

A relação de Werner Herzog com as imagens no documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010)¹

João Pedro Motta TEIXEIRA²

Miriam de Souza ROSSINI³

Dieison MARCONI⁴

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo compreender a relação do cineasta Werner Herzog com a imagem a partir de uma análise da forma como este aborda as pinturas rupestres em seu documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010). Partimos de autores como Lúcia Nagib (1991), Vilém Flusser (2002) e Arlindo Machado (1997) para entender as preocupações de Herzog com a situação da imagem na atualidade e a ideia das pinturas rupestres como uma primitiva experiência cinematográfica.⁵

Palavras-Chave: Audiovisual; Cinema; Vídeo.

Introdução

Em atuação desde a década de 1960, Werner Herzog surgiu no contexto do chamado Cinema Novo Alemão, importante movimento de vanguarda que, em sintonia com grupos semelhantes em diversos outros países, buscava novas formas de se narrar filmes, rompendo com os modelos tradicionais. Avesso a dogmas, Herzog se diferenciou de seus contemporâneos, como Rainer Fassbinder e Wim Wenders, pelo seu cinema radical e por preterir temáticas políticas, demonstrando maior afeto a histórias que falam, na esfera do sublime, das obsessões e urgências do homem; além de sua corrompida relação com a natureza. Nos últimos quase 50 anos, o cineasta construiu uma carreira marcada por ousadas experiências, onde o próprio cineasta se colocava muitas vezes em situações extremas para filmar – fazer cinema é uma atividade atlética, disse Herzog (CRONIN, 2002) – e pelo uso do documental para a ficção e vice-versa, construindo uma obra extensa tanto no registro ficcional quanto não-ficcional.

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual da Intercom Júnior - XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

² Bacharel em Jornalismo, concluído em dezembro de 2016, pela Fabico-UFRGS. E-mail: jpemeteixeira@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutora em História. Bolsista do CNPq. E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br.

⁴ Coorientador do trabalho. Doutorando do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: dieisonmarconi@gmail.com

⁵ Artigo produzido a partir do Trabalho de Conclusão de Curso do autor para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Durante toda sua carreira, Herzog sempre conciliou a realização de filmes ficcionais com a produção de documentários. O cineasta, inclusive, costuma afirmar que não faz distinção de seus filmes entre os gêneros e, embora, na verdade muitos de seus documentários sejam bem distinguíveis de suas ficções, é inegável que em seus filmes há constantemente encontros e contaminações entre os dois registros. Nas últimas duas décadas, contudo, Herzog parece ter escolhido o gênero documental como o seu principal meio de expressão. Do ano 2000 para cá, o cineasta já produziu 12 filmes documentais, incluindo *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), o qual é o objeto de estudo desse trabalho.

A Caverna dos Sonhos Esquecidos surge do interesse de Herzog pela Caverna de Chauvet, descoberta em 1994 no sul da França e onde foram encontradas centenas de pinturas rupestres que, depois, vir-se-ia a saber, datavam mais de 32 mil anos; sendo, então, os registros mais antigos da criação humana que se tem conhecimento. Após seu descobrimento, a caverna foi imediatamente fechada em razão da fragilidade de suas pinturas – que se encontravam em ótimo estado de conservação devido à condição quase hermética do espaço – com apenas alguns poucos pesquisadores obtendo a permissão de frequentá-la.

Tamanha preservação fez com que a caverna se tornasse uma espécie de “cápsula do tempo”, nas palavras de Herzog na locução do filme. Esse caráter hermético do local permitiu às pinturas dos artistas paleolíticos manterem um frescor, como se tivessem sido produzidas há poucos dias. Para um cineasta como Herzog, cuja carreira é marcada pelo desprezo às imagens banais e pela busca por um olhar virgem, por um retorno a um momento de contato ingênuo entre homem e mundo, a Caverna se mostra um tema perfeito, já que ali o diretor se depara com o registro mais antigo do imaginário humano, da capacidade do homem em simbolizar. Em entrevista, Herzog afirma que as pinturas rupestres são das melhores obras que o homem já criou, muito por ser de um período onde não havia um mercado da arte, galerias e exposições; logo, uma arte proveniente de um contato mais direto entre homem e a natureza.⁶

Dessa forma, o propósito deste artigo é construir uma análise do documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010) para entender como a relação de Herzog com as pinturas rupestres problematiza a constante busca do cineasta por imagens frescas. Primeiramente nos basearemos em Nagib (1991) e Flusser (2002) para compreendermos

⁶http://archive.archaeology.org/1103/features/werner_herzog_chauvet_cave_forgotten_dreams.html Acesso em 15/11/2016.

a relação de Herzog com a imagem e a sua busca por imagens que causem fascínio. Na sequência entraremos na análise do documentário onde abordaremos a forma como Herzog encara as pinturas rupestres e os paralelos que o cineasta traça entre o seu trabalho e a arte rupestre, ressaltando sua visão das pinturas rupestres como uma primeira experiência cinematográfica.

