

---

## O ÊXTASE DA VERDADE: REALIDADE E IMAGINAÇÃO EM FITZCARRALDO E CONQUISTA DO INÚTIL

### *THE ECSTASY OF TRUTH: REALITY AND IMAGINATION IN FITZCARRALDO AND CONQUEST OF THE USELESS*

---

JOYCE DE OLIVEIRA ROSSI

Universidade de São Paulo

CECÍLIA MELLO

Universidade de São Paulo

**Resumo:** O presente artigo realiza uma análise comparativa entre duas obras distintas mas complementares de Werner Herzog, o filme *Fitzcarraldo* de 1982 e o livro *Conquista do Inútil* de 2004. À primeira vista, o filme e o livro pertencem a dois gêneros convencionais, filme de aventura e diário de viagem, respectivamente, e se operam a partir de temas comuns como o contraste entre civilização e natureza, a hibridização entre realidade e imaginação, mundo objetivo e subjetivo. Mas, assim como *Fitzcarraldo* não pode ser considerado um filme comercial convencional, o livro *Conquista do Inútil* está longe de se configurar como um relato linear sobre a experiência das filmagens. Ao contrário, o livro lança mão de uma linguagem visual evocativa, e revela a visão pessoal de Herzog sobre a experiência na selva, o contato com os índios e os animais, tudo encadeado em uma estrutura textual associativa que evoca uma lógica semelhante à desordem dos pensamentos. O cotejo proposto oscila entre um exame das convergências entre aspectos mais gerais das duas obras e análises mais detidas de cenas e passagens particulares. Como iremos sugerir, a saga de Fitzcarraldo no filme de 1982 é um espelho da saga de Werner Herzog como cineasta-autor, para quem o cinema opera como acontecimento, e não como representação.

**Palavras-chave:** Werner Herzog; *Fitzcarraldo*; realismo; teoria do autor.

**Abstract:** This article makes a comparative analysis between two distinct but complementary works by Werner Herzog, the 1982 film *Fitzcarraldo* and the 2004 book *Conquest of the Useless*. At first glance, the film and the book belong to two traditional genres, adventure film and travel diary, respectively, and operate from common themes such as the contrast between civilization and nature, the hybridization between reality and imagination, objective and subjective worlds. But just as *Fitzcarraldo* cannot be considered a conventional commercial film, the book *Conquest of the Useless* is far from being configured as a linear account of the filming experience. Instead, the book employs a visual, evocative language and reveals Herzog's personal vision of the experience in the jungle, the contact with the indigenous people and animals, all linked in an associative textual structure that evokes a logic similar to the disorder of thoughts. The proposed comparison oscillates between an examination of the convergences between more general aspects of the two works and more detailed analysis of particular scenes and passages. As we will suggest, Fitzcarraldo's saga in the 1982 film mirrors the saga of Werner Herzog as an auteur filmmaker, for whom cinema operates as an event rather than as representation.

**Keywords:** Werner Herzog; *Fitzcarraldo*; realism; auteur theory.

## 1 INTRODUÇÃO

O filme *Fitzcarraldo*, produção teuto-peruana dirigida por Werner Herzog em 1982, conta a história de um irlandês e sua saga para a construção de um teatro de ópera em homenagem ao tenor italiano Enrico Caruso em Iquitos, na Amazônia peruana. O protagonista Brian Sweeney Fitzgerald (Klaus Kinski), apelidado, “Fitzcarraldo”, dedica-se às mais duvidosas tarefas para obter recursos financeiros a fim de realizar seu sonho, e ganha a alcunha de “conquistador do inútil”. Por fim, ele resolve comprar um navio com as economias de Molly, sua parceira e dona de um bordel, para assim explorar a extração de borracha de uma área supostamente rica em látex. Valendo-se do mito da chegada do “deus branco” previsto nas profecias indígenas, Fitzcarraldo utiliza a mão de obra dos nativos da região para conduzir seu navio por sobre uma montanha a fim de suplantar a curva do rio, buscando uma rota alternativa para transportar a borracha. A empreitada de Fitzcarraldo falha comercialmente, mas, com a venda da embarcação, ele acaba por contratar uma companhia italiana para um recital operístico no rio Amazonas, e alcança um irônico “final feliz”.

Já a narrativa do livro *Conquista do Inútil* complementa e acrescenta significado *a posteriori* ao filme *Fitzcarraldo* mediante um relato, em primeira pessoa, da trajetória de Herzog durante as filmagens do longa-metragem, que aconteceram entre junho de 1979 e novembro de 1981.<sup>1</sup> Herzog levou mais de duas décadas para publicar o livro, uma compilação de seus diários lançada em 2004 na Alemanha (*Eroberung des Nutzlosen*), em 2009 em inglês (*Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo*), e traduzido para o português em 2013 (*Conquista do Inútil*). Segundo o autor, a demora ocorreu porque foram necessárias mais de duas décadas para que a

---

<sup>1</sup> Esta não é a primeira vez que Herzog relacionou seus trabalhos escritos e filmicos. Ele levou cerca de quatro anos para lançar o livro *Caminhando no Gelo (Vom Gehen im Eis, 1978)*, escrito durante sua peregrinação a pé de Munique até Paris entre novembro e dezembro de 1974. O objetivo da empreitada era, através do sacrifício, “salvar” a historiadora e crítica de filmes Lotte Eisner, que na ocasião estava doente em Paris. Lotte foi uma espécie de mentora espiritual para Herzog e uma figura importante para a legitimação do Novo Cinema Alemão no final dos anos 1970 (NAGIB, 1988). Algumas sequências de *Nosferatu, O Vampiro da Noite (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)* aludem diretamente à trajetória de Herzog em *Caminhando no Gelo*. Um exemplo é a sequência em que a personagem Jonathan atravessa montanhas em meio a uma paisagem de atmosfera sublime, imagem semelhante a muitas peregrinações narradas por Herzog ao longo de seu próprio trajeto.

leitura do livro se tornasse mais fácil para ele (HERZOG, 2013, p. 8). O livro funciona como uma reflexão extra-fílmica realizada pelo diretor, que busca, em um gesto que podemos chamar de “excesso de autoria”, “moldar” tardiamente a percepção de seu filme mais controverso.

