

O sertão virou rio e o rio virou sertão: um cineasta alemão e o Cinema Novo brasileiro

The backwoods became a river and the river became the backwoods: a German filmmaker and the Brazilian Cinema Novo

Renan Nascimento Reis

Universidade Federal do Piauí. Teresina, Piauí, Brasil

Resumo: O cineasta alemão Werner Herzog (1942) realizou filmagens na Amazônia durante os anos 1970 em busca de paisagens antes nunca vistas, direcionando seu foco para as 'margens da civilização', conforme prescrevera anos antes o diretor brasileiro Glauber Rocha, um dos ícones do Cinema Novo brasileiro. Buscaremos analisar, neste artigo, as marcas do 'cinemanovismo' na obra de Herzog e a forma como esse diálogo contribuiu para a construção do seu 'olhar', percebendo de que maneira a estética 'glauberiana' foi assimilada por um grupo de realizadores alemães ligados ao que ficou conhecido por Novo Cinema alemão.

Palavras-chave: Werner Herzog. Glauber Rocha. Cinema Novo brasileiro.

Abstract: The German filmmaker Werner Herzog (1942) filmed in the Amazon during the 1970s in search of previously unseen landscapes, directing his focus toward the 'margins of civilization', as he stated years before to director Glauber Rocha, one of the icons of Brazil's Cinema Novo movement. In this article, we will analyze the signs of *cinemanovismo* in Herzog's work along with how this dialog helped construct its view, understanding how the Glauberian aesthetic was assimilated by a group of German filmmakers linked to what became known as New German Cinema.

Keywords: Werner Herzog. Glauber Rocha. Brazilian Cinema Novo.

REIS, Renan Nascimento. O sertão virou rio e o rio virou sertão: um cineasta alemão e o Cinema Novo brasileiro. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 13, n. 1, p. 175-185, jan.-abr. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222018000100010>. Autor para correspondência: Renan Nascimento Reis. Universidade Federal do Piauí. Rua Bartolomeu Filho, 4881. Teresina, PI, Brasil. CEP 64049-550 (renannreis@yahoo.com.br). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3701-5789>.

Recebido em 08/08/2017

Aprovado em 09/01/2018



Via de regra, em certa fase, o Cinema Novo explorou a região Nordeste do Brasil como cenário. Filmes como “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964), “Vidas secas” (1963), “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) exploraram questões ‘do Nordeste’ e acabaram construindo certa ‘identidade’ para a região. Enquanto nos anos 1960 e 1970 a experiência cinematográfica brasileira debruçou-se largamente sobre o Nordeste brasileiro (em um primeiro momento) (Figueiroa, 2004), Herzog decidiu filmar a Amazônia¹. Se as imagens do Nordeste são construídas/mantidas/asseguradas em filmes, por exemplo, de Glauber Rocha e de Nelson Pereira dos Santos, o ‘Norte’ é construído e consolidado na filmografia de Herzog. “Aguirre” (1973), por exemplo, está ligado ao Novo Cinema alemão, mas é igualmente próximo aos demais ‘Novos Cinemas’, como a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo brasileiro. Herzog trouxe uma abordagem bastante física para o cinema, aproximando-se dos realismos (às vezes surrealismos) de contemporâneos, como Glauber e Trauffaut, cujas obras tiveram peso decisivo nas suas escolhas estéticas, definindo fases distintas em sua filmografia. Os anos 1970 significam uma nova etapa em sua obra, marcada por temas sul-americanos, motivados pelo contato com o ‘cinemanovismo’ e com as obras de Glauber (Najib, 2012).

Em 1960, os filmes do Cinema Novo brasileiro começaram a chegar à Europa, sendo bem recebidos na Alemanha pela nova geração de cineastas. Não é à toa que Herzog convidou o cantor Milton Nascimento para interpretar o porteiro da casa de ópera, no Teatro Amazonas. Provavelmente, Herzog deve ter se interessado pela composição musical assinada por Nascimento no filme “Os deuses e os mortos” (1970), de Ruy Guerra. Esses são apenas indícios, sinais, que nos levam à relação entre Herzog e Glauber Rocha, mas devemos ultrapassar essa superficialidade e enxergar quais foram os fatores que

atraíram os cineastas do Novo Cinema alemão em direção ao ‘cinemanovismo’.

Na primeira fase do movimento, a materialidade da pobreza do nordestino do campo, castigado pela seca, deve ter gerado curiosidade entre os jovens alemães, pois esse realismo ia ao encontro da estética do cinema moderno no período estudado: Pasolini, Visconti e Godard são diretores dos anos 1960 e 1970 que seguem linguagens próximas a essa. Certamente, “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964), de Glauber, “Vidas secas” (1963), de Pereira dos Santos, e “Os fuzis” (1964), de Ruy Guerra, são produções que estão enraizadas nessa fórmula.

Herzog esteve conectado ao que ocorria no cinema brasileiro entre os anos 1960 e 1970 e o seu “O enigma de Kaspar Hauser” (1972) recebeu o subtítulo “Cada um por si e Deus contra todos” por causa do filme “Macunaíma” (1969), de Joaquim Pedro de Andrade:

Eu escrevi o roteiro do filme em quatro ou cinco dias e não havia um título. Cansado de tanto escrever, resolvi sair para tomar uma cerveja e ver um filme. Acabei vendo “Macunaíma”, do Joaquim Pedro. Fiquei louco pelo Grande Otelo e mais louco ainda por uma frase que ouvi num certo ponto do filme: “Cada um por si e Deus contra todos”. Congelei na cadeira. Isto que acabei de ouvir é tão lindo que não consigo acreditar. Aí está o título do meu filme. Só que, depois, trocando ideias com várias pessoas, ninguém guardava a frase. Quando eu pedia para que a repetissem, diziam “Cada um por Deus, todos pelo Homem”. Ou “Cada Homem por Deus”. Nunca acertavam. Então acabei optando por “O enigma de Kaspar Hauser – cada um por si e Deus contra todos”. Mas, tão importante quanto o subtítulo, foi a descoberta de Grande Otelo. Que ator maravilhoso. Nove anos depois eu estava com ele na Amazônia, filmando “Fitzcarraldo”. Tomei estas duas riquezas de “Macunaíma”. Não tenho vergonha de assumir, como um pirata, esta troca (Werner Herzog *in* Caetano, 2011, não paginado).