Como metodologia de análise contaremos com Gerard Betton (1987) e suas reflexões sobre a estética e linguagem do cinema; assim como a proposta de leitura de audiovisual de Jullier & Marie (2009) que, em sintonia com a filosofia de Herzog, afirmam que “muitos filmes exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que serem sentidos, experimentados carnalmente, ou quase” (JULLIER, MARIE, 2009, pg.15-16). Os autores afirmam, contudo, que mesmo tais filmes podem ser melhores interpretados a partir de determinados instrumentos. Seguindo sua sugestão de análise, de um movimento de leitura que parte da narrativa e questões de produção para depois analisar as materialidades do filme (plano, sequência, atuação, decupagem e montagem), traremos seleções de cenas e imagens do documentário que permitam visualizar os aspectos do cinema de Herzog que pretendemos discutir. A seleção das cenas se dará pelos critérios de compatibilidade com as ideias propostas e com a sua importância dentro da estrutura do filme analisado.

A banalização das imagens e a busca por um olhar fresco

De acordo com Lúcia Nagib (1991), é recorrente na trajetória de Herzog uma busca pelo que a autora chama de “imagens frescas”; imagens que causem espanto, remetendo a um momento anterior à banalizante reprodução em massa das imagens e ao rompimento da arte com a natureza. Ou seja, provém de um descontentamento do artista com a atual situação das imagens que, para ele, se tornaram incapazes de provocar fascínio.

Em consonância com a teoria de Nagib (1991), em certo momento de sua longa entrevista com o historiador da arte Paul Cronin (2002), Herzog demonstra seu profundo desgosto com a situação em que a evolução cultural humana deixou as imagens, que acredita estarem abusadas e esvaziadas de sentido pelo seu uso à exaustão:

Quando olho para cartões-postais em lojas de souvenir, para as imagens e propagandas nas revistas que nos cercam, ou quando ligo a televisão, ou quando entro em agências de turismo e vejo aqueles enormes pôsteres com a mesma e tediosa imagem de sempre do Grand Canyon, eu sinceramente sinto uma situação perigosa emergindo. O

grande perigo, em minha opinião, é a televisão, pois de certa forma estraga nossa visão e nos torna tristes e solitários. Nossos netos nos culparão por não termos atirado granadas nas estações de TV em resposta aos comerciais. A televisão mata nossa imaginação e acabamos tendo apenas imagens desgastadas, pela inabilidade das pessoas em buscar novas imagens. [...] O que fizemos com nossas imagens? O que fizemos com nossas paisagens constrangidas? Eu já disse e seguirei repetindo enquanto ainda for capaz de falar: se não conseguirmos desenvolver imagens adequadas iremos morrer como os dinossauros. (Herzog apud CRONIN, 2002, pg.66, tradução nossa⁷)

Dessa forma, está sempre presente no cinema de Herzog a tentativa de escapar do universo das imagens banais, das representações da vida cotidiana e corriqueira. Se para o cineasta alemão esse desgaste se dá principalmente pela propagação da televisão e dos comerciais, assim como pelo comodismo dos artistas que tratam da imagem, podemos encontrar em Flusser (2002) uma perspectiva para entender a trajetória que levou as imagens para essa situação de esvaziamento.

Flusser (2002) propõe uma divisão histórica e funcionalista da imagem em duas categorias: imagens tradicionais, que inclui as pré-históricas e as demais produzidas artesanalmente, e imagens técnicas, aquelas fabricadas através de aparelhos. O autor define as imagens como superfícies produzidas a partir da capacidade humana de abstrair e reconstituir duas das quatro dimensões do espaço-tempo com o intuito de transformar eventos em cenas; logo, uma função mágica. Tais imagens tradicionais, nas quais se enquadram as pinturas rupestres, se caracterizavam como mágicas não por eternizarem os acontecimentos do mundo, mas, sim, por os ritualizarem, os modificarem, transformando o concreto em abstrato. São produtos da imaginação do homem, de sua capacidade de codificar os fenômenos do mundo.