À primeira vista, o filme e o livro pertencem a dois gêneros convencionais, filme de aventura e diário de viagem, respectivamente, e se operam a partir de temas comuns como o contraste entre civilização e natureza, a hibridização entre realidade e imaginação, mundo objetivo e subjetivo. Mas assim como *Fitzcarraldo* não pode ser considerado um filme comercial convencional, o livro *Conquista do Inútil* está longe de se configurar como um relato linear sobre a experiência das filmagens. Ao contrário, o livro lança mão de uma linguagem visual evocativa, e revela a visão pessoal de Herzog sobre a experiência na selva, o contato com os índios e os animais, tudo encadeado em uma estrutura textual associativa que evoca uma lógica semelhante à desordem dos pensamentos. Estão presentes principalmente o confronto entre as fronteiras da realidade e da imaginação provocados pela experiência de uma situação-limite na selva, e essa característica parece emergir da própria experiência da produção do filme.

Os momentos que rompem o fluxo narrativo do filme e do livro parecem buscar aquilo que Herzog chamou de “êxtase da verdade” (2013), uma sensação que emerge do choque entre o ímpeto narrativo e a contemplação, entre a realidade e a imaginação. O conceito foi cunhado pelo próprio cineasta na tentativa de descrever o momento de iluminação que busca alcançar com seu cinema – e também com o relato literário/ensaístico de seu livro. O “êxtase da verdade” proporcionaria ao espectador acesso a uma realidade mais significativa, uma espécie de suprarrealidade em que o real se manifesta na imaginação. A imagem memorável e emblemática do navio que atravessa a montanha em *Fitzcarraldo*, realizada sem nenhum recurso a efeitos especiais, sintetiza o princípio essencial do cinema Herzoguiano: construir “imagens-visões” que se assemelhem a miragens, possibilitando o “êxtase da verdade”.

Neste artigo, pretendemos comparar duas obras distintas, que nascem e ocupam meios diferentes, mas que interagem de forma que uma se encontra no reflexo da outra. O cotejo proposto oscilará entre um exame das convergências entre aspectos mais gerais das obras comparadas e análises mais detidas de cenas e passagens particulares.

Conforme iremos sugerir, a análise comparada entre duas obras que relatam jornadas de superação de obstáculos físicos e mentais por indivíduos inseridos em uma situação-limite revela que a saga de Fitzcarraldo no filme de 1982 é um espelho da saga de Werner Herzog como cineasta-autor. O que a leitura do livro nos revela é uma espécie de *insight* autoral que, por complemento ou contraste, funciona como um continuum do filme devido à própria visão totalizante de Herzog sobre o fazer fílmico: para ele, o cinema opera como acontecimento, e não como representação.

## 2 WERNER HERZOG, AUTOR REALISTA

O cineasta Werner Herzog nasceu em Munique, na Alemanha, em 1922, e realizou até hoje mais de cinquenta filmes. Obteve reconhecimento internacional com *Aguirre, a Cólera dos Deuses (Aguirre, der Zorn Gottes, Alemanha, 1972)*, filmado na Amazônia peruana com um elenco de apoio de 270 indígenas. Primeira colaboração do diretor com o ator Klaus Kinski, *Aguirre* ajudou a sedimentar sua reputação controversa, calcada na extrapolação de limites em filmagens que, não raro, colocam em risco atores e equipe em uma busca incessante por imagens inéditas. Seu filme seguinte, *O Enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, Alemanha, 1974)*, ganhou o Grande Prêmio do Júri do Festival de Cannes, e com *Coração de Cristal (Herz au Glas, 1976)* Herzog causou polêmica ao dirigir o elenco utilizando técnicas de hipnose. O prestígio que conseguiu alcançar fora da Alemanha nessa época possibilitou que o estúdio 20th Century Fox financiasse o filme *Nosferatu – O Vampiro da Noite (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)*, uma homenagem ao clássico expressionista de F. W. Murnau, de 1922.

O sucesso de *Nosferatu*, por sua vez, possibilitou a realização de um dos maiores e mais ambiciosos filmes de sua biografia, *Fitzcarraldo*. Voltando à selva peruana, Herzog trabalhou com Kinski mais uma vez e enfrentou mais uma série de revezes nos bastidores para finalizar seu filme. Já a partir dos anos 1990, Herzog realizou mais documentários que ficções, dentre os quais *Ecos de um Império Sombrio (Echos aus einem düsteren Reich, 1990)*, *Lições da Escuridão (Lektionen in Finsternis, 1992)* e *Meu Melhor Inimigo (Mein liebster Feind - Klaus Kinski, 1998)*. Nos anos 2000, consagrou-se

como um dos maiores cineastas internacionais com trabalhos como *Homem Urso* (*Grizzly Man*, 2005) e *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010).

