, mais uma vez, decide optar pela narração em over, iniciando o curta com uma breve contextualização da região e dos *amondauas*.

Figura 78 - Cena Inicial 10 Mil Anos Mais Velhos



Figura 79 - Cena Inicial Fitzcarraldo



Figura 80 - Cena Inicial Aguirre



Fonte: Print Screen do Youtube

Em seguida, a bela paisagem é tomada pelo fogo, que remete a um problema político que até hoje vivenciamos, a expansão do agronegócio na Amazônia e a instável demarcação de terras indígenas. Nas próprias palavras de Herzog, no filme:

**Herzog:** Brasil, a mais vasta área da floresta amazônica e nas mais afastadas partes da selva, tribos misteriosas, irão defender seus territórios contra os invasores que avançam. No final de 1981, os últimos indivíduos da tribo foram contatados, esse foi um dos últimos eventos da história da humanidade, já que quase existem lugares e pessoas desconhecidas na terra.

No início do documentário, Herzog mostra as primeiras cenas feitas do contato dos nativos com uma equipe de filmagem britânica e brasileira. No caminho, eles deixam

presentes como forma de estabelecer a paz durante o contato. A equipe espera que os nativos façam o primeiro contato, que acaba não sendo nada amigável. Depois de alguns dias, os nativos decidem estabelecer contato; este, que viria a dizimar mais da metade da população por conta da gripe e da catapora. Nesse momento do filme, o diretor utiliza imagens documentais do filme original. Como o próprio nome já diz, eles perderam muitos anos de vida.

Vinte anos depois, Herzog e sua equipe, juntamente com Vicente Diaz, cinegrafista que fez as primeiras imagens, voltam para conversar com os *amondaugas*. A viagem de barco pelo rio é filmada, assim como o foi em *Fitzcarraldo*. Eles entrevistam Tory, que vem sofrendo de tuberculose e é tratado na cidade de Porto Velho; E também Bapu, seu irmão. A primeira imagem dos dois foi filmada em primeiro plano, justamente para causar um impacto no espectador. Em um plano geral, Herzog opta por mostrar o tradutor e Tory e Bapu contando sua história. Nessa cena, eles contam na língua nativa que antes do contato com os brancos não usavam o metal para nada. Suas flechas eram esculpidas na madeira com os dentes de algum animal selvagem e com elas também acendiam o fogo. Para filmar o objeto, Herzog optou pelo uso do primeiríssimo plano.

Figura 81 - Close Tory



Figura 82 - Close Bapu



**Figura 83 - Plano Geral Narrador, Tory e Bapu**



**Figura 84 - Close Arco e Flecha**



Fonte: Print Screen do Youtube

Também contam que assistem à televisão nas cidades próximas e que já andaram de avião para comprar remédios. Uma das cenas mais importantes do curta mostra o tradutor entregando um relógio para os irmãos. Tory o segura, mas não sabe muito bem o que fazer com ele, pois se pautam nas fases solares e lunares. O relógio é um objeto ocidental e usado no filme como metáfora para mostrar como os vinte anos que se passaram desde o contato, se transformaram muito mais do que isso devido ao encontro que resultou em muitas mortes. Nessa cena, é visto o homem branco (tradutor), passando o relógio para o nativo.

**Figura 85 - Bapu e Tory Seguram o Relógio**



Fonte: Print Screen do Youtube

Em outro plano, gravado no exterior da oca, Tory e Bapu interpretam como guerreavam com os brancos no passado e reproduzem o cântico de quando voltavam à tribo após ganhar uma batalha. A câmera acompanha Tory sem tripé, gerando uma maior proximidade à história. É possível perceber que ainda há uma resistência por parte da tribo de total absorção da cultura “branca”.

**Figura 86 - Tory e Bapu Interpretam a Guerra**



Fonte: *Print Screen* do Youtube

Em uma cena bem curta, contam sobre suas experiências sexuais com mulheres brancas e, em seguida, através de uma transição em corte brusco, filmam Paulo, sobrinho de Tory, em um barco em movimento. Paulo é apresentado como a nova geração, usando um boné do flamengo e aparentemente mais distanciado das tradições de seu povo. Segundo Herzog, Paulo tem um pouco de vergonha de se assumir um *amondaua*. Ele prefere morar na cidade grande, ser um “bom brasileiro”, e falar português.