E como um pirata, Herzog assimilou traços marcantes do ‘cinemanovismo’ em “Aguirre” (1973), sob influência,

¹ É importante, contudo, citar que Glauber Rocha realizou um documentário, o primeiro do cineasta feito em cores, na Amazônia, com o sugestivo título “Amazonas, Amazonas” (1966).

sobretudo, de Glauber. “Conheço muitos dos filmes dele e tive o prazer de conviver com ele” (Werner Herzog *in* Caetano, 2011, não paginado), lembra o cineasta. Ambos foram recebidos pela *Pacific Film Archive*, uma cinemateca importante na Califórnia. Herzog ocupou um quarto ao lado do de Glauber:

Me lembro que, em 1975, quando chegou a hora de Glauber, que era bastante desorganizado, regressar ao Brasil, a saída dele impressionou a todos, pois tinham milhares de papéis que não cabiam nas malas e iam se espalhando por todos os lados. Glauber morreu jovem, mas os filmes dele são eternos (Werner Herzog *in* Caetano, 2011, não paginado).

É sintomático perceber as referências ao Cinema Novo brasileiro na obra de Herzog, bem como a forma elogiosa a que se refere a Glauber em algumas entrevistas. Os dois conviveram na Universidade de Berkley, em 1975, e trocavam ideias sobre o cinema, a Bahia, o sertão: “Seus filmes ficarão para sempre. Apenas um brasileiro é mais intenso do que ele: Garrincha. Mas no nível intelectual, sem dúvida é Glauber” (Werner Herzog *in* Tomazzoni, 2011, não paginado).

Se pensarmos no distanciamento que Herzog sempre afirmou existir entre as suas obras e o cinema dito de mercado, e entre elas e o Novo Cinema alemão, intimamente ligado às grandes redes públicas de televisão e subvencionado pelo Estado (o que ele considerava pernicioso), é plausível compreendermos que ele tenha buscado uma vinculação ao cinema ‘terceiromundista’ e, de fato, percebermos uma importante convergência entre o seu cinema e a produção ‘cinemanovista’ de Glauber Rocha.

Ainda sobre Glauber, afirma:

Quando olho os trabalhos de Glauber Rocha, vejo uma grande poesia. Ele vivenciou, apreendeu e descreveu o Brasil como um poeta. Acho que ele fez apenas bons filmes. Naquela época, fim dos anos 1960, postulava-se um cinema pró-revolução no mundo. E isso logo se mostrou algo sem sentido. Glauber, com sua grande energia criativa, não se contagiou tanto por esse postulado político. Ele conseguiu retratar a realidade com imagens selvagens, com fantasia. Hoje em dia, em 2011,

postular filmes políticos é algo que não faz sentido, como também não fazia naquela época. Tinha a ver com nossos sonhos coletivos. Filmes não têm de ser instrumentos para a política. Microfones são os instrumentos para a política, para discursos políticos. Não o cinema (Werner Herzog *in* Simões, 2011, não paginado).

Esta citação leva-nos a outro elemento referente à formação intelectual de Herzog, que nos interessa particularmente, qual seja a sua proximidade ao Cinema Novo brasileiro, em especial a figuras como Glauber Rocha (Glauber e Herzog eram amigos) e Ruy Guerra (que desempenhou papel importante em “Aguirre”).

A amizade entre Glauber e Herzog começou quando os dois encontraram-se nos Estados Unidos e tornaram-se, nas palavras do alemão, “muito chegados”: “gostávamos reciprocamente de nossos filmes, e através disso, na verdade, é que se estabeleceu o contato principal entre nós” (Werner Herzog *in* Nagib, 1991, p. 253). Os filmes “Terra em transe” (1967) e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) causaram impressão positiva em Herzog a respeito de Glauber: “É um homem talentosíssimo, é uma sorte para o Brasil possuir alguém como ele. Todo país do mundo poderia se orgulhar de ter alguém assim” (Werner Herzog *in* Nagib, 1991, p. 253).

Em sentido mais amplo, o Cinema Novo brasileiro foi uma fonte de inspiração para o Novo Cinema alemão que, após a Segunda Guerra Mundial, viveu uma década de ‘hibernação’ cinematográfica, com filmes de entretenimento, enquanto os jovens cineastas do neorealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e do Cinema Novo brasileiro, por exemplo, davam mostras da força do cinema independente e político do pós-guerra. Há um *delay* entre o lançamento de obras importantes, como “Rio 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e as primeiras produções dos alemães contemporâneos a Herzog. Não seria exagero pensar que apenas no início dos anos 1970, época de lançamento de “Aguirre” (1973), as contribuições dos movimentos citados encontrariam ressonância entre os cineastas alemães, como Fassbinder e Wenders.