Ao longo de várias décadas, Herzog construiu uma obra bastante plural e desafiadora, caracterizada pelo que Lúcia Nagib (2011) descreveu como uma abordagem física do cinema. Essa abordagem é resultante de uma ruptura entre o elemento humano e seu ambiente, cuja materialidade resta exacerbada nos filmes, definindo um realismo que é, antes de tudo, corpóreo e presentacional, baseado no estabelecimento de um contato direto com a realidade sensível. O engajamento físico dos atores materializado na tela confere verdade independente de sua leitura ficcional aparente. Dessa forma, os filmes de Herzog chamam a atenção para a realidade do aparato cinematográfico e para seus modos de produção (NAGIB, 2011, p. 74).

Este realismo físico pode ser descrito como uma das marcas autorais mais evidentes do cinema de Werner Herzog. Como nos ensina Jean-Claude Bernardet (1994), a ideia valorativa de “originalidade” surgiu durante o século XIX no período romântico. O vocabulário romântico está ligado ao momento histórico em que essa tendência começou a se manifestar numa tentativa de ressaltar a individualidade humana nas artes, em oposição ao classicismo vigente. No cinema, contudo, foi ao longo da década de 1940 que teóricos como Alexandre Arnoux e Alexandre Astruc pensaram sobre a autoria a partir da individualidade, a principal característica de artistas cuja “contribuição individual se esboça logo no início”, que “elaboram rapidamente seu estilo, sua maneira cinematográfica, seu ritmo, sua atmosfera, possibilitando ao amador menos prevenido distingui-los logo nas primeiras sequências” (ARNOUX *apud* BERNARDET, 1994, p. 16-17).

Na mesma década, o artigo de Alexandre Astruc intitulado “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta” (“Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo”, 1948) influenciou a chamada *política dos autores* (*politique des auteurs*), inaugurada em 1950 nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma*. De acordo com a *política*, um cineasta pode ser considerado um “autor” se mantém em sua obra uma consistência estilística reconhecida, trabalhando principalmente a partir de suas referências pessoais. A *política* considera como objeto de análise não somente o filme individual, mas a obra do cineasta-autor como um todo, configurando-se como a apologia do

sujeito que se expressa artisticamente, e negando assim a ideia do cinema como arte coletiva.

Bernardet nos ensina ainda que “trabalhando principalmente com diretores americanos, os adeptos da política vão buscar a expressão pessoal do diretor em filmes de produtor, expressão do autor que emerge do filme de produtor, isto é, em terreno adverso” (BERNARDET, 1994, p. 25). Nota-se que o objetivo dos chamados *jevens turcos* nos anos 1950 (críticos da revista *Cahiers du Cinéma* como Jean-Luc Godard e François Truffaut, que não demorariam a passar para detrás das câmeras) era romper com um tipo de cinema francês de cunho comercial, visto por eles como estéril e antiquado. Os cinemas novos ao redor do mundo surgem nesse contexto, incluindo o Cinema Novo no Brasil. Na Alemanha, autores do chamado “Novo Cinema Alemão” como Kluge, Fassbinder e Wenders parecem, primeiramente, terem adaptado a autoria de maneira utilitarista e como método de uma efetiva estratégia de marketing, onde o mais importante era aprender os mecanismos de produção e distribuição a fim de obter reconhecimento internacional (CORRIGAN, 2014).

Werner Herzog nunca se sentiu totalmente confortável com rotulações e manteve ao longo dos anos 1960 e 1970 uma postura de relativa autonomia em relação ao “Novo Cinema Alemão”. Corrigan o descreve como um “atleta auto-performático”, um “artista romântico”, e ao mesmo tempo um “cineasta totalmente contemporâneo” (2014, p. 4). A performance do autorismo que foi sendo desenvolvida ao longo de sua carreira já se manifesta como intencional e autoconsciente no momento da produção de *Fitzcarraldo*. Nessa época, Herzog já havia amadurecido uma reflexão sobre seus filmes, seu público e um pensamento sobre como a crítica “recebia” suas obras. Cabe então a pergunta: de que forma a figura de Herzog e sua assinatura autoral aparece em *Fitzcarraldo* e *Conquista do Inútil*? Os diálogos contendo frases que explicam ou especulam sobre o mito indígena; o tom profético; o jogo de palavras que mescla o mundo “natural” e “civilizado” são algumas das principais características verbais da presença do autor no filme. Além disso, tanto o filme quanto o livro conjugam de características estilísticas similares, baseadas na atenuação das fronteiras entre o documentário e a ficção, e situam a fábula em uma zona limítrofe entre a sanidade e a loucura, entre sonho e realidade. Essa atenuação das fronteiras se traduz na criação de

“imagens-visões” tanto no livro quanto no filme, confundindo o testemunho do espectador diante de um universo ao mesmo tempo real e imaginário.