**Figura 87 - Tory e Bapu Rindo**



Figura 88 - Paulo



Figura 89 - Paulo e Tory



*Fonte: Print Screen do Youtube*

O filme não apresenta trilha sonora, exceto pelos sons emitidos na natureza (e o silêncio). Em uma das cenas finais, quando o diretor fala sobre o destino deste povo, filma um plano de Tury e Paulo de costas para a câmera e de frente para o rio, junto das antigas flechas que usavam, indicando que possuem um futuro pela frente, mas que esses 20 anos se perderam rapidamente. A longa cena final apresenta Tury e Bapuem diversos planos e ângulos, dentro de sua casa, olhando para o relógio como um instrumento desconhecido. O relógio simboliza os dez mil anos perdidos desde o primeiro contato e, citando a fala final de Herzog:

**Herzog:** o destino de sua tribo que não é incerto, pois eles sabem que o tempo os ultrapassará

**Figura 90 - Tory Olhando o Relógio**



**Figura 91 - Bapu e Tory com o Relógio**



*Fonte: Print Screen do Youtube*

Esse documentário permite reflexões acerca contato dos brancos com os nativos ao longo da história e nos faz questionar suas principais implicações para esse povo.

O filme contém 12 minutos, pois faz parte de um conjunto de documentários de outros diretores – incluindo Godard, Wenders, Bertolucci, entre outros - intitulado *Dez Minutos mais Velho* (2002), em que cada curta deveria conter apenas 10 minutos.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Werner Herzog não tem formação acadêmica em Antropologia, nem mesmo em cinema, entretanto, isso não o faz menos cineasta. Mas o faz menos antropólogo? Pensando propriamente nos filmes que se aproximam às suas obras etnográficas, Herzog não segue um rigor científico para filmá-las, ou seja, ele não segue teorias acadêmicas para narrar uma história; isso, porque o objeto filmado não é um objeto de estudo para o diretor, mas sim um tema que lhe é interessante e do qual decidiu apresentar à sua maneira.

O cinema, na antropologia visual e na etnografia, pode servir de *ferramenta e objeto*. Ferramenta quando parte de uma técnica utilizada em campo, e objeto quando serve de base para a análise de um estudo em questão. Portanto, é importante salientar que, para Herzog, o cinema não é apenas uma *ferramenta* utilizada para agregar ao estudo em questão, mas é o fator essencial para abordar o tema. Isso o faz um cineasta. Aparentemente pode-se dizer que ele apresenta mais um objeto de afeto e menos um objeto de estudo, portanto não pretende filmá-lo como ferramenta para observação e descrição, pelo contrário, ele absorve o papel um cineasta, que observa e descreve a sua maneira temas que lhe interessam, sem visar um resultado de pesquisa ou análise, e sem partir de um rigor científico. Isso o distancia do ser e fazer etnográfico, que utiliza os meios visuais como uma das ferramentas de abordagem para compreender uma dada realidade.

Jean Rouch também é um cineasta, pois se apropria da linguagem e da técnica cinematográfica, mas ao contrário de Herzog, ele utiliza-as como ferramentas etnográficas para apresentar seu longo estudo sobre o povo *songai*. Enquanto Herzog tem por objetivo apresentar o tema do filme à sua maneira deixando que a história seja interpretada como o espectador queira a interpretar, e não a partir de um fato científico.

Se formos pensar a proximidade das obras de Herzog com as produções de etnografia visual, percebe-se que os filmes analisados, e alguns outros de sua intensa filmografia contêm muitos elementos passíveis de relação. Como a forma que foram filmados/sua narrativa (câmera utilizada, movimento, fotografia, duração, sonoridade, autenticidade fílmica); o tempo que esteve em campo, possibilitando uma maior aproximação com os sujeitos em questão; a abordagem dos personagens, que se aproxima de uma *antropologia polifônica* e compartilhada, abrindo espaço para que as vozes dos

sujeitos tenham maior visibilidade, e que suas crenças sejam apresentadas, sem que haja um pré-conceito de suas ações; realismo de técnicas, mesmo nas ficções e encenações.

*Wodaabe*, *Roda do Tempo* e *Sinos do Abismo* são gravados com a utilização de câmeras leves de 16mm, poucos recursos, equipe reduzida, e em grande parte, sem uso de tripés. Todos abordam temáticas relevantes à disciplina da antropologia, rompendo sempre com a tradição colonialista de olhar e do apresentar o “outro”. Podemos, portanto, definir o cinema de Herzog através de uma antropologia partilhada, pois há um interesse particular em filmar e compreender o indivíduo e a forma como ele compartilha com a natureza e desenvolve suas crenças e suas vontades.