Esse processo se iniciaria em 1963, quando o crítico Peter Schumann organizou uma mostra de filmes brasileiros em Berlim, chegando a ser apresentada também na televisão. Este fato atingiu Werner Herzog de maneira particular, pois rechaçava – com mais radicalidade do que os seus contemporâneos – a artificialidade do estúdio, a utilização de atores profissionais e de paisagens urbanas, buscando por “[...] ‘imagens nunca vistas’, [pretendendo] encontrar uma realidade mais ‘verdadeira’” (Nagib, 1994, não paginado). Isso se coaduna com as imagens – inicialmente projetadas pelos cinemanovistas – da seca e da miséria no longa-metragem lançado por Herzog em 1968, “Sinais de vida”, no qual se vê a “[...] reprodução de um sol cruel, que acentua a brancura seca da paisagem, com a qual estabelece um duelo de titãs” (Nagib, 1994, não paginado), trazendo semelhanças com obras brasileiras, como “Vidas secas” (1963) e “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964). O subtítulo de “Aguirre” (1973), “A ira de Deus”, é uma referência a Glauber Rocha, que o teria especulado como o primeiro título para “Deus e o Diabo na terra do sol”. O filme de Ruy Guerra, “Os deuses e os mortos” (1970), é um dos preferidos de Herzog. Além disso, José Lewgoy, ator importante do Cinema Novo, foi convidado pelo cineasta alemão a participar de “Fitzcarraldo” (1982). Lewgoy atuou em outro filme de Herzog rodado no Brasil, “Cobra verde” (1987), longa-metragem que ‘resgataria’ a linguagem ‘glauberiana’, a exemplo da sequência na qual o protagonista, novamente Klaus Kinski, contempla uma carcaça de gado na paisagem afetada pela seca. Lúcia Nagib assim analisa essa proximidade:

Se Herzog é mesmo, como afirma Gilles Deleuze, “o mais metafísico dos autores de cinema”, compreende-se que tenha se deixado fascinar pela dupla natureza dos personagens e paisagens de Glauber, cuja dimensão terrena da miséria é acrescida de uma outra, de grandeza heroica e messiânica. [...] Herzog percebeu com aguda sensibilidade o significado transcendente da ópera de Verdi tocada no “Eldorado” de “Terra em transe” (filme de Glauber de 1967), transformando-a no próprio assunto de “Fitzcarraldo” (1982), no qual o protagonista quer encenar a ópera na selva amazônica (Nagib, 1994, não paginado).

Nessa linha, o ‘cinemanovismo’ atingiu outros nomes do Novo Cinema alemão, a exemplo de Fassbinder, Schloendorff e Wenders. Fassbinder intitulou um dos seus filmes de “Rio das mortes” (1970), em referência a “Antônio das Mortes”, título recebido na Alemanha pelo filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), de Glauber. Em outro filme seu, “A viagem de Niklashauser” (1970), um dos personagens imita Antônio das Mortes. O compositor Peer Raben, que trabalhou em várias oportunidades com Fassbinder, conheceu Villa-Lobos e Guerra Peixe através da obra de Glauber, sendo ambos importantes influências para as suas próprias composições. Wenders dirigiu um curta-metragem experimental lançado em 1968, “Same player shoots again” (1968), o qual, em uma única sequência (repetida diversas vezes), apresenta um homem carregando uma espingarda, cambaleando, em alusão à sequência em que o jornalista Paulo Martins, com uma metralhadora, cambaleia na cena final de “Terra em transe” (1967), ao som de Villa-Lobos. Já Schloendorff tomou o filme “Os herdeiros” (1969), de Cacá Diegues, como fonte para escrever um dos seus principais filmes, “O tambor” (1979) (Nagib, 1994).

A literatura de Euclides da Cunha, acreditamos, foi mais um elemento de intersecção entre Herzog e Glauber. Os movimentos culturais de 1960 (tempo de grande transformação, como o tempo apocalíptico de Antônio Conselheiro) assimilaram a obra de Cunha, em especial “Os sertões” (1982), a exemplo do Cinema Novo brasileiro, e mais nitidamente de Glauber, “[...] que consagrou definitivamente a metáfora da natureza, ‘o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão’, apontando o projeto político nacional mais uma vez para o interior do Brasil” (Gnerre; Decca, 2002, p. 137). Foi justamente para o sertão que Glauber Rocha voltou o seu projeto revolucionário, ao lado do movimento estudantil que, na década de 1960, foi responsável pela recuperação da literatura de Cunha:

Uma vez mais, a intelectualidade brasileira colocou para si a responsabilidade da realização do sonho político popular igualitário como um modo de expiar uma culpa que se acumulava desde os

tempos de Euclides. Assim, o intelectual da década de 1960 deveria se colocar ao lado do povo do sertão, inaugurando uma nova etapa revolucionária, por meio de uma guerra de guerrilhas contra o sistema político vigente, assim como havia sido feito por Conselheiro. Não é por acaso que o mito revolucionário da década, o Che, tem uma representação ainda mais emblemática aqui no Brasil (Gnerre; Decca, 2002, p. 137-138).

Glauber compõe em seu cinema o símbolo de uma revolução que levaria à justiça social, algo que foi buscar também em “Os sertões”, de Euclides da Cunha. Esse olhar para a literatura, em especial aquela com conteúdos regionais, foi lançado por outros autores do Cinema Novo, como Joaquim Pedro de Andrade (em “Macunaíma”, de 1969), Nelson Pereira dos Santos (em “Vidas secas”, de 1963) e Leon Hirszman (em “São Bernardo”, de 1972). Inicialmente, Glauber estava mais interessado na apropriação popular do cangaço (Corisco), munindo-se da literatura de Jorge Amado, José Lins do Rego e Guimarães Rosa. O misticismo do cangaço pode ser percebido na caminhada executada pela personagem Manuel, ainda que sob a perspectiva de desengano para com o messianismo promovido por Sebastião, mas, por outro lado, percebendo o cangaço como arma contra a ordem estabelecida (Schwarzman, 2012).