A principal dessas “imagens-visões” é aquela do navio empurrado para cima da montanha. No livro *Conquista do Inútil*, Herzog comenta que não abriria mão de uma montanha real e de um barco real para filmar essa sequência, seguindo uma “ideia de estilização de um grande evento operístico” (HERZOG, 2013, p. 13). Em *Fitzcarraldo*, Herzog parece disposto a alcançar a dimensão grandiosa da junção entre drama e música que definem o *modus operandis* a ópera. Nada o deteria na busca da “metáfora central” de seu filme.<sup>2</sup> A aproximação com a ópera deveria extrapolar o mote narrativo da história de um irlandês obcecado por Enrico Caruso e ser passível de se perceber visualmente. Nesse trecho, Herzog comenta sobre seus planos autorais frente às adversidades impostas pelo meio:

Queriam tirar de minha cabeça a história do navio sobre a montanha, proteger-me da minha própria insanidade, e a palavra foi apenas precariamente parafraseada: será que eu não poderia modificar o roteiro de forma que Fitzcarraldo não tivesse que puxar o navio por cima da montanha? Eu disse apenas que nem tínhamos tentado puxar o navio, e me esforcei para levantar o ânimo dos desencorajados. (HERZOG, 2013, p. 248).

Mais ao fim do livro, lê-se a última data registrada por Herzog, dia 4 de novembro de 1981, uma quarta-feira. Ele enfatiza sua presença e o papel de testemunha do evento único do qual acabara de participar, com a sequência do barco que atravessa a montanha finalmente finalizada em plena selva amazônica peruana, sem estúdios:

Meu pé sangrava, e eu não sentia. Não me importava com o navio, que já não tinha valor maior que quaisquer garrafas de cerveja quebradas no barco, do que um cabo de aço qualquer serpenteando na lama. Não houve nenhuma dor, nenhuma alegria, nenhum alívio, nenhum sentimento de felicidade, nenhum som e tampouco um suspiro profundo (...). Hoje, quarta-feira, quatro de Novembro de 1981, pouco depois do meio dia, consegui transportar o navio do rio Camisea por cima de uma montanha até o rio Urubamba. Tudo o que se tem a relatar é isso: eu participei. (HERZOG, 2013, p. 288).

Este evento grandioso dialoga diretamente com o filme *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, cujo argumento é baseado em um fato real, ocorrido no século XVI: a expedição do conquistador espanhol Lope de Aguirre enviado por Gonzalo Pizarro, que atravessa

<sup>2</sup> A obsessão de Herzog por filmar com um navio real em uma paisagem real é também explicitada e reiterada no documentário/making-of de *Fitzcarraldo* intitulado *Burden of Dreams*, dirigido por Les Blank (1982).

o mar, desce montanhas e termina perdido em círculos no rio, enlouquecido e acreditando ainda ser capaz de encontrar a lendária “cidade do ouro” conhecida como Eldorado. Ao seu redor, todos os membros da expedição fracassada estão mortos ou moribundos, mas Aguirre já não consegue mais distinguir entre imaginação e realidade. A ligação entre *Aguirre* e *Fitzcarraldo* se evidencia na sequência final do primeiro, na qual Aguirre, enlouquecido, vê a imagem pouco óbvia de uma jangada no topo de uma árvore. Um de seus companheiros, Carvajal, diz que não consegue vê-la, e que coisas assim acontecem quando as pessoas estão exaustas. No segundo filme, a imagem se engrandece e se concretiza, transmutando-se em um navio que atravessa uma montanha: um navio real sobre uma montanha real.

Entre esses dois filmes de Werner Herzog, nota-se o que Bernardet chama de “repetições obcecantes”, que nos permitem falar em uma “fatalidade interior” na obra de um autor:

Um trabalho de comparação ou superposição das diversas tragédias leva a uma arquitrágédia que não existe em si, mas está latente em todas. Essa arquitrágédia é o que se poderia chamar de “mito fundamental” do autor, ou sua “metáfora obcecante”. Mito ou metáfora são noções que me parecem vizinhas da “ideia mãe” de Chabrol/Rohmer ou do que venho chamando de matriz. (BERNADET, 1994, p. 36).

Ainda segundo Bernardet, a matriz é um além, aquilo que tentamos alcançar para além das realizações concretas. Se a matriz é uma virtualidade, *Aguirre*, com seu final arrebatador, está mais próximo dela do que *Fitzcarraldo*, cujo desenlace final tem um quê de tragicômico. Entre Aguirre, conquistador do século XVI, e Fitzcarraldo, explorador da borracha do século XIX, parece haver uma relação de “reencarnação” de um mesmo tipo de personagem, interpretado pelo mesmo ator. Mas a liberdade de criação que Herzog alcançou espontaneamente em *Aguirre* foi substituída pelas concessões necessárias para a finalização de *Fitzcarraldo*. Alguns críticos (ver CARROLL, 1998 apud NAGIB, 2011, p. 80) apontam *Fitzcarraldo* como uma linha divisória no trabalho de Herzog à medida que o diretor articula a espontaneidade de *Aguirre*, *A Cólera dos Deus* em uma espécie de mimetismo.

Como propõe Lúcia Nagib, o tipo de engajamento que advém de uma ética do realismo nos filmes de Herzog, e em especial de *Aguirre* e *Fitzcarraldo*, sugere uma permeabilidade indivisível entre o diretor e seu assunto (2011). Os seguintes trechos,

extraídos de diálogos das referidas obras, servem como modelo para comprovar estas características. O primeiro diálogo acontece entre o personagem Fitzcarraldo e Don Araújo, e o segundo é o monólogo de Aguirre. Ambos os trechos elucidam o caráter obsessivo de personagens esmagados pela natureza, contra a qual todo esforço é titânico e inócuo (NAGIB, 1991, p. 163):

- **Fitzcarraldo:** Ao cozinheiro dos seus cachorros! A Verdi! A Rossini! A Caruso!
- **Don Araújo:** A Fitzcarraldo, o conquistador do inútil!
- **Fitzcarraldo:** Assim como estou genuinamente diante de vocês. Um dia vou trazer para floresta. Grandes óperas! Eu estou em maioria! Eu sou os bilhões! Eu sou o teatro na floresta! Eu sou o inventor da borracha! Somente comigo a borracha se torna uma palavra!
  