Esse caráter mágico das imagens, que partiam da imaginação humana para traduzir eventos em cenas, estava atrelado ao propósito destas em servirem de mediação entre o homem pré-histórico e o mundo. Para Flusser (2002), porém, ao invés de serem cartografias do mundo, as imagens acabaram se tornando obstáculos para o acesso deste. A imagem acaba por alienar o homem, que passa para um estado de idolatria. “O

7 “When I look at the postcards in tourist shops and the images and advertisements that surround us in magazines, or I turn on the television, or if I walk into a travel agency and see those huge posters with that same tedious image of the Grand Canyon on them, I truly feel there is something dangerous emerging here. The biggest danger, in my opinion, is television because to a certain degree it ruins our vision and makes us very sad and lonesome. Our grandchildren will blame us for not having tossed hand-grenades into TV stations because of commercials. Television kills our imagination and what we end up with are worn-out images because of the inability of too many people to seek out fresh ones. [...] What have we done to our images? What have we done to our embarrassed landscapes? I have said this before and will repeat it again as long as I am able to talk: if we do not develop adequate images we will die out like dinosaurs.”

homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens.” (FLUSSER, 2002, pg. 9). Logo, as imagens deixam de mediar e se tornam a forma primordial de o homem vivenciar o mundo, o qual enxergam como um conjunto de cenas.

Para superar a idolatria, o homem inventa, então, a escrita linear, e junto dela surge a consciência histórica. Cria-se o texto como resposta à incapacidade do homem em decifrar as imagens. Entretanto, o que ocorre é um maior afastamento do homem em relação ao mundo a partir da escrita, já que esta se mostra ainda mais abstrata que as imagens, por estabelecer relação com conceitos e ideia e não com os fenômenos do mundo. Os textos passam a ter uma ligação intrínseca com a imagem, pois decifrar os conceitos que trazem se torna descobrir as imagens que representam. Paradoxalmente, porém, os textos rejeitam a imagem, a combatem; assim, negam a imaginação necessária para decifrá-los e perdem a sua capacidade de entrar em contato com o mundo. Para Flusser (2002), essa situação gera, então, uma crise dos textos associada à uma textolatria, semelhante a idolatria que a escrita buscava combater.

Da mesma forma que os textos surgem em um momento de crise entre o homem pré-histórico e suas imagens, a imagem técnica é inventada em um momento em que os textos já não bastam mais e se torna necessário eliminar o perigo da “textolatria”.

As imagens técnicas, segundo Flusser (2002), são aquelas produzidas por aparelhos, como a máquina fotográfica ou a câmera de vídeo. Sendo assim, elas são resultados indiretos dos textos, já que são viabilizadas pela técnica, que surge de textos científicos. Elas são pós-históricas, pois surgem em um contexto de crise da história - onde o pensamento conceitual barato dominava - quando as imagens se encontravam distanciadas do cotidiano das pessoas, “exiladas” em museus e exposições, e os textos acadêmicos e científicos se tornavam herméticos, para escapar da banalização vulgar da escrita. Assim, as imagens técnicas despontariam como solução para uma reunificação da cultura, pois iriam “reintroduzir as imagens na vida cotidiana, tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos” (FLUSSER, 2002, pg.17). Aqui, contudo, as imagens novamente assumem um papel diferente do esperado e acabam se tornando biombos entre o homem e o mundo.

Um dos primeiros problemas a ser apontado sobre as imagens técnicas é o suposto caráter objetivo que estas trazem, se apresentando como se fossem janelas para o mundo. Isso faz com que elas pareçam facilmente decifráveis, o que, paradoxalmente,

as torna de difícil decifração. Essa aparente falta de magia e simbolismo faz com que os observadores critiquem a imagem técnica com se critica um olhar objetivo, uma visão de mundo. Alerta Flusser (2002) que, na verdade, as imagens técnicas seguem sendo imagens e, assim como as tradicionais, também são superfícies onde se processam cenas e emanam um fascínio mágico. Para o teórico, porém, nas imagens técnicas a magia se manifesta de forma diferente que no âmbito das imagens tradicionais. Enquanto na pré-história as imagens nas cavernas, por exemplo, tinham como função modificar o mundo a partir da imaginação, na pós-história as imagens técnicas se propõem a modificar os conceitos dos homens em relação ao mundo.

Porém, como a magia das imagens técnicas é transmitida com a falsa aparência de veracidade em relação ao mundo, como cenas da realidade que se imprimem naturalmente a uma superfície, chegamos a um ponto onde não há uma postura crítica em relação a elas. O cenário se torna mais crítico ao considerarmos as mudanças tecnológicas das últimas décadas com um aumento imenso nas técnicas de reprodutibilidade, distribuição e transmissão das imagens, se tornando onipresentes em todos os momentos da vida cotidiana da atual sociedade.