Glauber constrói o sertão através do som e da imagem, de paisagens dilaceradas e da violência, reescrevendo “Grandes sertões: veredas” (1986), que, por sua vez, é uma reescritura de “Os sertões”. A sua narrativa, à semelhança de Herzog, supera o realismo factual (Corrigan, 1986), a concretude imediata, a distinção entre o real e o fantástico. De alguma maneira, o factual tem menor espaço em relação ao irreal.

Glauber utiliza o processo de condensação. Parte de realidade múltipla, retirando o material para o seu texto, com o objetivo de estabelecer imagens simultaneamente precisas e gerais, abstratas e específicas. Quando, por exemplo, vemos as personagens Antônio das Mortes, Santo Sebastião, Corisco ou Manuel, o que surge na tela extrapola a singularidade das figuras históricas, já que condensam diversos personagens de vários movimentos socioculturais no Brasil. No filme,

para exemplificar o procedimento de Glauber, Corisco é, ao mesmo tempo, um personagem histórico e representa todos os cangaceiros, além da referência imediata e significativa ao próprio Lampião. Trata-se, portanto, de metáforas históricas: alegorias do Brasil (Pereira, 2008, p. 24).

Nesse sentido, vamos estabelecendo pontos de contato entre Glauber e Herzog. Os personagens históricos (Lope de Aguirre, Fitzcarraldo, Lampião, Antônio Conselheiro etc.) são evocados por meio de metáforas, que constituem a narrativa e (re)contam a história, (re)inventam a realidade e (re)configuram personagens. Os dois cineastas, ao narrar a história do Brasil, ultrapassam a linha da realidade, de modo que os sujeitos são projetados como figuras alegóricas (o colonizador, o imperialista, o cangaceiro e o messiânico). Falando a partir das margens (Nordeste e Amazônia), contam uma outra história. Para ambos, o sertão é local de ruínas, de conflito entre culturas, de resistência à civilização, o que se dá, sobretudo, pela natureza e pelo mito, guiando-se na mesma direção de Euclides da Cunha, em “Os sertões” e em “À margem da história” (1996) (Pereira, 2008).

Em nossa leitura da filmografia de Glauber e Herzog, acreditamos que Euclides da Cunha possa ser o ponto de intersecção entre eles. Como dito anteriormente, foi através da *Pacific Film Archive* que Herzog teve contato com cineastas independentes fora da Alemanha: “Você dificilmente pode passar um dia na *Pacific Film Archive* sem tropeçar em Glauber Rocha, Dusan Makavejev, Jean-Luc Godard, Les Blank, ou algum outro cineasta” (Werner Herzog *in* Bundschuh et al., 2014, p. 31). Esse contato lhe possibilitou não apenas conhecer outros cineastas, mas também perceber a produção cinematográfica de seu país perante o que era feito no resto do mundo:

Um dos problemas com o cinema alemão é seu provincianismo. Muitos cineastas alemães fazem filmes provincianos. Os filmes do Cinema Novo brasileiro, ao contrário, podem ser exibidos no mundo todo. Eles possuem uma identidade nacional, e não uma identidade provinciana (Werner Herzog *in* Ghali; Herzog, 2014, p. 18-23).

Herzog optou por um cinema “que fosse fruto de um contato sensível com o meio” (Nagib, 1991, p. 136), a arte de analfabetos, como costuma dizer, colocando as teorias de lado e começando do zero, “como se não existisse a história do cinema” (Nagib, 1991, p. 136), o que o aproxima da reflexão que Glauber Rocha faz a respeito do Cinema Novo:

nossa cultura, produto da incapacidade artesanal, da preguiça, do analfabetismo, da impotência política, do imobilismo social é uma ‘cultura ano zero’. Fogo nas bibliotecas, pois! Do zero, como Lumière, o Cinema Novo recomeça a cada filme, balbuciando um alfabeto brutal que significa tragicamente ‘civilização subdesenvolvida’ (Rocha, 1981, p. 101).

Aqui, Glauber possivelmente faz referência ao filme “Alemanha: ano zero” (1948), clássico do neorealismo italiano, dirigido por Roberto Rossellini.

Segundo as palavras de Herzog (2009, não paginado):

Mas eu era bem próximo de Glauber Rocha, Carlos Diegues, Grande Otelo e José Lewgoy. A gente via os filmes uns dos outros, toda vez que eu estava no Rio, eu ficava na casa do Ruy Guerra. [...] Eu o conheci [Glauber] em Berkeley (EUA), quando ele morava na casa de Tom Luddy [organizador do *Telluride Film Festival*]. Sempre que eu ia para a região de São Francisco, ficava na casa de Luddy [em meados dos anos 70]. E, no quarto ao lado do meu, estava Glauber, sempre caótico [risos]. Era maravilhoso conversar com ele. Às vezes, às 3h da manhã, ele vinha bater na minha porta com uma ideia maluca. E eu, ainda meio sonolento, ficava ouvindo. Conversávamos sobre cinema, mulheres, sobre a vida. [...] Carlos Diegues sempre me dizia: “Venha pro Brasil, as mulheres são maravilhosas”, e nós nos abraçávamos, suados. No Brasil, é tudo tátil, pele e, então, de repente, os brasileiros pareciam apaixonados pelo filme mais calmo e profundo que eu já fiz. O Brasil é sempre uma surpresa para mim.