- **Aguirre:** Eu sou o grande traidor. Não deve haver outro. Qualquer um que pensar em desertar esta missão será cortado em 198 pedaços. Essas peças serão carimbadas até o que sobrar ser usado pra pintar paredes. Quem pegar um grão de milho ou uma gota de água mais do que sua ração será trancafiada por 155 anos. Se eu, Aguirre, quiser que os pássaros caiam mortos das árvores, então os pássaros cairão mortos das árvores. Eu sou a ira de Deus. A Terra que eu passo vai me ver e tremer. Aquele que segue a mim e ao rio ganhará riquezas incalculáveis. Mas aquele que desertar...

Se em ambos os filmes a presença de Herzog se incorpora de forma indireta (por exemplo, na fala das personagens), no livro *Conquista do Inútil* ela se manifesta de modo onipresente, dominando todos os aspectos do texto em primeira pessoa. Assim, a permeabilidade indivisível entre autor e obra se dá de forma potencializada em *Conquista do Inútil*, onde o herói principal é, de fato, ele mesmo (NAGIB, 2011, p. 80). O prólogo do livro elucida as semelhanças entre os discursos heroicos de suas personagens e a retórica do narrador-personagem, que se mostram inerentes ao repertório narrativo de Herzog:

Assim como a fúria desvairada de um cão que cravou os dentes na perna de um veado já morto, sacudindo e puxando a caça abatida, de forma que o caçador desiste de acalmá-la, agarrei-me a uma visão, a imagem de um grande barco a vapor atravessando uma montanha - o barco de névoa sendo puxado, por si só, por uma roldana morro acima, dentro da selva, e atravessando uma natureza que aniquila igualmente os lamentosos e os fortes, voa alto a voz de Caruso, que emudece toda a dor e todos os ganidos dos animais da floresta e sobrepõe-se ao canto dos pássaros. (HERZOG, 2013, p. 10).

Há no livro a ideia de uma fronteira limítrofe entre a consciência, base do princípio de realidade, e a alucinação, que só é gerada pela situação-limite. O real não é constante, mas está sempre em movimento e, ao final, se dissolve e se nulifica como nos sonhos. Também na escrita, Herzog exercita algumas das características que não deram tão certo em *Fitzcarraldo*, como a “verdade extática” que é a própria característica da verdade como êxtase, que existe em constante movimento e que surge por trás da superfície. Há no livro uma frequente oposição entre letargia e movimento, e vale lembrar que o diretor usa frequentemente deslocamentos linguísticos e visuais, como, por exemplo, ao dizer que “consegue ler uma paisagem”, ou transporta um navio por sobre uma montanha.

Em *Fitzcarraldo*, o momento de junção entre esses dois polos se dá na materialidade do navio que somente com a transposição até a montanha resulta em uma imagem onírica. A alucinação da personagem principal é a própria construção da ópera na selva que, por sua vez, se materializa apenas como o evento operístico da transposição do navio, uma visão estética da qual ao final o protagonista se orgulhará de ter criado e presenciado. Além disso, o feito não é completado uma vez que os índios soltam o navio (uma prova da incapacidade do homem de conter a natureza e o movimento inerente a ela?), em uma demonstração de sensibilidade antirracionalista, uma crença no poder místico da fé com a qual Herzog muito simpatiza. Ironicamente, o final do filme é também autorreferencial: Fitzcarraldo (tal como Herzog) não atinge seu objetivo plenamente, mas sai triunfante como herói que alcançou uma imagem nunca dantes vista.

### **3 TRANSPOSIÇÕES ENTRE LIVRO E FILME: HERZOG E A FEBRE DA SELVA**

Como observado anteriormente, o livro *Conquista do Inútil* não é tanto um relato sobre as filmagens propriamente ditas, mas uma visão pessoal de Herzog sobre a experiência na selva. Em suas palavras, “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, 2013, p. 8). Essas paisagens internas que Herzog

descreve no livro nascem da experiência-limite de uma produção estabelecida no meio da selva, com recursos e estrutura limitados. A selva é o ambiente que provoca a alucinação Herzoguiana, ligada ao fenômeno que o autor denomina *febre da selva*. No livro, há uma clara tentativa de transposição de suas experiências físicas durante as filmagens para uma linguagem capaz de criar analogias com o pensamento alucinatório, semelhante ao dos sonhos e ao estado alterado de percepção.

No começo de cada bloco do livro – que pode ocupar várias páginas ou apenas uma linha, seguem-se informação do local em que determinado acontecimento foi registrado e sua respectiva data. Essas informações separam em espaço e tempo o conteúdo dos trechos. Cito abaixo um exemplo:

*Santa María de Nieva, 14-10-79*

Vista do céu, a floresta serpenteava abaixo de mim, aparentemente pacífica, mas isso é apenas uma ilusão, pois a natureza nunca é pacífica em sua essência mais íntima. Mesmo quando é desnaturalizada, quando é domada, ela golpeia os domadores de volta, degradando-os a animais domésticos, a porcos rosados, que então derretem como gordura na frigideira. (HERZOG, 2013, p. 64).