Por outro lado, além dos fatores já citados, Herzog manipula a narrativa e se opõe ao que Piault chama de autenticidade etnográfica (PIAULT, 2012, p. 124), pois mesmo os filmes mais documentais e “realistas” do diretor contêm ficções, sejam elas encenações, seletividade de cenas, dramatizações dos personagens e alguns artifícios de filmagens. Isso pode distanciá-lo do papel de antropólogo que faz filmes etnográficos, mas não o exclui por completo dessa posição justamente por esses elementos já citados. Os primeiros filmes considerados etnográficos, e até documentais, não foram filmes feitos por cientistas e antropólogos, mas isso não diminui a importância que os mesmos têm para as disciplinas das humanidades.

Mais do que um cineasta – e um antropólogo - Herzog é um caçador de histórias, um observador assíduo, um sonhador que retrata a realidade da forma como a vê, que não apresenta somente culturas, mas discute sobre política, filosofia, modernidade, psicanálise, sem encaixá-las em um padrão acadêmico, mas mostrando que nossa vida é um conjunto de todos esses fatores.

Herzog torna-se um antropólogo quando mergulha por completo em seu objeto e um cineasta quando decide a maneira extática e sublime de contá-lo. Assim como o fez em Fitzcarraldo, vivendo por dois anos no Peru, nas simples casas de palafita junto à população local, e escrevendo um diário de campo sobre os tempos de filmagem, chamado *Conquista do Inútil* (2004), onde descreveu em mínimos detalhes o cotidiano peruano e as dificuldades que passou em campo:

Esses textos não são relatos das filmagens – elas praticamente não são mencionadas. São um diário apenas no sentido mais amplo: são outra coisa, algo como paisagens internas nascidas do delírio da selva. Mas nem disso tenho certeza (HERZOG, 2004, prefácio sem página)

Todos os conceitos de Jean Rouch encontram-se na narrativa de Herzog, desde o cine-transe, do qual alcança através de suas imagens pensadas no sublime, até o cinema

verdade, quando traz a autenticidade na direção e a importância de enfatizar a subjetividade do que filma e da forma que filma.

Logo, buscando a resposta para a questão colocada no início, pode-se dizer que Herzog é como o artista citado por Strauss (2005), possui um pouco de cientista e um pouco de *bricoleur*. Portanto, através de sua arte transcende qualquer definição que possa limitá-lo a um só conceito. Herzog não produz cinema para compreender um objeto em questão (talvez para compreender algo que esteja mais íntimo às suas próprias questões filosóficas); ao contrário, ele produz filmes que se aproximam da antropologia e propriamente da etnografia, mas de forma não intencional. Dessa forma, Herzog não é um antropólogo, mas pode fazer uma antropologia descontraída – ou acidental – que parte de um desejo próprio de conhecer e mostrar o “outro”, e que, conseqüentemente, acaba por produzir elementos para o próprio estudo da antropologia. Assim, não encaixar sua obra em uma única forma tentando classificá-la somente como sendo “arte” ou somente como sendo “etnográfica” é o melhor caminho para conclusão deste trabalho.

E para melhor finalizar, de forma que o próprio Herzog responda as questões postas na dissertação, quando perguntado se considera alguns de seus filmes como etnográficos, responde:

Meu filmes são considerados antropológicos apenas porque tento explorar a condição humana no momento presente em que vivemos. Eu não faço filmes apenas usando imagens de nuvens ou árvores, eu trabalho com seres humanos porque o modo como funcionam em diferentes grupos culturais me interessa. Se isso me faz um antropólogo que assim seja (CRONIN; HERZOG, 2001, p. 120).

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ADAM, Christian Hans. **Edward S. Curtis y Los Indios de Norte America**. Madrid: Taschen, 2005.
- BARROS, de Manoel. **Memórias inventadas – As Infâncias de Manoel Barros**. São Paulo: Planeta Editorial, 2003.
- BERNARDET, Jean Paul. **O Que é Cinema?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- CATARINO, Juliana. **Análise Estrutural do Filme “Fitzcarraldo” de Werner Herzog na Perspectiva do Narrador de Walter Benjamin**. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Unesp Marília. 2017.
- CRONIN, Paul; HERZOG, Werner. **Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2003
- COELHO, RAFAEL. **Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico**. Goiás: Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, 2012.
- COELHO, Straccialano Sandra. **Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário**. Curitiba: Revista Científica/FAP, v.12, p. 65-81, jan./jun. 2015.
- DAMINELLO, Luiz Adriano. **Entre Duas Margens: Do Filme Etnográfico ao Cinema-Vérité e o Lugar do Filme La Pyramide Humaine na obra de Jean Rouch**. Campinas: Dissertação de Mestrado Unicamp, 2010.
- DE FRANCE, Claudine. **Cinema e Antropologia**. Campina: Editora Unicamp, 1998.
- DUMARESQ, Daniela. **Uma controvérsia chamada Os Mestres Loucos**. Ceará: Revista ANTHROPOLOGICAS. Ano 13, vol. 20(1+2), 2009.
- ELSAESSER, Thomas. **New German Cinema: A History**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1989.
- ESPERANÇA, Ilma. **O Cinema Operário na República de Weimer**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. P. 12- 14.
- FERRAZ, Grinspum João. Cadus: Revista de Estudos de Política, História e Cultura. **O Expressionismo, a Alemanha e a “Arte Degenerada”**. São Paulo: Puc, nº1, vol.1, 2015.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