Em 1969, Glauber Rocha apresentou o seu filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” no Festival de Cannes, rendendo-lhe o prêmio de melhor diretor, o que certamente garantiu ao cineasta certa

notoriedade internacional, de modo que referências à personagem Antônio das Mortes começaram a surgir no cinema alemão da década seguinte. Podemos citar o filme “A viagem de Niklashauser” (1970), de Fassbinder, no qual um personagem chamado Antônio ostenta um chapéu similar ao usado pela personagem de Glauber. Nesta obra, o cineasta traduz para o Novo Cinema alemão temáticas tratadas no filme de Glauber, como o misticismo camponês e o messianismo revolucionário. Outras obras de cineastas alemães seguiram essa mesma linha: “Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach” (Volker Schlöndorff, 1970), “Mathias Kneissl” (Reinhard Hauff, 1970), “Jaider, der einsame Jäger” (Volker Vogeler, 1970), “Servus Bayern” (Herbert Achternbusch, 1977) e “Coração de cristal” (Werner Herzog, 1976). Essa assimilação do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) pelos cineastas alemães pode ser explicada pelo contexto político vivenciado na Alemanha, particularmente pelo surgimento do movimento guerrilheiro Fação do Exército Vermelho (RAF), o qual guardaria semelhanças com o enredo filmado por Glauber. De todo modo, esse cruzamento salta aos olhos, se pensarmos na narrativa construída por Herzog em “Coração de cristal” (1976), no qual são sublinhados temas como relações de poder, messianismo e transe. Chama a atenção a semelhança da personagem Hias com Antônio das Mortes (Figura 1), ou mesmo com Sebastião, de “Deus e o diabo na terra do sol” (1964): ambos estão na fronteira entre as classes dominantes e dominadas, externalizando as suas profecias. Há ainda a repetição do mesmo discurso religioso já presente nos filmes de Glauber, bem como a presença marcante de um tirano que domina a população (Nagib, 2012).

Interessante notar que, semelhantemente ao cântico feminino utilizado por Glauber na abertura de “Terra em transe” (1967), Herzog se utiliza de uma procissão de vozes femininas em “Fata Morgana” (1971) e em “Os anões também começaram pequenos” (1970). A sensação de transe é uma ferramenta comum aos dois cineastas:



Figura 1. À esquerda, a personagem Hias, em “Coração de cristal” (1976), de Werner Herzog; à direita, Antônio das Mortes, em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), de Glauber Rocha.

os cantos repetidos, enlouquecedores e insistentes em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), o movimento circular da câmera, a cultura popular, a obsessão pelo poder, o teor documental, o silêncio, enfim, tudo se repete em “Coração de cristal” (1976) ou mesmo em “Aguirre” (1973). No entanto, o transe igualmente separa os dois autores. Se para Rocha a apresentação dos impulsos irracionais religiosos possui um viés notadamente político, para Herzog o que interessa são os fenômenos inexplicáveis, o irracional em si mesmo. Glauber está preocupado com o realismo, o que resulta em uma postura política. Já a Herzog interessa transformar ficção em realidade, opondo-se ao realismo, o que pode ser pensado como o além do transe da realidade encontrada no Cinema Novo.

Seis anos após o lançamento de “Terra em transe” (1967), Herzog retoma a temática do eldorado, anteriormente empregada por Glauber, e utiliza uma cena de abertura similar à adotada pelo brasileiro: a panorâmica sob a selva amazônica, com fundo musical hipnótico em “Aguirre” (1973), encontra paralelo na sequência inicial de “Terra em transe” (1967), com visão aérea do mar, acompanhada de um canto em transe. Nas duas filmagens, os personagens são criaturas minúsculas diante da paisagem esmagadora. Se Glauber lança mão de Carlos Gomes (“O Guarani”), Herzog opta por Verdi.

Se Glauber encena o colonialismo português tendo como paisagem a praia, Herzog teatraliza o colonialismo espanhol tendo como paisagem o rio. Se Glauber coroa Porfírio Diaz, Herzog coroa Don Fernando de Guzman. Bem como padre Soares, para o primeiro, e monge Carvajal, para o segundo, reforçam críticas à igreja e evidenciam a sua relação com a política (Nagib, 2012).

Encontraremos ainda mais cruzamentos, se voltarmos nosso olhar para “Cobra verde” (1987), longa-metragem filmado na Bahia, que completa a tríade ‘herzoguiana’ sobre o Brasil. De início ao fim, são muitas as referências ao Cinema Novo. De “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964), toma emprestado o cantor de cordel cego, a personagem Cobra Verde, novamente interpretada por Kinski, é a própria personificação do diabo, bem como o cangaceiro Corisco, o deserto cheio de carcaça de animais, as cidades de estilo ibérico em torno de um a igreja católica etc. (Nagib, 2012).

Além de Glauber, Ruy Guerra foi o realizador do Cinema Novo brasileiro com o qual Herzog mais guarda afinidades. Não é incomum que alguns diretores convidem outros cineastas a participarem de suas obras, provavelmente como forma de homenagem. Dessa maneira, Jean-Pierre Melville aparece nos filmes de Godard; Nicholas Ray marca presença na obra de Win Wenders; Victor Sjöström aparece em filme de Bergman; Marco Ferreri em Pasolini; e, como já falamos

anteriormente, Ruy Guerra interpreta o conquistador Don Pedro de Ursua, no longa-metragem “Aguirre, a cólera dos deuses” (1973). Acreditamos que, neste último caso, mais do que um tributo feito por Herzog, ocorre um indício de aproximações ideológicas e estéticas entre os cineastas, e de Herzog com o Cinema Novo.