*Fitzcarraldo* teve locações no Peru, algumas delas em Iquitos, na região do rio Camisea e do rio Urubamba (incluindo o *Pongo de las Muertes*), nas regiões tribais de Campas e Machiguengas e Pucallpa, e outras no Brasil, no Teatro Amazonas, em Manaus, e em Belém do Pará. No entanto, Herzog viajou constantemente nesse período para Munique, Londres, São Francisco e Los Angeles em busca de financiamento e para resolver diversas pendências que complicavam o andamento das filmagens. Em uma dessas viagens, Herzog esforçou-se em “abafar”, por meio de uma coletiva de imprensa, o boato de que a equipe pretendia construir um canal ligando o Rio Cenepa ao Rio Marañon e que, por isso, os campos iriam secar.

A relação de Herzog com a floresta e seus habitantes durante as filmagens já foi assunto de muita especulação. De acordo com o professor de antropologia Michael F. Brown (1982), inicialmente Herzog estava em bons termos com os povos Aguaruna – alguns dos quais foram contratados como extras para o filme e para a construção do navio. As relações deterioraram-se quando Herzog começou a construir uma aldeia em terra Aguaruna, sem antes ter consultado o conselho tribal, e tentou obter proteção de

uma milícia local. Em dezembro de 1979, como retaliação, índios Aguaruna incendiaram o set de filmagens de *Fitzcarraldo*. Foi necessária uma reunião com a comunidade indígena para acalmar os ânimos. Como Herzog lembra em *Conquista do Inútil*,

Uma barulheira caótica antecedeu a reunião (...). Em parte da assembleia surgiu uma hostilidade que eu até então conhecia apenas pelos relatos de antigos navegantes com a diferença que os aborígenes vestiam camisetas nas quais se lia “John Travolta Fever” e “Disneyland”. A reunião terminou com todos gritando e gesticulando comigo; um homem agitou uma lança e veio para cima bufando alto, empunhou a arma com fúria selvagem exatamente na direção da minha barriga, mas recuou quando estava a apenas alguns centímetros de distância. De alguma forma eu sabia que se tratava de um ataque ritual (...). (HERZOG, 2013, p. 29).

Herzog transpôs para o filme o encontro em que apresentou seus planos e um contato para os índios. Na cena em questão, Fitzcarraldo se reúne com os nativos para um tenso jantar de aproximação. A cena da interação entre o personagem Fitzcarraldo e os indígenas ganha força à medida que se revela, através do livro, a encenação do encontro real entre Herzog e Aguarunas. Uma outra aparente transposição entre realidade e ficção, entre o relato e o filme, pode ser observada na cena em que Fitzcarraldo se vê rodeados de crianças indígenas, e que remete ao fato real descrito por Herzog em *Conquista do Inútil*: “De manhã acordei com os olhos mudos de algumas crianças me encarando através das varas soltas da parede” (2013, p. 26). No filme, Fitzcarraldo toca a ópera de Caruso para as crianças, que permanecem silenciosas e quase hipnotizadas.

Essa apropriação da realidade pela ficção ocorre frequentemente em *Fitzcarraldo*. Mas se a leitura do livro pode sugerir que a gênese de diversas cenas do filme está na experiência real de Herzog na selva, por outro lado essa experiência aparece com frequência como intermeada de sonhos, delírios e alucinações, colocando em xeque sua concretude. Isso significa que os relatos do livro podem não ser exatamente fidedignos, visto que a realidade para Herzog é o tempo todo atravessada pela imaginação. Deste modo, a semelhança entre os acontecimentos tidos como reais relatados no livro, tendo Herzog como protagonista, e as cenas do filme e seu personagem principal se repetem constantemente, mas não sabemos ao certo se a realidade relatada no livro inspirou a cena ou se a cena do filme foi reforçada no livro

para causar um certo impacto autoral. A interpolação midiática é uma constante que confunde o leitor/espectador, ao mesmo tempo em que reforça a presença autoral.

Especialmente notável é a sequência na qual Herzog descreve várias semanas com febre e delírios que se seguiram a uma inflamação no nervo do pé:

Há duas noites, tive uma espécie de ataque, como já aconteceu algumas vezes – um deles foi na ilha Kos, quando aviões rasantes imaginários atacavam e arranquei várias pessoas da cama comigo; a outra vez foi em Taormina, onde toda a terra ficou inclinada e tive que me apoiar para não cair, já acordado mas talvez ainda em uma espécie de sonambulismo. (HERZOG, 2013, p. 77).

Nesse período enfermo, Herzog delira a respeito de dois telegramas que teria recebido, mas que não conseguia mais localizar. Um deles, segundo intuía, continha algo muito importante: “Tenho dormido mal e acordo à primeira luz da manhã, assustado, pensando em onde poderia estar o telegrama, a mensagem” (p. 71). No dia seguinte, Herzog faz uma descrição de como encontrou o telegrama menos importante na piscina após uma tempestade: “Procurei no jardim e nas imediações da piscina; por fim procurei recordar de que lado a chuva viera, segui-a e encontrei a folha perdida” (2013, p. 72). A partir daí, sem indicação de qualquer tipo, o narrador começa a alucinar, descrevendo seu sonho ao longo da narração:

Recebi um telegrama onde estava descrito o que é um querubim. Então percebi que estava com febre alta e me deitei lá em cima, na cama de Gisela, com a esperança de que ela me deixasse descansar (...) Recebi mais um telegrama, lacônico, dizendo que era o “crepúsculo dos deuses”, e que eu sabia de quem vinha e o que aquela mensagem em código significava. Então estive no alto de uma montanha, Hindukush ou Himalaia, e, a grande altitude, eu tinha de caminhar adiante com dificuldade, afundado em neve até o peito, montanha abaixo, para chegar a uma garganta gigantesca, na qual a corredeira se agitava. Dois alpinistas estavam à minha frente presos a cordas e não queriam acreditar que eu seguia sozinho. (HERZOG, 2013, p. 81).