HACK, Wolff Arthur. **A Voz Over como instrumento narrativo**: narração, repetição e estilo em Belin Alexanderplatz. Porto Alegre: 2014

HERZOG, Werner. **A Conquista do Inútil**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HIKIJ, Rose. **Revista Cadernos de Campo**. Antropólogos vão ao cinema – Observações sobre a constituição do filme como campo. São Paulo: N° 7, Vol. VII, 1998.

LEME, Caroline. **Ditadura em Imagem e Som: Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LUCENA, Carlos Luiz. **Como Fazer Documentários: Conceitos, Linguagem e Prática de Produção**. São Paulo: Summus, 2012.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: DinaLivro, 2005.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. História : questões e debates, Curitiba, v. 38, n. 1, p. 11-42, 2003. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/001376510.pdf> Acesso em: 03/11/2020.

PAGANELLI, Grazia. **Sinais de Vida – Werner Herzog e o Cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologias**. Portugal: VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

PEREIRA, Paulo Antonio. **Como Fazer uma Análise Estrutural de um Filme**, 2013. Disponível em: <https://saltosemrede.wordpress.com/2013/07/27/como-fazer-analise-estrutural-de-um-filme/>

PIAULT, Marc. **Antropologia e Cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2012.

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

REYNA, P. Carlos. **Novos Diálogos Metodológicos na Interpretação de um Ritual Andino**. Sem Data, Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/>> Acesso em: 02/11/2020.

RIBEIRO, José. **Jean Rouch – Filme Etnográfico e Antopologia Visual**. Lisboa: Universidade Aberta. Doc On-line, n.03, Dezembro 2007. Disponível em <[www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)> Acesso em: 20/02/2019.

ROUCH, Jean. **The Camera and the Man**. 1973. Disponível em: < <https://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>> Acesso em: 02/11/2020.

SACRAMENTO, Dos Santos Evelyn. **Safi Faye: Cinema e Percurso**. Dossiê Áfricas, 2017. Disponível em:<<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2017/05/e25a07.pdf>> Acesso em: 23 jul.2018.

SENGHOR, Sédar Léopold. **Hosties Noires**, Éditions'du'Seuil: Paris, 1964.

SAMAIN, Etienne. **Horizontes Antropológicos**. “Ver” e “Dizer” na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia. Porto Alegre: ano 1. n.2, jul/set. 1995.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRAUSS, Levi. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papyrus, 2005.

TONELO, Gabriel. **Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo**. Campinas: Tese (Mestrado em Múltiplos Meios), Universidade Estadual de Campinas, 2012.

VASCONCELLOS, Felisberto Gilberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

**REFERÊNCIA FÍLMICA**

- Herakles*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1962. Alemanha, 12'
- Sinais de Vida*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1968. Alemanha, 87'
- Os Médicos Voadores da África Central*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1969. Alemanha, 45'
- Fata Morgana*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1970. Alemanha, 79'
- Aguirre, a Cólera dos Deuses*. Direção: Werner Herzog. Werner Filmproduktion, 1972. Alemanha, 93'.
- O Enigma de Kasper Hauser*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1974. Alemanha, 109', 35mm, cor.
- Stroszek*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1977. Alemanha, 108', 35mm, cor.
- Nosferatu*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Produktion, 1979. Alemanha, 103', 35mm, cor.
- Fitzcarraldo*. Direção: Werner Herzog. Lucki Stepetic e Werner Herzog Produktion, 1982. Alemanha, 137', 35mm, cor.
- Onde Sonham as Formigas Verdes*. Direção: Werner Herzog. Lucki Stepetic e Werner Herzog Produktion, 1984. Alemanha, 100', 35mm, cor.
- Cobra Verde*. Direção: Werner Herzog. Lucki Stepetic e Werner Herzog Produktion, 1987. Alemanha, 110', 35mm, cor.
- Wodaabe – Os Pastores do Sol*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Produktion, 1989. Alemanha, 52', 16mm, cor.
- Ecos de um Reino Obscuro*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1990. Alemanha, 93'.
- Jag Mandir*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1991. Alemanha, 85'.
- Sinos do Abismo*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 1993. Alemanha, 60'.
- Peregrinação*. Direção: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, 2001. Alemanha, 18'.
- Dez Mil Anos Mais Velhos*. Direção: Werner Herzog. Lucki Stipetic e Werner Herzog

Produktion, 2002. Alemanha, 10', DigiBeta, cor.

*Roda do Tempo*. Direção: Werner Herzog. Lucki Stepetic e Werner Herzog Produktion, 2003. Alemanha, 80', Super 16mm, cor.

*Les Maitres Fous*. Direção: Jean Rouch, 1954. França.

*Moi, un Noir*. Direção: Jean Rouch, 1958. França.

*Chronique d'un été*. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch, 1961. França.

*Jaguar*. Direção: Jean Rouch, 1967. França.

**FILMOGRAFIA WERNER HERZOG**

2020 – Fireball – Visitor from Darker Worlds

2019 – Family Romance

2019 – Nomad: In The Footsteps of Bruce Chatwin

2018 – Encontrando Gorbachev

2016 – Deserto em Fogo

2016 - Lo And Behold, Reveries Of The Connected World - Eis os Delírios do Mundo Conectado

2016 - Into The Inferno

2016 - Salt And Fire

2015 - Queen of the Desert - Rainha do Deserto

2012 - Jack Reacher - O último tiro (Zac Chelovek)

2011 - Into the Abyss - A o Abismo - Um conto de morte, um conto de vida

2010 - Happy People - A Year in the Taiga

2010 - Cave of Forgotten Dreams

2009 - La bohème

2009 - My Son, My Son, What Have Ye Done

2009 - Vício Frenético (Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans)

2007 - Encontros no Fim Do Mundo (Encounters A The End Of The World)

2006 - O Sobrevivente (Rescue Dawn)

2005 - The Wild Blue Yonder

2005 - O Homem-Urso (Grizzly Man)

2004 - The White Diamond

2003 - Rad der Zeit

2002 - Ten thousand years older

2001 - Pilgrimage

2001 - Invincible

1999 - Mein liebster Feind

1999 - Julianes Sturz in den Dschungel

1998 - Hinter dem Horizont

1997 - Little Dieter needs to fly

1995 - Tod für fünf Stimmen

1994 - Die Verwandlung der Welt in Musik

1993 - Glocken aus der Tiefe

1992 - Lições da Escuridão (Lektionen in Finsternis)

1991 - Cerro torre: Schrei aus Stein

1991 - Jag Mandir. Das exzentrische Privattheater des Maharadjah von Udaipur

1990 - Echos aus einem düsteren Reich

1990 - Wodaabe - Hirten der Sonne

1988 - Gekauftes Glück (como ator principal. Direção: Urs Odermatt)

1988 - Les Galois

1987 - Cobra Verde

1984 - Wo die grünen Ameisen träumen

1984 - Gasherbrunn - Der leuchtende Berg

1984 - Ballade vom kleinen Soldaten

1982 - Fitzcarraldo

1980 - Huie´s Predigt

1980 - Glaube und Währung

1980 - God´s angry man

1979 - Woyzeck

1979 - Nosferatu: Phantom der Nacht

1977 - La Soufrière

1976 - Stroszek (siehe auch Bruno S)

1976 - Mit mir will keiner spielen

1976 - How much wood would a woodchuck chuck

1976 - Herz aus Glas

1974 - Jeder für sich und Gott gegen alle (Kaspar Hauser)

1974 - Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner

1972 - Aguirre, der Zorn Gottes

1971 - Land des Schweigens und der Dunkelheit

1971 - Behinderte Zukunft

1970 - Niedrig gilt das Geld auf dieser Welt

1970 - Fata Morgana

1970 - Auch Zwerge haben klein angefangen

1969 - Die fliegenden Ärzte von Ostafrika

1969 - Maßnahmen gegen Fanatiker

1968 - Letzte Worte

1968 - Lebenszeichen

1967 - Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz

1964 - Spiel im Sand

1962 - Herakles