Em “Os fuzis” (1964), Ruy Guerra volta-se para o sol, para o brilho extremo e agressivo, em filmagens preferencialmente diurnas, como acontece em “Vidas secas” (1963) e “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964), característica, pois, do Cinema Novo. Em 1968, Herzog apresenta “Sinais de vida”, no qual o sol é um dos protagonistas, a partir do qual a luz penetra todos os demais elementos, sendo um dos inimigos do soldado Stroszek. A agressividade com que a luz é construída pelo diretor achata a personagem, que resiste a essa violência, através de atos igualmente violentos, direcionados aos seus pares e ao céu, ou melhor dizendo, contra o sol, declarando guerra a ele, munindo-se de fogos de artifícios, o que nos remonta à sequência final de “Os fuzis” (1964) e à cena de Norma Bengell na praia de “Os cafajestes”, ambos de Ruy Guerra, tendo este último estreado em junho de 1962 no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

A temática da circularidade em “Os cafajestes” (Elduque, 2015), como a câmera circular sobre a personagem de Norma Bengell, será utilizada por Herzog em alguns de seus filmes: a câmera que circula Aguirre sob a embarcação; o carro que gira desgovernado em “Os anões também começaram pequenos” (1970); e mesmo em “Stroszek” (1977).

Os anos 1970 representam, na carreira de Herzog, uma importante mudança, a qual pode ser notada pela substituição de personagens anti-humanos por aspirantes a super-humanos, em outros termos, rebeldes de pequena escala vistos em “Stroszek” (1977) e em “Os anões também começaram pequenos” (1970) são postos de lado, para o surgimento de conquistadores e heróis românticos, como Aguirre e Kaspar Hauser, ou ainda pela preferência por atores profissionais, a exemplo de Klaus

Kinski, a amadores, como Bruno S. É natural que tenha ocorrido um amadurecimento por parte do cineasta, o qual pode ser percebido tanto na direção quanto na narratividade de suas obras e, principalmente, para o direcionamento para temas sul-americanos. Essa nova orientação está relacionada ao contato com produções do Cinema Novo brasileiro, o que implica a substituição da ética do realismo pelo etos do poder.

Como sabemos, desde o início dos anos 1960, os filmes do Cinema Novo foram recepcionados na Europa, em festivais da Itália, onde foram bem aceitos por cineastas importantes, como Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci. Com o curta metragem “Couro de gato” (1960), Joaquim Pedro de Andrada foi premiado em 1961 no Festival de Cinema de Oberhausen, mesmo local em que, um ano depois, seria lançado o manifesto de fundação do Novo Cinema alemão. O primeiro longa-metragem de Glauber, “Barravento” (1962), foi premiado no Festival Internacional de Cinema Karlovy Vary, fórum importante de cinema político naquele período. Poderíamos citar, ainda, a aclamação recebida em Cannes por “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964) e por “Vidas secas” (1963), ensejando admiração de cineastas relevantes, como Godard, que, anos depois, convidou Glauber para interpretar um profeta do cinema político, no filme “Le vent d’est” (1969). Mas foi na Alemanha que o Cinema Novo foi mais bem recebido pela nova geração de cineastas, o que pode estar relacionado com a apresentação do movimento no Festival de Berlim (1966), por Peter B. Schumann, ou ainda com a presença crescente em festivais, cineclubes e, sobretudo, na televisão: a partir de 1967, os filmes brasileiros foram repetidamente apresentados na maior parte das emissoras públicas, cobrindo quase toda a produção do Cinema Novo em suas várias fases (Nagib, 2011).

O resultado disso tudo foi o impacto causado pelo Cinema Novo brasileiro sobre o cinema alemão dos anos 1960. Podemos citar a influência recebida por Peer Raaben (compositor de filmes de Fassbinder) em relação a músicos brasileiros, como Villa-Lobos e Marlos Nobre,

graças às obras “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964) e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) (Antônio das Mortes), respectivamente. O interesse por temas latino-americanos levou alguns cineastas alemães à região para produzir seus filmes, a exemplo de Peter Lilienthal, Werner Schroeter, Peter Fleischmann e Werner Herzog (Nagib, 2011).

Herzog, entre os cineastas alemães de sua geração, é o que mais se aproximou do Cinema Novo, e o seu “Coração de cristal” (1976) mostra o quanto o cineasta estava impressionado com Glauber Rocha, adaptando a estética ‘glauberiana’ ao contexto do Novo Cinema alemão, o que é também percebido notadamente em “Aguirre” (1973) e em “Fitzcarraldo” (1982). Talvez isso seja mais forte no primeiro, por conta da proximidade temporal. Herzog volta-se para questões de poder, messianismo e transe – com personagens ou com paisagens (selva). Se pensarmos em Hias, personagem principal de “Coração de cristal” (1976), uma figura lendária, um profeta apocalíptico errante, cujo pai demente tenta, de qualquer maneira, recuperar o poder, lembraremos certamente de Antônio das Mortes. Ou, ainda, de outros personagens de Glauber, como o pregador Sebastião e seu discurso religioso. Ou mesmo do Coronel Horácio, mentalmente afetado (os atores Wilhelm Friedrich e Joffre Soares também guardam lá suas semelhanças físicas). Em Herzog, um tirano louco induz ao transe toda uma comunidade (Nagib, 2011).