O sonho embebido de realidade continua a ser detalhadamente narrado. Herzog caminhava sobre uma camada de gelo, sobre 11 cachoeiras cujas águas caíam e faziam subir um vapor até que ele se jogasse de lá de cima: “... eu rodopiava, sem peso, de forma simétrica à queda junto com a água, e então vinha a batida, eu era jogado para os lados, a luta contra a massa da correnteza vindo pra cima de mim. A partir da sexta cachoeira eu tinha a metade do tamanho do Niágara ... ” (2013, p. 81). Esta última passagem onírica, tal como os telegramas que serviram de gatilho ao sonho, aludem

visualmente a algo que de fato aconteceu com Herzog: a travessia turbulenta do rio Cenepa durante as filmagens.

O extremo que uma situação-limite impõe a Herzog favorece a percepção de realidade e irrealidade como indistinguíveis. Em vários momentos, o presente é permeado pela memória ou pelos sonhos, e há uma tentativa de diluição de fronteiras entre eles. Do mesmo modo, o fantástico e o sombrio em Herzog se fazem pela via da sugestão, no plano subjetivo da interpolação de imagens naturais e fantásticas: “Enormes mariposas em torno das lâmpadas lançam sombras apressadas, tão grandes como se fossem pássaros noturnos espavoridos” (HERZOG, 2013, p. 197).

A floresta equatorial úmida, com suas chuvas e evapotranspirações, é descrita como um espaço turvo, fantasmagórico, onde não se enxerga direito:

Caíra uma pancada de chuva, e sobre a floresta formaram-se tênues nuvens brancas de vapor, suaves como sopro, como véus, como teias de aranha. A selva se tornou virgem e escondia o assassinato calado em seu interior sob véus que pareciam lançados sobre ela por sonhos fugazes. (HERZOG, 2013, p. 85).

O conflito entre letargia e movimento é visível no modo como Herzog apreende a selva amazônica. Os nativos e as pessoas no ambiente parecem congeladas no espaço-tempo, quase como fantasmas. Essa perspectiva aparece no livro no modo como são detalhados os gestos de pessoas e animais como autômatos, distantes dos seres humanos e mais afeitos aos habitantes estranhos de outro mundo. As pessoas são estáticas ou se movimentam de maneira letárgica e automatizada; apenas o mundo exterior, a floresta e os rios se movimentam:

As crianças me encaram mudas com seus olhos escuros; O olhar das moças que encontramos aqui é uma coisa preta vinda do preto, lá de onde a escuridão é mais profunda (...). Dos índios lá fora só se veem os dedos que se seguram no parapeito da varanda. Olhei durante longo tempo na direção dos rostos na negritude da noite até que os dedos se soltaram cuidadosamente do parapeito e mergulharam na escuridão. (HERZOG, 2013, p. 86).

A questão do olhar indígena, dos limites da alteridade e do choque cultural permeia o longa-metragem e o livro. Nagib argumenta que a força das imagens das crianças e dos animais reside na ausência do discurso verbal, em uma comunicação tácita que esses seres mantêm com o herói (1991). São esses os momentos em que

emerge o “êxtase da verdade”, denominação de Herzog para uma espécie de suspensão narrativa que abre espaço para tudo aquilo que prescinde de lógica e de tradução verbal. Do mesmo modo, a narrativa do livro é feita de interrupções bruscas que funcionam como “aparições visionárias”, ocasionando, pela via do sensível, uma espécie de choque. São períodos pontuais, deslocados, que aparecem ao longo do relato como iluminações, sobrecarregados pela emoção frente a uma natureza indivisível, misteriosa e absoluta. A escrita, em essência objetiva, semelhante à “voz de Deus” de seus filmes, funciona para dar autoridade e legitimidade às visões, lançando mão de figuras de linguagem e sentenças que remetem ao imaginário do autor. No trecho abaixo, os animais parecem se comunicar com o autor pela via telepática:

A cada passo, pernilongos pulavam vindos da grama, brilhando contra o sol poente como um pó dourado. As galinhas correram na minha direção até a cerca, seguidas de patos rosnantes; o porco correu grunhindo até mim em um longo galope, e parecia que os animais domésticos estavam esperando ansiosos por uma resposta minha. Apenas o pato veio cuidadoso e aristocrático de sua jaula até o arame farpado, baixou levemente a cabeça e parecia pronto a escutar. (HERZOG, 2013, p. 122).

Nota-se que a ressonância da imagem prevalece em detrimento do impulso narrativo, do crescendo dramático e suas engrenagens de desenvolvimento. A visão de Herzog produz uma espécie de estranhamento através do qual o olhar da câmera se assemelha ao olhar do *alien* imerso numa realidade da qual não faz parte. Como bem observa Nagib, há duas tendências opostas no modo como Herzog se aproxima da realidade: uma que mostra o objeto como ele é, a outra que o altera de modo a revelar uma realidade escondida (NAGIB, 1991). A busca pelo choque do contato físico com um universo desconhecido provoca uma percepção impregnada de elementos fantásticos, surreais, percebidos como parte integrante desse mundo concreto. Uma realidade escondida por trás da superfície, de uma floresta como um organismo vivo, em constante agitação de vida, morte e transformação.