Sustentando as afirmações de Herzog (CRONIN, 2002), Flusser (2002) demonstra preocupação com a situação das imagens na contemporaneidade, pois percebe que o homem atual está tão habituado com um fluxo constante e intenso de imagens que as encara e se deixa guiar por elas de forma acrítica e superficial. A aparente correspondência das imagens técnicas com a visão do real faz com que não se perceba que elas são produzidas e distribuídas por aparelhos que recebem funções específicas de determinados programas. Nesse momento pós-histórico, de superação dos textos, a sociedade se mostra novamente encantada com o caráter mágico das imagens, porém sem a consciência de que a imagem recebida depende de como o aparelho que a produz foi programado. Flusser (2002) utiliza o exemplo da fotografia para explicar seu ponto:

O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho (FLUSSER, 2002, p. 31)

O autor reconhece que existem artistas que são capazes de “dominar” os aparelhos técnicos para assim superar a programação e produzir imagens originais e subjetivas; porém, essas são as exceções e possuem pouco alcance. As imagens técnicas dependem, então, de uma pré-programação que foi construída a partir de um texto científico, de um conceito; logo, podemos dizer que as imagens técnicas são o produto visual de conceitos, modelos e padrões.

Para Nagib (1991), Herzog tenta escapar dessa situação através de uma constante busca por um olhar virgem, pelo retorno ao contato direto entre homem e natureza, ou seja, através da “procura daquele instante mágico em que o homem vê, sente ou faz algo pela primeira vez” (NAGIB, 1991, pg.20). Seria, de certa forma, uma busca pelo fantástico na natureza, por aquelas imagens com capacidade de ainda produzir fascínio aos olhos humanos. Tal constatação é fundamental para entender o cinema do alemão e suas características, tanto temáticas – já que a negação do banal faz com que assumam papel central em seus filmes os obcecados, os marginais heroicos, os marcados pela diferença, os que superam os limites do próprio corpo, etc. – quanto estéticas, com o seu foco em encontrar paisagens e imagens nunca antes vistas e que causam estranhamento e fascínio no espectador.

Se, para a autora, ainda na década de 1980 essa obsessão por imagens ainda não vistas levava Herzog à empreitadas infrutíferas que culminaram em filmes medianos, nos últimos anos podemos perceber que a busca rendeu melhores resultados, como nos filmes *Encontros no Final do Mundo* (2007), no qual explora as imagens da vida, animal e humana, no continente antártico, e, principalmente, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), onde as pinturas rupestres mais antigas que se tem conhecimento são vistas pelo diretor como um portal para um passado de uma arte produzida a partir de uma relação mais sincera com a natureza.

A Caverna de Chauvet e o sublime das imagens

Não é de se surpreender que a Caverna de Chauvet tenha chamado a atenção de Herzog: o local não só era uma chance única de o cineasta chegar a imagens nunca antes vista (ou, no caso, vista por pouquíssimas pessoas), mas também era de tal forma zelada que conseguir entrar nela representaria um desafio. Na verdade, alguns cineastas já haviam tentado uma permissão para entrar na caverna, porém sem sucesso⁸. Então, o

⁸ <http://www.nytimes.com/2011/04/24/movies/werner-herzogs-cave-of-forgotten-dreams-filmed-in-chauvet->

produtor Erik Nelson procurou diretamente o Ministro da Cultura da França, Frédéric Mitterrand, para requisitar a permissão para Herzog produzir o filme. Mitterrand, um cinéfilo que já havia atuado como ator e produtor em filmes, concedeu a autorização.

Considerando, entretanto, todos os cuidados que a fragilidade do local exige, não foram poucas as restrições para a produção do documentário: Herzog só poderia entrar na caverna acompanhado por, no máximo, três assistentes; os dias de filmagem seriam controlados, assim como a quantidade de horas que poderiam passar no local, já que em certas partes da caverna há níveis quase letais de dióxido de carbono; também só poderiam se locomover por uma plataforma de 60 centímetros, para evitar que seu deslocamento afetasse a estrutura do espaço.

Sendo um artista com vocação para o metafísico, Herzog sempre demonstrou interesse pelas imagens que tratam do sublime; e esse é um dos aspectos da Caverna que mais despertam fascínio no cineasta. Para Nöth e Santaella, já está intrínseca às imagens produzidas artesanalmente uma aura sacra:

Na visibilidade da pincelada, é o gesto que a gerou que fica visível como marca de seu agente. O que resulta disso não é só uma imagem, mas um objeto único, autêntico e, por isso mesmo, solene, carregado de uma certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível. (NÖTH, SANTAELLA, 1998, pg. 164)

No caso das pinturas de Chauvet, essa sacralidade se torna ainda mais acentuada quando considerarmos que elas, apesar da boa conservação devido às condições em que permaneceram, apresentam uma grande vulnerabilidade; as imagens estão diante dos olhos, porém sua fragilidade as tornam intocáveis.

O interesse de Herzog em explorar a dimensão do sagrado na caverna fica evidente no uso da música no documentário. Segundo Betton (1987), o som nos filmes não só tem como objetivo de tornar mais clara a narrativa, como também é instrumento para criar atmosferas específicas em torno de determinadas imagens. A música, mais especificamente, tem no cinema um claro caráter estético e psicológico, “criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade” (BRETTON, 1987, pg.47). É o que podemos observar em *A Caverna* onde, ao invés do silêncio sugerido pelo pesquisador Jean Clottes para se melhor apreciar as imagens, Herzog as apresenta sempre acompanhadas de uma trilha sonora original composta por

flautas, violoncelos, pianos e um coral, que lhes dão um tom sacro e sublime e fazem com que o espectador do documentário tenha uma experiência quase religiosa ao admirá-las. Não é coincidência que um dos últimos depoimentos do filme é o de Jean Clottes que afirma que para os paleolíticos não havia separação entre o mundo vivido e o mundo dos espíritos, e que para ele o ser humano não deveria ser chamado de *homo sapiens*, mas sim de *homo spiritualis*.

Um cinema pré-histórico

São constantes durante o filme as conjecturas de Herzog sobre o imaginário dos artistas paleolíticos. O cineasta em diversos momentos se pergunta: o que esses homens sonhavam à noite? Quais eram suas intenções ao pintarem as paredes da caverna? A ansiedade do cineasta em tentar entender o impulso criador dos homens das cavernas aparenta ser um processo de autorreflexão, uma tentativa de entender o que leva ele próprio a criar arte com imagens. Ao se colocar ao lado com as pinturas paleolíticas em diversos quadros do filme, Herzog ressalta, propositalmente ou não, esse paralelo entre seu ofício e a arte criada pelo homem pré-histórico (*Figura 1*). É como se tivesse a intenção de mostrar que tanto o filme quanto as pinturas não surgiram do nada, mas sim a partir de um indivíduo que se esforçou para transformar suas ideias em arte.

Figura 1: Herzog (ao fundo) é mostrado em quadro iluminando as pinturas na caverna.



.(Fonte: Netflix)

As aproximações entre o artista contemporâneo e o artista paleolítico e a identificação de Herzog com esses artistas pré-históricos fica ainda mais evidente quando o cineasta traz no filme a ideia das pinturas rupestres como uma espécie de proto-cinema, hipótese que sugere que as pinturas pré-históricas foram criadas com propósitos cinemáticos, para serem fruídas como imagens em movimento. Adeptos dessa teoria são os pesquisadores Arlindo Machado e Edward Wachtel.

Para Wachtel (1993) é preciso, antes de mais nada, se questionar o porquê de os homens pré-históricos irem para o fundo de cavernas escuras e provavelmente perigosas para fazerem suas pinturas, enquanto havia lugares de seu cotidiano onde seria mais simples para a tarefa:

A explicação tradicional é que as cavernas eram escolhidas por motivos mágicos e ritualísticos. [...] Embora plausível, essa explicação parece inadequada. A hipótese das “razões mágicas” poderia explicar por que as pinturas eram tão bem escondidas. Contudo, não explica por que os antigos artistas se sentiam obrigados a produzir seus trabalhos em lugares tão apertados e inacessíveis e iluminados por tochas rudes e precárias. Os pintores das cavernas eram capazes de criar suas obras em cascas de árvores, madeiras, peles de animais e pedras. Eles poderiam ter pintado na luz natural, como todas suas aparentes vantagens, e carregado suas criações para as grutas. Mas não foi o que fizeram. Eu sentia que esses pintores escolheram trabalhar nas cavernas por um propósito e que esse propósito estava ligado com a natureza da fonte de luz e com o ambiente visual da caverna (WACHTEL, 1993, pg.136, tradução nossa⁹).

O autor, então, fez visitas a cavernas que contêm pinturas rupestres para analisá-las e observou que conforme ia movimentando o seu corpo, acompanhando a luz do lampião que portava e refletia nas pinturas, essas imagens transmitiam uma ilusão de movimento: as cores iam variando ou se intensificando; partes dos corpos dos animais representados adquiriam novas perspectivas e ênfases e até mesmo surgiam novas figuras antes não reparáveis (WACHTEL, 1993). Esse jogo de sombras e luzes associado com o intencional uso dos relevos e fissuras das cavernas faz com que as pinturas se tornem “vivas”, algo como uma animação, imagens que se transformam e se movimentam. Logo, o pesquisador chegou à conclusão de que as pinturas rupestres não são imagens fixas, como são as imagens tradicionais em geral, mas sim imagens cinemáticas. Wachtel (1993) explica que ao contrário da pintura tradicional, onde os artistas excluíam a perspectiva do tempo de suas imagens, algo que só começou a mudar a partir de experiências no início do século XX, nas pinturas rupestres essa dimensão é incluída na experiência do espectador, onde se torna necessário o deslocamento corporal e uma movimentação de luzes para a apreciação da imagem. Para o autor, essa integração do tempo na experiência de visualização torna as pinturas rupestres mais

9 “The traditional explanation is that the caves were chosen for magic and ritual purposes [...] while this explanation is plausible, it seemed inadequate. This ‘magic-purpose’ hypothesis could explain why the paintings were well hidden. However, it does not explain why the ancient artists felt obliged to do their work in cramped, barely accessible places that were lit by crude, flickering lamps. Cave painters were quite capable of creating their works on bark, wood, animal skins or stone. They could have painted under natural light-with all its apparent advantages-and carried their creations into the grottos. But they did not. I felt that these painters had chosen to work in the caves for a purpose and that their purpose had to do with the nature of the light source and the visual environment of the caves.”

radicais que qualquer outra forma de pintura tradicional e as aproxima de uma experiência cinematográfica.

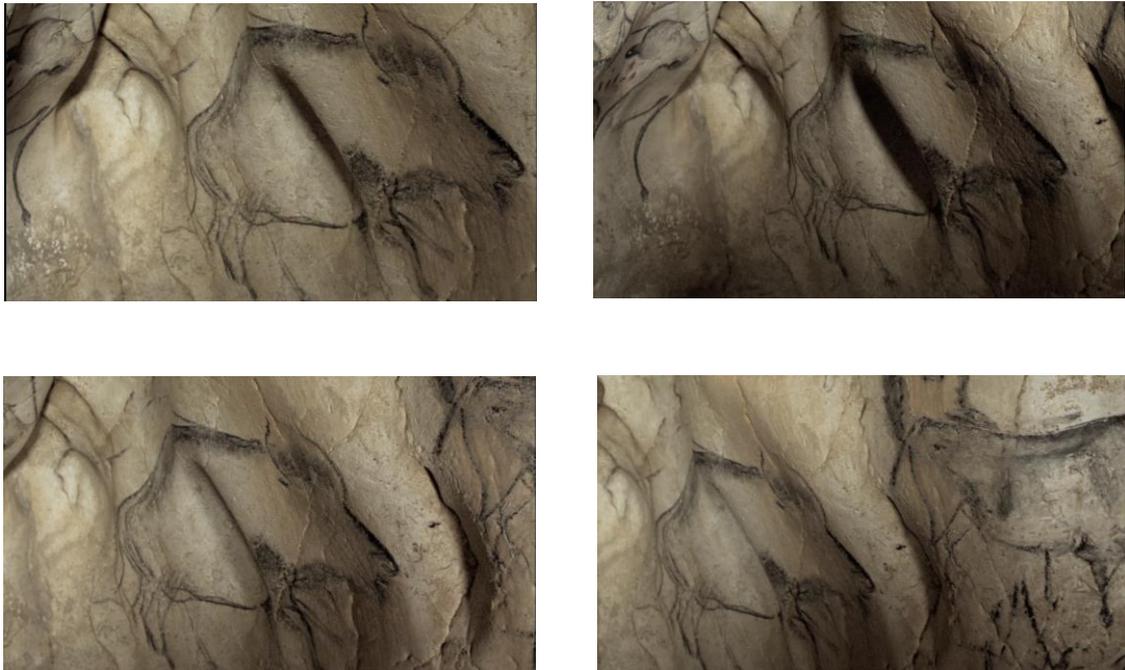
Seguindo uma linha de pensamento semelhante, Machado (1997) afirma que a primeira sessão de cinema da história humana ocorreu na imaginação do filósofo grego Platão e não na sala de exibição dos Lumière. Ele está se referindo ao chamado Mito da Caverna, alegoria contida na obra *A República*, que traz a ideia de um grupo de homens que vivem presos no fundo escuro de uma caverna desde seu nascimento de um modo que conseguem olhar apenas para uma parede específica, que está iluminada por uma fogueira à suas costas. Acostumados a olhar sempre da mesma perspectiva as mesmas imagens de sombras, essas pessoas acreditavam ser a realidade aquilo que viam, vivendo em completa ignorância e iludidos diante do simulacro de real que lhes é apresentado; assim, incapazes de encarar a realidade do mundo exterior.

Chamando a caverna de uma sala de projeção, Machado (1997) escreve que Platão faz aqui um duplo papel de *lanterninha*: tem o papel de conduzir o prisioneiro libertado de sua ilusão para fora da caverna, em direção à iluminação, e também cumpre a tarefa de vigiar a sala, lançando sua luz sobre aqueles que perdem o controle, alucinam, como se fosse o lanterninha moderno, advertindo os espectadores que fogem dos padrões de comportamento. A alegoria segue, com o fogo que queima atrás dos prisioneiros fazendo o papel de projetor. Aqui, Machado (1997) se mostra impressionado com o grau de precisão com o qual Platão “previu” esse aparelho que viria a ser inventado mais de dois mil anos depois. Primeiramente, Platão utiliza uma fonte de luz “fabricada”, uma fogueira que fica escondida dos prisioneiros para que estes não a possam ver e assim assegurar-se que a ilusão de realismo não seja comprometida; outro detalhe importante é a presença de diversos objetos, como vasos e estátuas de homens e animais, que são colocados em cena para serem projetados pela sombra, assim afastando mais uma vez a possível quebra de ilusão que poderia decorrer das únicas sombras na parede serem as dos prisioneiros. Esse ponto é importante para a aproximação com o cinema, pois as imagens na parede da caverna não são apenas aquelas dos objetos “reais” que se interpõem entre elas, mas também peças construídas para esse específico cenário, como uma *mise en scène* primitiva. Por último, Platão ainda adiciona vozes e ruídos para a encenação, produzindo sons que ajudam a dar um maior realismo à cena.

Como afirmamos, essa aproximação entre as pinturas rupestres e a linguagem cinematográfica não passou despercebida por Herzog, que em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* aborda a questão. Sustentado por depoimentos do arqueólogo Jean-Michel Geneste, diretor do Programa de Pesquisa Caverna Chauvet, e do paleontólogo Michel Philippe, o cineasta afirma que a caverna não era um espaço onde os homens paleolíticos morassem; na verdade, eles passavam muito pouco tempo ali, frequentando o local especificamente para uma apreciação coletiva das pinturas; como se fosse uma sala de cinema pré-histórica.

Essa hipótese parece fascinar Herzog, que demonstra sentir uma conexão com o indivíduo paleolítico que produziu aquelas figuras, e em um gesto metalinguístico que promove um diálogo entre as técnicas mais modernas e as mais arcaicas de produção de imagens, o cineasta alemão e sua equipe tentam recriar com suas câmeras e seus equipamentos de luz a experiência pela qual possivelmente passavam os homens pré-históricos ao estarem na caverna vendo aquelas pinturas com suas tochas.

Figura 2: Jogo de luzes e movimentos para reproduzir a experiência paleolítica.



(Fonte: Netflix)

Podemos visualizar o resultado da experiência nas imagens da *Figura 2*, onde, a partir de um jogo de luzes e do movimento da câmera, podemos observar como a pintura do bisão pré-histórico adquire fluidez e novas perspectivas na parede irregular da caverna, passando inclusive a interagir com imagens com as quais não aparentava ter relação. Pode-se questionar a eficiência da tentativa de Herzog e sua equipe, porém a

passagem mostra o quão importante para o cineasta é se aproximar do artista paleolítico e entender quais eram suas intenções, como era sua relação com a natureza que o cercava, o que pretendiam representar e narrar com as imagens que criavam; como se o cineasta buscasse na arte pré-histórica a compreensão de seu próprio ofício.

Essa passagem também evidencia a importância do papel da iluminação neste filme. Se para Betton (1987), a iluminação é quase um ator do filme, pela sua capacidade de criar atmosferas, estéticas, e dar determinado valor expressivo para uma cena, aqui ela assume uma função única. Na sequência representada pelas imagens da Figura 8, a iluminação das luzes de LED – que muitas vezes eram controladas pelo próprio Herzog, devido às restrições de filmagem – trepidam voluntariamente para alcançar um efeito específico: o de representar a luz de uma fogueira. Ela se torna um instrumento para tentar se alcançar o passado, chegar até os homens pré-históricos que não estão mais ali.

A favor da hipótese do proto-cinema está também o fato de que muitos dos animais retratados apresentam membros a mais do que na realidade, como em desenhos de cavalos com múltiplas patas ou rinocerontes com vários chifres (*imagem A*), o que mostra a intenção de representar o tempo e o movimento nas imagens. Da mesma forma, a quantidade de imagens que se encontram sobrepostas (*imagem B*) sobre outra parece testemunhar a intenção de movimento, pois, dependendo do ângulo e da luz em que se vê a imagem, figuras aparecem ou desaparecem. Tal técnica curiosamente se assemelha muito com as ideias praticados pelos futuristas do início do século XX, que utilizavam imagens sobrepostas em seus trabalhos para transmitir a sensação de velocidade, ação e dinamismo próprios de um momento de intensa industrialização e desenvolvimento tecnológico (PERLOFF, 1993).

Figura 3: Múltiplas patas ou chifres nos animais retratados criavam ilusão de movimento assim como as figuras sobrepostas.

imagem A



imagem B



(Fonte: Netflix)

Aqui, porém, surge uma nova questão, pois foi comprovado que muitos desses desenhos que se justapõem foram feitos em épocas diferentes – como, por exemplo, em pinturas na Caverna de Chauvet, onde o estudo de datação do carbono mostrou haver um espaço de tempo de 5 mil anos entre elas. Enquanto Wachtel (1993) novamente descarta a explicação mágica e diz acreditar que o motivo dos artistas pintarem por cima de imagens já existentes é para criar o sentido de movimento, Herzog já busca uma explicação no sublime através de uma entrevista com um jovem arqueólogo participante do grupo de pesquisadores da Caverna. Ele conta a história de um oceanógrafo que ao visitar uma tribo aborígine na Austrália percebeu que os nativos ficavam incomodados ao ver que as pinturas de seus antepassados estavam descascando e começavam a retocá-las. Intrigado pela prática, o oceanógrafo teria perguntado o porquê de eles estarem repintando as imagens, ao que um dos aborígenes respondeu: “Não estou pintando. É a mão dos espíritos que está”. O retoque da imagem estava, então, ligado a um sentimento de conexão espiritual com o passado, com a história de sua cultura.

Essa é mais uma passagem que mostra que, diferentemente de Wachtel (1993), que se opõe a teoria do uso das cavernas por um motivo mágico-ritualístico, Herzog não desconsidera o caráter metafísico da arte na caverna. Ao contrário, para o cineasta, as pinturas e os demais objetos encontrados na caverna – como um crânio de urso encontrado posicionado em cima de uma rocha, como se fosse um altar – são pistas para se entender a espiritualidade, a noção de sobrenatural, que tinham os homens pré-históricos.

Considerações Finais

O presente trabalho propôs-se a compreender a forma como Werner Herzog se relaciona com as imagens a partir de uma análise de elementos observados em seu documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos (2010)*. A análise, portanto, se concentrou nos elementos que nos indicassem a forma como Werner Herzog se relacionou com a Caverna de Chauvet e com a arte rupestre presente nesta.

Observamos a ligação que Herzog sentiu com o artista paleolítico e que, como entendemos, buscou deixar evidenciada em momentos do filme em que se colocava em cena olhando as pinturas ou mesmo na sua suposição de esses artistas pré-históricos terem se influenciado pelas paisagens que os cercam, característica essa fortemente

presente na arte do próprio Herzog. Com a discussão das pinturas rupestres como um protocinema, o cineasta enaltece esse laço ainda mais, colocando a arte da caverna como um momento de origem de sua própria arte. Para aprofundar essa discussão, trouxemos os trabalhos de Arlindo Machado (1997) e Wachtel (1993), que defendem as qualidades cinemáticas das pinturas paleolíticas.

Acredito que com base nesse estudo podemos defender *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* já pode ser considerado um dos principais filmes do cineasta em seus mais de 50 anos de carreira. Em *a Caverna* temos presentes os principais elementos do cinema de Herzog, talvez por isso seja a produção na qual ele chegou mais perto de concretizar o impulso que motiva a sua arte: encontrar imagens ainda não vistas, que produzam espanto em uma sociedade onde as imagens se encontram cada vez mais vulgarizadas.

REFERÊNCIAS

- BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CRONIN, Paul. **Herzog on Herzog**. Londres: Faber and Faber, 2002
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papius, 1997.
- NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: O Cinema como Realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista**: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. São Paulo: Edusp, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **A Imagem - Cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- WACHTEL, Edward. **The First Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art**. Cambridge: The MIT Press, 1993.