As sequências introdutórias de “Aguirre” (1973) e de “Fitzcarraldo” (1982) seguem esse mesmo rumo. Uma paisagem enevoada e opressora, com uma música cósmica ao fundo, e a selva hostil compõem a sensação de transe. Os conquistadores europeus que deliram de febre, ou sob efeito de bebidas alucinógenas, são vistos como deuses pelos indígenas e, ao final, sempre solitários, constata a sua separação irremediável com a natureza, destruindo qualquer idealização edênica. O retrato do sertão amazônico em Herzog é franco e cru. As imagens de colonizadores vestidos com pesados trajes ocidentais em embarcações frágeis, ou trajando um improvável terno

branco, sob um navio a vapor, travando uma luta inútil contra o rio Amazonas, trouxeram uma nova abordagem sobre a região. Herzog repete o que, alguns anos antes, o Cinema Novo brasileiro fez para a região nordestina, apresentando, pela primeira vez, imagens realistas dos flagelos da seca, cujos personagens, assim como Aguirre e Fitzcarraldo são heróis dilacerados pelo meio (Nagib, 1991). A Amazônia constitui-se como o sertão ‘herzoguiano’.

O conflito entre o homem e o mundo natural foi uma importante preocupação na filmografia de Herzog, ao lado de outros temas. Assim, em 1987, lança “Cobra verde”, outro filme rodado no Brasil (Bahia e Pará), no qual Klaus Kinski e José Lewgoy novamente são convocados para compor o elenco, cujo enredo traz muitas referências ‘glauberianas’. Ao lado de “Aguirre” (1973) e “Fitzcarraldo” (1982), o longa completa a trilogia sobre os trópicos, narrando a trajetória do latifundiário Francisco Manoel da Silva, que se volta para o banditismo após ser expulso de sua terra, por conta da seca e da fome. O protagonista segue suas andanças pelo sertão nordestino do século XIX até ser contratado como capanga por um decadente latifundiário, interpretado por Lewgoy, ganhando a alcunha de ‘Cobra verde’, o bandido mais temido do sertão. Há, no enredo, novamente crítica à violência do colonialismo europeu e a seu ímpeto civilizador.

Neste artigo, discorreremos sobre o entrecruzamento entre as obras dos cineastas Werner Herzog e Glauber Rocha. Do semiárido baiano para a floresta úmida. De um extremo ao outro do país. Do sertanejo nordestino ao seringueiro da Amazônia. Do coronel ao barão da borracha. O sertão virou rio e o rio virou sertão. Podemos perceber nas páginas apresentadas as marcas do ‘cinemanovismo’ na obra de Herzog e como esse diálogo contribuiu para a construção do seu olhar sobre o espaço amazônico. Futuros trabalhos podem evidentemente preencher algumas lacunas deixadas nesta breve discussão, até porque muitas outras pesquisas merecem (e precisam) ser feitas sobre a história da Amazônia vista no cinema. Acreditamos que nosso trabalho faça parte desse esforço historiográfico.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, a cólera dos deuses. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion/Hessischer Rundfunk (HR) (co-production), 1973. Película (95 min), son., color, 35 mm.

ALEMANHA: ano zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália/França/Alemanha: Tevere Film/SAFDI/Union Générale Cinématographique (UGC)/Deutsche Film (DEFA) (technical production), 1948. Película (78 min), son., preto e branco, 35 mm.

AMAZONAS, Amazonas. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Salvador: DÉPRO - Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas, 1966. Película (15 min), son., color., 35 mm.

A VIAGEM de Niklashauser. Direção: Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler. Alemanha: Janus Film und Fernsehen/Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1970. Película (90 min), son., color., 35 mm.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1962. Película (78 min), son., preto e branco, 35 mm.

BUNDSCHUH, J.; BAUER, C.; HERZOG, W. Interview with Werner Herzog on the American reception of his films. In: AMES, Eric (Ed.). **Werner Herzog: interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014. p. 29-41.

CAETANO, Maria do Rosário. Werner Herzog e o Brasil. **Brasil de Fato**, São Paulo, 28 jun. 2011. Entrevista com Werner Herzog concedida a Maria do Rosário Caetano. Disponível em: <<https://www.brasildfato.com.br/node/6591/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

COBRA verde. Direção: Werner Herzog. Alemanha/Ghana: Werner Herzog Filmproduktion/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-production)/Ghana Film Industry Corporation (co-production), 1987. Película (111 min), son., color., 35 mm.

CORAÇÃO de cristal. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1976. Película (94 min), son., color., 35 mm.

CORRIGAN, Timothy. **The films of Werner Herzog: between mirage and history**. New York/London: Methuen, 1986.

COURO de gato. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Marcos Farias, Saga Filmes. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1960. Película (12 min), son., preto e branco, 35 mm.

CUNHA, Euclides da. À margem da história. In: COUTINHO, A. (Org.). **Euclides da Cunha: obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. v. II, p. 221-384.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

DER plötzliche Reichtum der armen Leute von Korbach. Direção: Volker Schlöndorff. Alemanha: Hallelujah Film/Hessischer Rundfunk (HR), 1970. Película (102 min), son., preto e branco, 35 mm.

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luís Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. Película (115 min), son., preto e branco, 35 mm.

ELDUQUE, Albert. Werner Herzog/Ruy Guerra: formas da estética da fome. In: RIBAS, Daniel; PENAFRIA, Manuela (Ed.). **Atas do IV Encontro Anual da AIM**. Covilhã: AIM, 2015. p. 480-490.

FATA Morgana. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1971. Película (76 min), son., color., 35 mm.

FIGUEIROA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e a sua recepção na França**. Campinas: Papyrus, 2004.

FITZCARRALDO. Direção e roteiro: Werner Herzog. Produção: Walter Saxer, Lucki Stipetić e Werner Herzog. Alemanha/Peru: Werner Herzog Filmproduktion/Project Filmproduktion/Filmverlag der Autoren/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)/Wildlife Films Peru, 1982. Película (157 min), son., color., 35 mm.

GHALI, N.; HERZOG, W. Werner Herzog: like a powerful dream... In: AMES, Eric (Ed.). **Werner Herzog: interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014. p. 18-23.

GNERRE, Maria Lúcia A.; DECCA, Edgar Salvadori de. Prefigurações literárias da barbárie nacional em Euclides da Cunha, Machado de Assis e Lima Barreto. In: NASCIMENTO, José Leonardo (Org.). **Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos**. São Paulo: UNESP, 2002. p. 123-147.

HERZOG, Werzer. O selvagem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2009. Entrevista concedida a Fernanda Ezabella. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2607200908.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

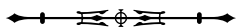
JAIDER, der einsame Jäger. Direção: Volker Vogeler. Alemanha: Bavaria Atelier/Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1970. Película (94 min), son., color., 35 mm.

LE VENT d'est. Direção: Groupe Dziga Vertov, Jean-Luc Godard. Itália/França/Alemanha: Polifilm/Anouchka Films (co-production)/CCC Filmkunst (co-production), 1969. Película (96 min), son., color., 35 mm.

MACUNAÍMA. Direção, roteiro e produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Condor Filmes/Filmes do Serro Grupo/Filmes Instituto Nacional de Cinema (INC), 1969. Película (110 min), son., color., 35 mm.

MATHIAS Kneissl. Direção: Reinhard Hauff. Alemanha: Bavaria Film/Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1970. Película (94 min), son., color., 35 mm.

NAGIB, Lúcia. Werner Herzog in the light of the New Waves. In: PRAGER, Brad (Ed.). **A Companion to Werner Herzog**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. p. 58-80.



- NAGIB, Lúcia. **World cinema and the ethics of realism**. New York/London: Continuum, 2011.
- NAGIB, Lúcia. Cinema Novo brasileiro influenciou alemães. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 set. 1994. Caderno Mais! Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/25/mais!/15.html>>. Acesso em: 10 abr. 2016.
- NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog**: o cinema como realidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção, roteiro, argumento e cenografia: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Zelito Viana e Claude Antoine. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, Claude Antoine Films, Munich Tele-Pool, 1969. Película (100 min), son., color., 35 mm.
- O ENIGMA de Kaspar Hauser. Direção e produção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog filmproduktion/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1972. Película (110 min), son., color., 35 mm.
- O TAMBOR. Direção: Volker Schlöndorff. Alemanha/France/Poland/Yugoslavia: Franz Seitz Filmproduktion (as Franz Seitz Film)/Bioskop Film/Artemis Film/Hallelujah Films/GGB-14/Argos Films/Jadran Film (co-production)/Film Polski (co-production), 1979. Película (142 min), son., preto e branco, 35 mm.
- OS ANÕES também começaram pequenos. Direção e roteiro: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1970. Película (96 min), son., preto e branco, 35 mm.
- OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1962. Película (100 min), son., preto e branco, 35 mm.
- OS DEUSES e os mortos. Direção: Ruy Guerra. Produção: J. Fredy Rosenberg, K. M. Eckstein. Rio de Janeiro: Companhia Cinematográfica Vera Cruz/ Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros (CCFB)/ Daga Films/ Grupo Filmes, 1970. Película (97 min), son., color., 35 mm.
- OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. Película (110 min), son., color., 35 mm.
- OS HERDEIROS. Direção e roteiro: Carlos Diegues. Produção: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa e Luis Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Carlos Diegues Produções Cinematográficas/Instituto Nacional de Cinema (INC)/J.B. Produções Cinematográficas Ltd./ Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas/Novocine, 1969. Película (103 min), son., color., 35 mm.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O sertão dilacerado: outras histórias de "Deus e o Diabo na terra do sol". **Lua Nova: revista de cultura e política**, São Paulo, n. 74, p. 11-34, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452008000200002>.
- RIO das mortes. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Germany: Antiteater-X-Film/Janus Film und Fernsehen, 1970. Película (84 min), son., color., 35 mm.
- RIO 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros. Rio de Janeiro, 1955. Película (100 min), son., preto e branco, 35 mm.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SAME player shoots again. Direção: Wim Wenders. Alemanha: Wim Wenders Stiftung, 1968. Película (12 min), son., preto e branco, 16 mm.
- SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrafilme/Mapa Filmes/Saga Filmes, 1972. Película (113 min), son., color., 35 mm.
- SCHVARZMAN, Sheila. Os sertões do cinema. **Alceu**, v. 12, n. 24, p. 94-108, jan.-jun. 2012.
- SERVUS Bayern. Direção: Herbert Achternbusch. Alemanha, 1977. Película (84 min), son., color., 35 mm.
- SIMÕES, Eduardo. "A crítica de cinema acabou". **Revista CULT**, 8 abr. 2011. Entrevista de Werner Herzog concedida a Eduardo Simões. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-critica-de-cinema-acabou/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.
- SINAIS de vida. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1968. 1 bobina cinematográfica (91 min), son., preto e branco, 35 mm.
- STROSZEK. Direção e roteiro: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)/Skellig Edition, 1977. Película (115 min), son., color., 35 mm.
- TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Agnaldo Azevedo. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda., 1967. Película (105 min 37 seg), son., color., 35 mm.
- TOMAZZONI, Marco. Werzer Herzog elogia Glauber Rocha e Garrincha. **iG**, São Paulo, 17 maio 2011. Entrevista de Werzer Herzog concedida a Marco Tomazzoni. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/werzer+herzog+elogia+glauber+rocha+e+garrincha/n1596961122164.html>>. Acesso em: 10 abr. 2016.
- VIDAS secas. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Cin L. C. Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1963. Película (103 min), son., preto e branco, 35 mm.