## 4 CONCLUSÃO

O filme *Fitzcarraldo* e o livro *Conquista do Inútil* estão inteiramente conectados, seja de modo real ou no plano do imaginário. Herzog argumenta ter escrito o livro durante as filmagens de *Fitzcarraldo*, contudo, o fato de o autor ter publicado a obra 20 anos depois reforça a ideia do caráter ao menos parcialmente ficcional do livro. Embora tenha característica de um diário e, portanto, atentar para a objetividade dos fatos e acontecimentos, a interpolação entre realidade e ficção é uma frequente nas obras de Herzog, e não seria diferente neste caso. Além disso, há um forte excesso de autoria em suas obras à medida que Herzog trabalha com temas “obsessivos” e busca uma espécie de unidade e convergência entre eles.

Exemplo disso é o filme *Aguirre, A Cólera dos Deuses*, apresentado nesse artigo como uma ideia matriz que Herzog perseguirá posteriormente em *Fitzcarraldo*. Já *Fitzcarraldo* parece dividido entre um tipo de cinema convencional e um filme autoral. Trata-se de um filme que têm características do cinema de aventura comercial, mas que dificilmente poderia ser enquadrado neste gênero devido a seus momentos não narrativos que confundem a distinção clássica entre a forma narrativa e não-narrativa. Essa separação provoca uma incoerência interna em *Fitzcarraldo* entre momentos de ação e inação. Uma possível justificativa para a publicação tardia de *A Conquista do Inútil* seria a tentativa de Herzog de “controlar” a recepção e o entendimento deste que é seu filme mais controverso. Tudo no livro sugere a indistinção entre sonho e realidade, além do espelhamento de um imaginário referente ao universo pessoal de seu autor em ambas as obras.

Além dessa característica de construção de imagens mentais, temos outros aspectos autorais que repercutem em ambas as obras. É frequente o olhar que se concentra na realidade natural observada, acrescida de traços subjetivos que enfatizam a oposição entre natureza e civilização; estão presentes principalmente o confronto entre os limites da realidade e da imaginação provocados pela experiência de uma situação-limite na selva. Momentos que fogem à narrativa linear rompem o fluxo

narrativo de modo a proporcionar o “êxtase da verdade”, a partir do qual o real se manifesta de maneira revelatória.

Em conclusão, Herzog é um diretor físico cujas imagens são captadas com a menor interferência possível do aparato técnico e de efeitos de pós-produção. No entanto, o substrato principal de seus filmes são imagens de sonhos, visões, alucinações. Partindo de uma concepção realista do cinema e da concretude das palavras, ele extrai paisagens, imaterialidade, miragens. Há uma dialética em operação entre o cinema e a palavra escrita na produção dessas imagens que condensam o tipo de realismo Herzogiano em *Fitzcarraldo*, um misto de fisicalidade e estranhamento. As “imagens-visões” criadas por Herzog e Fitzcarraldo conseguem modificar a paisagem da selva, mas sua conquista é inútil: a natureza sempre acaba por derrotar o ser humano, que aparece como uma força de combate destinada ao fracasso.

## REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BROWN, Michael F. **Art of Darkness**. In *The Progressive* 46 (8): 20-21, 1982.
- CORRIGAN, Timothy (org.). **The Films of Werner Herzog: between Mirage and History**. Oxford and New York: Routledge, 2014.
- CRONIN, Paul. **Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin**. London: Faber and Faber, 2003.
- ELSAESSER, Thomas. **New German Cinema: a history**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.
- ELSAESSER, Thomas. **European Cinema: face to face with Hollywood**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- HERZOG, Werner. **Conquista do inútil**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- HERZOG, Werner. **Caminhando no gelo**. Tradução: Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005.
- HERZOG, Werner. **Entrevista Jornal O Globo** [Nov. 2012] Entrevistador: Carlos Helí de Almeida. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/no-rio-werner-herzog-fala-sobre-livro-conquista-do-inutil-6803142>. Acesso em: 11 out. 2022.

NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. São Paulo: Edusp, 1988.

NAGIB, Lúcia. **World Cinema and the Ethics of Realism**. Nova York e Londres: Continuum, 2011.

TONELO, Gabriel Kitofi. **Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo**. Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos. 2012. Dissertação (Mestrado em História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.

#### SOBRE AS AUTORAS

##### Joyce de Oliveira Rossi

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pesquisa sobre realismo, memória e trauma no cinema contemporâneo. Formada em Audiovisual pela ECA-USP, realizou pesquisa de Iniciação Científica sobre o cinema de Werner Herzog.

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/4279076800390494>

**E-mail:** joycerossi@gmail.com

##### Cecília Mello

Cecília Mello é Professora Associada no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. É autora de, entre outros, *The Cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Film* (Londres: Bloomsbury 2019 - Honourable Mention - Best Monograph 2020 - British Association of Film, Television and Screen Studies).

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/3687624698570009>

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-4354-7949>

**E-mail:** cecilia.mello@usp.br

#### COMO CITAR ESTE ARTIGO

ROSSI, Joyce de Oliveira; MELLO, Cecília. O êxtase da verdade: realidade e imaginação em Fitzcarraldo e conquista do inútil. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 13, p. 1-18, 2022.

**RECEBIDO EM:** 03/10/2021

**ACEITO EM:** 09/10/2022

**PUBLICADO EM:** 14/10/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional