

A Amazônia de Werner Herzog e Euclides da Cunha

The Werner Herzog and Euclides da Cunha Amazon

Renan Nascimento Reis*

Resumo

Filmados na Amazônia entre os anos 1970 e 1980, *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982) são obras que trazem uma narrativa histórica sobre a região, a partir do olhar cinematográfico de Werner Herzog. Esta pesquisa tem por objeto de estudo essa narrativa fílmica. Buscaremos demonstrar como a história da Amazônia também é percebida na obra de Euclides da Cunha, enfatizando os pontos de interseção do pensamento de Cunha e Herzog.

Palavras-chave

Herzog. Amazônia. História-filme.

Abstract

Filmed in the Amazon between 1970 and 1980 *Aguirre, the Wrath of God* (1972) and *Fitzcarraldo* (1982) are films that bring a historical narrative about the region formed by the German filmmaker Werner Herzog. This research has the object of study that film narrative. We will seek to demonstrate how the Amazon story is also seen in the work of Euclides da Cunha, emphasizing the points of intersection of thought Cunha and Herzog.

Keywords

Herzog. Amazon. Story-Picture.

Introdução

Neste trabalho será estudado, através de uma análise dos elementos fílmicos, como parte da história da Amazônia é contada em parte da obra do cineasta alemão Werner Herzog (1942), tomando como referência os filmes *Aguirre: a cólera dos deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982). Usaremos igualmente como fonte os documentários *Meu melhor inimigo* (1999),

* Mestrando em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Contato: renannreis@yahoo.com.br

também dirigido por Herzog, e *Burden of dreams* (1982), de autoria do documentarista americano Les Blank (1935-2013).

O tema desta pesquisa se baseia na construção de uma história da Amazônia a partir da lente de Herzog, uma vez que este se mostrou bastante interessado em dois episódios: o desbravamento de terras amazônicas por colonizadores europeus no século XVI e a “modernização” da região durante o período conhecido como *belle époque*.

Entendemos que o cinema é uma importante fonte para a História, ao mesmo tempo em que a História é também uma fonte para essa arte, servindo como tema recorrente entre as produções cinematográficas. “O passado iluminado pelo cinema é como se Clio, a musa da história, além do clarim e do relógio d’água, portasse também uma lanterna, projetando sobre o passado seu foco de luz artificial.”¹

Entendemos, assim como Marcos Napolitano (2011), que o cinema é “um campo de possibilidades sem limite para a operação de monumentalização do passado [...], ou, seu contrário, a desconstrução de monumentos historiográficos [...]”.² Pode-se dizer que a obra de Werner Herzog sobre a Amazônia monumentaliza e desmonumentaliza sujeitos e episódios da história regional.

Esse processo ocorre em ambos os filmes: uma rebelião em pleno Rio Amazonas, quase esquecida pela historiografia da Amazônia, é monumentalizada, ou seja, elevada à categoria de evento histórico “importante” pelo filme *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), mas ao mesmo tempo seu herói é desmonumentalizado pela construção de um personagem diabólico interpretado por Klaus Kinski, isto é, a figura do herói colonial é desconstruída. O mesmo pode-se dizer do contexto econômico do filme *Fitzcarraldo* (1982), a saber, o fausto da borracha, altamente criticado e desmonumentalizado por Werner Herzog, ao mostrar o outro lado da modernização: favelização, prostituição, etc.

Desse modo, a obra de Herzog nos mostra, por exemplo, como esse autor percebe a presença colonizadora e modernizadora na região, criticando tais projetos, ora através da construção de personagens

¹ CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011. p. 9.

² Para Marcos Napolitano: “Analisar a relação entre cinema e história é tentar entender o sentido que esses monumentos e ruínas adquirem nas telas, como parte da batalha pela representação do passado. Trata-se de refletir acerca da capacidade de reflexão histórica proposta pelo cinema, a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos.” NAPOLITANO, Marcos. *A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton*. In: CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA op. cit., p. 67-84.

pitorescos, ora utilizando imagens e sons para reforçar seu entendimento sobre esses processos históricos.

Por enquanto, basta dizer que a história da conquista da Amazônia tornou-se uma obsessão para Werner Herzog, que o fez pensar em desistir muitas vezes, que lhe causou problemas com comunidades indígenas locais e com seus produtores, mas que, no fim, foram consideradas obras importantes sobre a história da região e deram ao cineasta prestígio internacional.

Filmes de ficção como objeto/fonte de estudo histórico

Antes de embrenharmo-nos na análise das obras selecionadas, é relevante traçar, ainda que resumidamente, como a historiografia se apropriou dos objetos audiovisuais. Os filmes tornam-se um “novo objeto” a partir dos anos 1970, dentro do campo de estudo que passou a ser conhecido como Nova História. É nesse cenário que Marc Ferro (1968) ampliou as pesquisas no campo Cinema/História.

Segundo Ferro, “a leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado”³. Dessa forma, pode-se perceber que – de maneira geral – Marc Ferro destaca a riqueza do cinema como fonte histórica para o ofício do historiador⁴. Para refletir sobre tais questões, que vão ao encontro de nosso objeto de pesquisa, daremos especial atenção também às contribuições do americano Robert Rosenstone sobre o tema.

Para esse autor, o cinema e a televisão passaram a ser a principal forma de transmitir a história, e excluí-los seria “ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história”. Os filmes históricos, portanto, “afetam a forma como vemos o passado”⁵, sendo uma “linguagem que o passado pode usar para falar”⁶.

Ao dar sentido ao passado através do visual e auditivo, o filme de ficção não pode ser avaliado através de critérios que utilizamos na história

³ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 13-19.

⁴ “A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão.” MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, op. cit., p. 48.

⁵ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 17-18.

⁶ *Ibidem*, p. 20, p. 107.

escrita, mas em seu conjunto de regras que são utilizadas para construir sua “própria integridade histórica”⁷.

Os filmes não são “espelhos do passado” (a história escrita também não), mas construções que se utilizam de “invenções” para tornar o passado “interessante, compreensível e significativo” e que pode ser mais eficiente do que história escrita, através de uma “verdade dramática”, capaz de captar na tela os sentimentos e motivações de seus sujeitos através de gestos e semblantes, envolvendo-nos no passado ficcional. Essa “emoção histórica”, algo evitado às vezes pelos acadêmicos, passa a fazer parte da “leitura histórica”⁸. Logo, se os historiadores não escrevem o passado tal como ele ocorreu, os cineastas também não o fazem.

Em *Aguirre*, por exemplo, Herzog omitiu o fato de que a expedição tinha conseguido escapar da selva amazônica, mas a derrota da expedição foi o argumento que o cineasta usou para formar seu discurso crítico sobre o colonialismo. O Fitzcarraldo histórico desmontou o barco e o remontou do outro lado da montanha, mas o personagem de Herzog arrasta-o montanha acima, porque isso seria essencial para a argumentação do cineasta.

As invenções são, logo, metáforas, e assim devem ser analisadas. “Ao fazer isso, poderemos agregar os melhores filmes históricos [...] à nossa historiografia”⁹. Acreditamos que essas inversões devem fazer parte da análise do historiador, pois o cineasta, ao construir sua narrativa sobre determinado fato histórico, está lançando sua visão subjetiva sobre ele, que, *grosso modo*, é a maneira como o indivíduo – cineasta – enxerga o passado e se apropria dele para lançar suas próprias críticas e expectativas no presente.

Este trabalho pretende estudar a escrita da história a que se propôs o alemão Werner Herzog. Diante dos argumentos mostrados até aqui, pode-se aferir que o filme de ficção é uma forma de conhecimento histórico, com linguagem própria, que se utiliza da relação entre imagem, som e texto para transmitir seus argumentos históricos.

Segundo Marc Ferro, “é verdade que toda uma escola de cineastas pretende, de antemão, [...] manter um discurso sobre a história que, sob a forma de divertimento, representa na realidade uma análise”¹⁰. E é isso que Herzog faz em *Aguirre* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), ao criar seu próprio discurso histórico, e analisar esse discurso é o que nos interessa aqui.

⁷ Ibidem, p. 107.

⁸ Ibidem, p. 107.

⁹ Ibidem, p. 107.

¹⁰ FERRO, op. cit., 1993, p. 151.

Por vezes, sentiremos que ele critica acidamente a colonização realizada pelos povos europeus, satirizando a nobreza espanhola, debochando de suas conquistas em terras alheias, ou dando voz a um índio escravizado, mostrando a colonização sob a perspectiva dos perdedores. Ou mesmo põe a Amazônia e a civilização em lados opostos, conferindo àquela um lugar na pré-história, desacreditando a possibilidade de o homem europeu domesticá-la.

Herzog o faz através da ficção cinematográfica, cujo resultado é a criação de seu próprio documento histórico que, após 40 anos, está sendo revisitado. Sem saber, esse cineasta vai ao encontro do que preconiza Marc Ferro, quando põe, entre os deveres do historiador, não se “contentar com a utilização de arquivos, ele [o historiador] deveria antes de tudo criá-los e contribuir para sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho”¹¹.

Podemos localizar as imagens da Amazônia no cinema no bojo do que se produz sobre o Brasil na sétima arte, só que a região parece sintetizar e mesmo exagerar o que o cinema criou sobre o país nos últimos noventa anos. O exotismo brasileiro ganha ares de monstruosidade na Amazônia, a não civilização é sinônimo de canibalismo por aqui, e assim por diante.

Essas visões sobre a região no cinema ignoram a complexidade de suas culturas, de suas temporalidades, isto é, de suas diferenças, construindo uma imagem genérica, estática¹². A história da região é explicada à luz de uma falsa ideia evolucionista de que aqui se vive uma pré-história, ou numa região sem história, para usar a ideia euclidiana. O amazônida é tido como primitivo, relegado ao nível da barbárie, de costumes animais, movidos por uma irracionalidade que contamina o próprio branco quando se aventura por essas terras.

Essas ideias sobre a Amazônia e sobre sua história podem ser contrapostas a outro modelo de cinema, um estilo que se opõe aos modelos hollywoodianos e que questionam essas imagens. Estamos falando do cinema novo alemão, uma escola revolucionária e que se colocava em oposição ao modelo de Hollywood, e da emblemática figura de Werner Herzog e de duas grandes obras suas que têm a Amazônia e a

¹¹ FERRO, op. cit., 1992, p. 76.

¹² É exatamente a isso que se opõe a Mostra Amazônica de Filme Etnográfico realizada pela primeira vez em 2006 em Manaus. Em seu regulamento de 2009, mostra que seu objetivo é “ser um espaço de difusão e discussão do filme documentário e etnográfico realizado sobre a Amazônia. Seus objetivos envolvem a divulgação de filmes realizados na Amazônia, a reflexão acerca da representação da região no cinema documentário e etnográfico e a promoção do diálogo entre produtores e pesquisadores”. Disponível em: <<http://www.mostraetnografica.ufam.edu.br/regulamento.html>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

história da Amazônia como enredo: *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982).

Amazônia: imaginário e realidade

Herzog mostra uma profunda decepção com a Amazônia e o imaginário edênico construído historicamente, o que pode ser explicado pelos percalços e dificuldades que passou para levar o projeto adiante. Os depoimentos dados pelo cineasta ao documentário de Les Blank denunciam certo ar de fracasso e profundo arrependimento por estar fazendo aquele filme. Em certo momento há um sincero desabafo: “Está acabando a minha fantasia.” Algo semelhante acontece com vários viajantes que passaram pela Amazônia, idealizaram um mundo de sonhos e se depararam com uma realidade nada aplausível. A documentação pesquisada sugere que essa frustração tenha acometido o próprio Werner Herzog, esperançoso que estava em filmar em um paraíso terreal, mas que havia se deparado com muitas adversidades para realizar seus projetos em uma região como a Amazônia. Alguns indícios me levam a concluir isso, como seus depoimentos com voz esgotada e uma fisionomia visivelmente angustiada, mostrando-se claramente arrependido de ter ousado iniciar projetos tão ambiciosos como os de seus personagens: a *Ópera na Selva* de Fitzcarraldo e a conquista do El Dorado de Don Lope de Aguirre. À medida que o drama se desenvolve na tela, ou na vida real de Herzog, essa frustração fica clara, transparecendo na fala de alguns personagens, como Gaspar de Carvajal: “Perdemos homens, mas nunca vemos os inimigos. Até o El Dorado não passa de uma ilusão”, ao que Aguirre retruca: “O México não foi uma ilusão.”¹³

Um desapontamento abateu-se igualmente sobre Euclides da Cunha à época de sua longa visita à Amazônia. Veremos mais adiante que o pensamento de Herzog guardou muitas semelhanças com construção dessa região feita muitos anos antes pelo pensamento euclidiano. Mas, por ora, basta-nos sinalizar que Euclides mostra-se também decepcionado com o que vê. Em “Impressões gerais”, quando descreve o Rio Amazonas, o vê “inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada”, e, prosseguindo, “é de todo em todo inferior a um sem-número de outros lugares do nosso país. Toda a Amazônia, sob este aspecto, não vale o segmento do litoral que vai de Cabo Frio à ponta do Munduba”, ressalta em seguida que os troncos são “paupérrimos de

¹³ AGUIRRE: a cólera dos deuses (*Aguirre, Der Zorn Gottes*). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1972. 93 min., som, cor.

flores”.¹⁴ Acrescentaria a essas impressões a de Lévi-Strauss e suas breves narrativas sobre sua experiência na Amazônia nos anos 1930. Em um misto de desapontamento e ironia, o antropólogo francês pintou uma região melancólica que se confunde com a própria existência do homem amazônico e seu emblemático representante, o seringueiro¹⁵. Há nesses relatos o confronto entre uma visão exótica e ficcional pré-concebida a partir de relatos de viajantes e sua realidade¹⁶.

A conquista da Amazônia

O subtítulo acima é a grande metáfora dos filmes objetos deste trabalho, isto é, a impossibilidade de se tentar domar a Amazônia. Ao mesmo tempo em que essa perspectiva se confunde com a própria realização dos longas-metragens, pois entendemos que as dificuldades na realização dos filmes foram também inspiração de Herzog para o enredo de *Fitzcarraldo* e *Aguirre*. No primeiro caso, colocar em prática o plano de transpor um navio literalmente montanha acima foi o maior desafio encontrado pelo diretor, entre outras coisas por causa do solo lamacento devido às constantes chuvas da região. Herzog transmite uma visível frustração com o ambiente, reclamando: “Às vezes eu gostaria de sentar numa cadeira macia com uma xícara de chá perto de mim.”¹⁷

A natureza hostil é o principal elemento que inviabiliza essa conquista. Isso aparece no seguinte depoimento de Herzog: “É claro, há muito sofrimento. Mas é a mesma dor que está ao nosso redor. As árvores estão em dor, e os pássaros também. Eu não acho que eles cantam. Eles gritam de dor.” Essa ideia de uma natureza inimiga do homem e que não há harmonia na relação homem-natureza é um dos elementos usados por Werner Herzog que o aproxima do pensamento de Euclides da Cunha, para o qual a natureza “soberana e brutal, em pleno expandir das suas energias, é uma adversária do homem”¹⁸.

O inimigo “rio” parece mesmo ter sido uma preocupação de Herzog em sua obra. Em *Aguirre: a cólera dos deuses*, a ira é também da

¹⁴ CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido*: reunião de ensaios amazônicos. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2000. p. 115-116.

¹⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. Amazônia. In: *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 341-351.

¹⁶ LACERDA, Franciane Gama Lacerda. Euclides da Cunha e a invenção da Amazônia. In: FONTES, Edilza Joana Oliveira; BEZERRA NETO, José Maia. *Diálogos entre história, literatura e memória*. Belém: Paka-tatu, 2007. p. 206.

¹⁷ BURDEN of dreams. Dirigido por Les Blank. Estados Unidos: Flower Films, 1982. 95 min., som, cor.

¹⁸ CUNHA, op. cit., p. 125.

natureza contra os homens que ousam conquistá-la, e o rio é um de seus deuses, que lançam sua cólera. Ao falar do final do longa-metragem, em entrevista a *OFF Screen*, o diretor declarou:

Eu só lembro que o final do filme foi totalmente diferente. O final foi realmente a balsa saindo para o mar aberto e sendo arrastado de volta para o interior, porque durante muitas milhas, você tem uma contracorrente, o Amazonas realmente vai para trás. E foi jogando para lá e para cá. E um papagaio gritava: El Dorado, El Dorado¹⁹.

Pode-se destacar a forma como outro viajante que passou pela Amazônia compreendeu esse rio. Euclides da Cunha (em tom de desapontamento) em certos aspectos teve a mesma apreensão de Herzog, ao descrever a sensação da viagem através do Amazonas como “circular num itinerário fechado”, pela falta de variabilidade daquele cenário, como algo “estável”, mas que, como também percebeu Herzog, ao mesmo tempo é revoltoso, destruidor e inconstante, capaz de surpreender e afugentar o viajante. Cunha assim descreve sua experiência:

[...] subi para o convés, de onde, com os olhos ardidos da insônia, vi, pela primeira vez, o Amazonas. Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira. A própria superfície lisa e barrenta era muito outra. Porque o que se me abria às vistas desatadas naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava (ainda incompleta e escrevendo-se maravilhosamente) uma página inédita e contemporânea do Gênese²⁰.

À percepção a respeito do rio de Werner Herzog e de Euclides da Cunha junta-se a de Lope de Aguirre histórico, quando em sua carta ao rei Felipe II da Espanha, recomendando: “Jamais permitais que uma outra frota seja levada àquele rio malévolos”, acrescentando, “mesmo que mandeis cem mil homens para lá, nenhum escapará, pois não há nada no rio a não ser desespero”²¹.

Em *Fitzcarraldo*, nota-se que Herzog poderia usar trilhos, como no Canal do Panamá, para rebocar o navio pela montanha. Mas assim perder-se-ia a metáfora central do filme, que é fazê-lo de um jeito impossível²², como a própria conquista da região. A genialidade nessa

¹⁹ Entrevista concedida por Herzog ao portal *OFF Screen* em 31 de janeiro de 2004. Livre tradução. Disponível em: <http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/werner_herzog.html>. Acesso em: 17 jun. 2012.

²⁰ CUNHA, op. cit., p. 113, 115 e 119.

²¹ MINTA, Stephen. *Aguirre, a cólera dos deuses*. In: CARNES, Mark. C. (Org.). *Passado imperfeito: A História no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 77.

²² A insistência em dificultar as coisas gerou desavenças com o engenheiro brasileiro Laplace Martins, contratado para elaborar um sistema capaz de puxar o barco pela colina. O sistema foi pensado para uma inclinação de 20 graus, mas Herzog insistia que deveria ser feito em 40 graus. O risco de morte assustava o engenheiro. “Elas podem sair voando

obra de Herzog é transmitir ideias através de poderosas imagens. O gigantesco navio sendo arrastado pela lamacenta terra amazônica é uma crítica às tentativas de modernização da região, seja com ferrovias ou com navios a vapor, ou mesmo com uma casa de ópera.

Essa crítica aparece claramente na pequena (e marcante) participação do ator brasileiro Grande Otelo no filme, interpretando um desvairado zelador de uma estação de trem abandonada, a Transandea Rail Ways – Ferrocarriles Transandinos, outro projeto fracassado do protagonista Brian Sweeney Fitzgerald. O personagem de Otelo acredita que o Terminal Amazonas está pronto para entrar em operação e atravessar as montanhas do Amazonas rumo ao Pacífico. A cada ano, o guichê da primeira classe é pintado, mas Herzog mostra apenas sucata²³. Nesse sentido, essa visão “fantasmagórica” de entender a relação entre a modernidade e a barbárie em Herzog se aproxima da forma como Euclides da Cunha visualizou a presença dos navios a vapor na Amazônia, presos, aguardando a cheia do rio, imobilizados, ou “no alto de uma barreira, como autênticos navios-fantasmas, aparecendo, de improviso e surpreendentemente, em plena entrada da mata majestosa. O contraste desta navegação com as admiráveis condições técnicas iminentes ao rio é flagrante”²⁴. Curiosamente, no filme *Aguirre*, Herzog se utiliza de um navio-fantasma que aparece na copa de uma árvore, confundindo os conquistadores²⁵.

Ainda sobre essa imagens fantasmagóricas, deve-se citar Francisco Foot Hardman, para quem a imagem da “ruína” é o símbolo dos projetos civilizadores fracassados, “tragédias que antecipam o fim da história”²⁶. Desse modo, no filme *Fitzcarraldo*, as ruínas da ferrovia Transandina adiantam o final do novo projeto do protagonista. A mesma fantasmagoria vale para os trabalhadores da selva, os seringueiros. A partir da leitura de Euclides da Cunha, Hardman destaca a tragédia de sua presença naquele espaço, onde o rio é o seu último desalento, como na imagem do Judas levado pelas águas²⁷.

igual foguete. [...] Se as coisas saírem do lugar, então 20 ou 30 podem morrer. Martins desistiu, Herzog decidiu continuar sem ele.” *Burden of dreams*. Dirigido por Les Blank. Estados Unidos: Flower Films, 1982. 95 min, som, cor.

²³ *Fitzcarraldo*. Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 137 min, som, cor.

²⁴ CUNHA, op. cit., p. 141.

²⁵ AGUIRRE, op. cit.

²⁶ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 119.

²⁷ *Ibidem*, p. 122-123.

A esse anseio irracional de dominação da natureza, Francisco Foot Hardman denomina de “anseios cósmicos de uma época [...], desejo ardente de conquistar o absoluto”. Hardman está se referindo aos finais do século XIX e início do XX, mesmo contexto de atuação do sujeito histórico Fitzcarraldo. Ora, em oposição à “cidade transfigurada” estão os “espaços sombrios ainda não completamente subjugados aos imperativos da civilização”. No filme de Herzog, as cidades transfiguradas, Iquitos e Manaus, pelas “formas tipicamente urbanas” da civilização, se opõe ao rio, à selva e aos índios “bárbaros”. Os resultados dessa oposição são “as imagens da barbárie” e “visões da luta do homem contra a selva”, deixadas por viajantes diversos, como Euclides da Cunha²⁸.

Essa supremacia da natureza em relação ao homem aparece também em *Aguirre*. Nas primeiras imagens, Herzog se utiliza de uma poderosa técnica de linguagem cinematográfica, um *take* longo e sem cortes, apresentando os conquistadores espanhóis em árdua marcha pelas estepes (como um formigueiro), em que atesta a pequenez do homem frente à natureza exuberante dos Andes amazônicos. Para Stephen Minta, nessa cena “todos estão lutando, todos estão dominados: acima pelas imponentes montanhas e, abaixo, pela lama da chuvosa estação peruana”²⁹. Ou no diálogo entre Lope de Aguirre e Pizarro, em que aquele alerta para o fato de ninguém conseguir descer o rio vivo, ao que este retruca afirmando que é possível. O rio intrépido é mostrado após esse diálogo. Parece mesmo a cólera da natureza, raivosa pela presença humana, presença esta que Herzog condena nesta região³⁰. Lúcia Tupiassú relaciona a ideia de um homem oprimido por essa paisagem, presente de Euclides da Cunha, aos filmes de Werner Herzog. Citando uma passagem de Cunha em “O Inferno Verde” – “Ora, entre as magias daqueles cenários vivos, há um ator agonizante, o homem”³¹ – a autora o relaciona à obra do cineasta em que o homem aparece como “refém” da natureza amazônica³².

De acordo com os relatos acerca da construção do filme mostrados no documentário de Les Blank, a frustração atingia igualmente os índios. O acordo feito entre as partes previa três meses de trabalho, mas alguns ficaram por seis meses por causa dos atrasos. As condições

²⁸ HARDMAN, op. cit., p. 117-119.

²⁹ MINTA, op. cit., p. 76.

³⁰ AGUIRRE, op. cit.

³¹ CUNHA, op. cit., p. 347.

³² TUPIASSÚ, Lúcia Ferreira; HABERT, Angeluccia Bernardes. *O El Dorado de Herzog: a busca por imagens absolutas e verdades intensificadas*. 2010. 104 f. Dissertação (Mestrado)–Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. p. 87.

de saneamento também eram delicadas, sem falar no espaço reduzido, causando desavenças, como no episódio em que duas índias brigam por causa de um homem. O missionário Mariano Gagnon alertava para o tédio entre seus índios: a bola de futebol está furada, suas mulheres não estão presentes e são elas que preparam o *masato*. O documentário mostra que, aconselhado pelo próprio padre, Herzog concordava em manter prostitutas em seu *set* de filmagens, uma vez que se temia que os homens de sua equipe, mestiços e brancos, fossem procurar mulheres nos vilarejos vizinhos, como Machiguenga, Shivancoreni e Camisea. Mas Herzog acha uma curiosa explicação para essa situação. “Se me pedissem para ter uma prostituta em meu local de filmagem nos EUA ou Alemanha, seria ridículo, mas aqui é um comportamento padrão.” Justificando sua teoria: “A selva põe pra suar. Não é nem obsceno. Isso é provavelmente alguma fertilidade ou algo assim que esteja ocorrendo aqui na selva.”³³

Há, pois, em Herzog, uma erotização determinista da Amazônia. O erótico, segundo Herzog, não é obsceno para os parâmetros da região, mas o seria nas regiões civilizadas, o que coloca esse espaço em uma escala inferior na linha de evolução do processo civilizador. Ora, esse elemento também aparece em Euclides da Cunha, ao citar um médico italiano para o qual há uma influência climática que causa “uma superexcitação das funções psíquicas e sensuais, acompanhada, depois, de um lento enfraquecer-se de todas as faculdades, a começar pelas mais nobres...”³⁴.

Esse mesmo sentimento de erotização da natureza e sua fertilidade absoluta aparece claramente no documentário *Meu melhor inimigo*, em que Klaus Kinski, na única vez em que ousou entrar na selva, aparece contente, montando sobre um grosso tronco de árvore, insinuando um ato de cópula, fazendo questão de registrar esse momento em inúmeras fotografias. Em outro momento, Herzog afirma que vê a Amazônia cheia de “fornicação e asfixia. Enforcamento, e luta por sobrevivência, e crescimento e apodrecimento”³⁵.

A invenção (cinematográfica) da Amazônia

Esse crescimento a que se refere Herzog faz parte de uma noção da Amazônia ainda em formação. Para o cineasta:

É um país inacabado. É pré-histórico ainda. A única coisa que falta aqui são os dinossauros. É como uma maldição pesando por toda uma paisagem.

³³ BURDEN of dreams, op. cit.

³⁴ CUNHA, op. cit., 2000, p. 126.

³⁵ BURDEN of dreams, op. cit.

E qualquer um que vá fundo nisso tem sua parte dessa maldição. Então estamos amaldiçoados com o que estamos fazendo aqui. É uma terra que Deus, se ele existe, criou com raiva. É a única terra onde a criação está inacabada ainda³⁶.

Essa percepção da história da Amazônia como um lugar pré-histórico, ainda em formação e que Deus ainda não terminara por completo é notadamente euclidiana. E faz parte da percepção que Werner Herzog tem da história da Amazônia em sua obra como um todo, pois em *Aguirre* esse tema volta a aparecer claramente. Na primeira tentativa de diálogo entre brancos e índios, um dos nativos conta que:

Seus antepassados disseram que, um dia, os filhos do Sol viriam de muito longe e por muitos perigos até aqui. Os estranhos viriam com barulho de nuvens de água que fazem as canoas. Há muito tempo esperam os filhos do Sol, pois aqui, Deus não teria terminado a Criação³⁷.

Esse parece ser um aspecto ao qual Herzog retoma insistentemente. Em *Fitzcarraldo*, novamente, o mesmo discurso aparece em contexto diferente:

Os indígenas chamam este país de Cayahari Yacu, a terra onde Deus não terminou a criação. Eles acreditam que somente quando o homem for extinto, Deus voltará para terminar seu trabalho³⁸.

Esse discurso é, pois, quase um espelho do pensamento de Euclides da Cunha. No famoso texto “O Inferno Verde”, Cunha assim entendia a Amazônia:

Um sábio no-la desvendaria, sem que nos sobressalteássemos, conduzindo-nos pelos infinitos degraus, amortecedores, das análises cautelosas. O artista atinge-a de um salto; adivinha-a; contempla-a, d’alto; tira-lhe, de golpe, os véus, desvendando-no-la na esplêndida nudez da sua virgindade portentosa. Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênese³⁹.

Entendo que este seja um pensamento que une os dois filmes em questão, fazendo de *Aguirre* e *Fitzcarraldo* uma obra só, dividida em duas partes, mesmo que separadas em seus enredos históricos por quase quatro séculos. O que motivaria seu realizador a voltar aos confins da Amazônia se não para terminar uma obra inacabada, tarefa, como bem vimos, Herzog acredita que Deus não tenha feito. Em *Fitzcarraldo*, ele vai além, colocando homem e Amazônia em lugares opostos. Se para

³⁶ Ibidem.

³⁷ AGUIRRE, op. cit.

³⁸ FITZCARRALDO (*Fitzcarraldo*). Escrito e dirigido por Werner Herzog. Alemanha; Peru: Werner Herzog Filmproduktion, 1982. 137 min., som, cor.

³⁹ CUNHA, op. cit., p. 346.

Herzog a região é um lugar onde a presença humana é indesejada, ele vai ao encontro do discurso de Euclides da Cunha sobre o homem e sua presença nesse lugar ao descrever a natureza da Amazônia em “Impressões gerais”:

A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão⁴⁰.

Outro aspecto interessante nesse discurso de Werner Herzog é a ideia evolucionista sobre a Amazônia, tida como uma terra pré-histórica onde as únicas coisas que faltam são os dinossauros. Esse pensamento aparece na descrição que Euclides da Cunha faz da imperfeita flora amazônica, sobre a qual “tem a sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades, como se rompesse os recessos de uma daquelas mudas florestas carboníferas desvendadas pela visão retrospectiva dos geólogos”⁴¹. Essa visão evolucionista em Euclides surge em Herzog, que igualmente coloca a Amazônia nos primeiros estágios da escala evolutiva. O que Herzog chamaria de dinossauros, o republicano Euclides da Cunha denomina de uma

fauna singular e monstruosas, onde imperam, pela corpulência, os anfíbios, o que é ainda uma impressão paleozoica. E quem segue pelos longos rios não raro encontra as formas animais que existem, imperfeitamente, como tipos abstratos ou simples elos da escala evolutiva. A cigana desprezível, por exemplo, que se empoleira nos galhos flexíveis das oiranas, trazendo ainda na sua asa de voo curto a garra do réptil...⁴².

Esse relato mostra uma visão que encaixa a Amazônia nos estágios iniciais da evolução, onde os animais lembram seus ancestrais mais remotos e conservam alguns de seus traços. É interessante que essa aproximação entre o cineasta e Euclides da Cunha nos remeta às apreensões de Claude Lévi-Strauss sobre a região. Sua visita à Amazônia o fez, segundo suas palavras, recuar à “idade da pedra”: “Eu atravessara um continente. Mas o término bem próximo de minha viagem tornara-se sensível para mim, antes de mais nada, por esse mergulho ao fundo dos tempos.”⁴³

Assim podemos encontrar alguns traços do pensamento de Euclides da Cunha na obra do alemão Werner Herzog, mesmo que

⁴⁰ Ibidem, p. 346.

⁴¹ Ibidem, p. 116.

⁴² Ibidem, p. 346.

⁴³ LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 351.

separados por algumas décadas. A afeição de Cunha pela ciência e pela técnica, como forma de domar a exuberante hileia é, de fato, criticada por Herzog, mesmo que inconscientemente, quando este opõe em seus filmes a civilização à natureza, cujo desenvolvimento por completo depende da extinção do homem. O republicano, por outro lado, empenha-se em defender a técnica e “ressentia-se do fato de que, ao seu olhar, peruanos e brasileiros pareciam não querer dominar o rio”⁴⁴. Contrapor os empecilhos técnicos do rio, segundo Cunha, “não demandaria trabalhos excepcionais de engenharia”, pelo contrário, restaria ao homem fazer o “rudimentar e simples”⁴⁵.

No entanto, o que Francisco Foot Hardman chama de “combinação entre estética do sublime, dramatização da natureza e da história e discurso socialmente empenhado”⁴⁶ na obra do republicano encaixa-se perfeitamente na construção histórica de Herzog. Ora, a natureza amazônica em seus filmes é o personagem principal, mesmo que Klaus Kinski tenha levado esse título. O rio só falta falar, mas não precisa, porque Herzog fala por ele com imagens de queda d’água e da intrepidez de seu fluxo incontido. A jangada de Aguirre se perde e dá voltas no rio. Fitzcarraldo vê seu sonho esvaziar-se quando sua poderosa máquina moderna, o navio a vapor, é engolida pela correnteza. Essa “dramatização da natureza” em Euclides a que se refere Hardman é um elemento caro ao pensamento do cineasta. Os pássaros gritam de dor, como ele mesmo afirma no documentário *Burden of dreams*, e os índios precisam apresentar o navio como oferenda para acalmar os maus espíritos das corredeiras. Em *Fitzcarraldo*, o rio é chamado pelos nativos de espíritos famintos e “as águas não têm cabelos em que se agarrar”. Na sequência final de *Aguirre: a cólera dos deuses*, os macacos literalmente invadem a jangada, anunciam a derrota do projeto colonizador, quase zombando do fracasso de Lope de Aguirre.

Nomeado pelo ministro das Relações Exteriores do Brasil, Barão do Rio Branco, Euclides da Cunha vêm à Amazônia em 1904 para liderar a Comissão Mista Brasileira e Peruana de reconhecimento dos rios Juruá e Purus. “O progresso, a modernização do Brasil republicano e o reconhecimento da região fronteira com o Peru estavam na ordem do dia”⁴⁷, fronteira essa que Werner Herzog se debruçou para construir sua história. E a presença do pensamento de Euclides da Cunha na

⁴⁴ LACERDA, op. cit., p. 209.

⁴⁵ CUNHA, op. cit., p. 141-142.

⁴⁶ HARDMAN, Francisco Foot. *Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides*. *Estud. Av.*, São Paulo, v. 10, n. 26, abr. 1996. p. 294.

⁴⁷ LACERDA, op. cit., p. 201-202.

obra desse cineasta também é percebida por Benjamin Abdala Junior em seu ensaio *Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias* (2005). Nesse trabalho, partindo do filme *Diários de motocicleta*, no qual a travessia do rio Amazonas a nado por Ernesto “Che” Guevara carrega um valor simbólico e político de esperança e rompimento da ordem social⁴⁸, o autor passa pela ideia de margem em Guimarães Rosa e chega ao discurso civilizador de Euclides da Cunha. Chefe da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus, esse positivista acreditava na submissão dos habitantes dessas fronteiras pela civilização e em nome do progresso⁴⁹.

Euclides da Cunha cita em sua obra Carlos Fermín Fitzcarrald (1862-1897), que, segundo o próprio Cunha,

chegou em 1892 às cabeceiras do Madre de Diós, vindo do Ucaiali pelo varadouro aberto no istmo que lhe conserva o nome, procurou captar do melhor modo os mashcos indomáveis que as senhoreavam. Trazia entre os piros que conquistara um intérprete inteligente e leal⁵⁰.

Esse intérprete a que se refere Cunha, no filme de Werner Herzog poderia ser o personagem Cholo, interpretado por Miguel Ángel Fuentes. Segundo Cunha, Fitzcarrald não hesitava em dizimar os nativos e o fazia com balas de rifle Winchester, e em um desses episódios deixou dezenas de índios mortos na margem do rio, “cujo nome, *Playa Mashcos*, ainda hoje relembra este sanguinolento episódio...”⁵¹. Esse encontro entre o “verdadeiro” Fitzcarrald e os primitivos é narrado por Euclides da Cunha, na opinião valiosa do escritor Milton Hatoum, de “modo tragicômico”⁵².

Na tese de Werner Herzog, seu sertanista não é truculento como o Fitzcarrald de Euclides da Cunha, mas ainda assim age com o objetivo de conquistar essa região bravia, substituindo os barulhos de armas de fogo pela poderosa voz de Caruso, que sai de um gramofone. Como bem nota Benjamin Abdala Júnior, a presença desse objeto da civilização no “deserto” amazônico é observada por Euclides da Cunha:

⁴⁸ Há ainda nesse gesto uma mensagem em favor da união da América Latina “pelas águas simbólicas da integração social amazônica”. ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias*. *Via Atlântica*, n. 8, p. 16-31, dez. 2005. p. 19.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ CUNHA, op. cit., p. 163.

⁵¹ *Ibidem*, p. 164.

⁵² Hatoum escreveu a mais poética e comovente resenha sobre o filme *Fitzcarrald*. Vale a pena conferir. Disponível em: <<http://m.estadao.com.br/noticias/impresso,mobile,724596.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

[...] a folhinha artística a um lado, marcando o dia certo do ano; os jornais de Manaus e de Lima; e até – o que é inverossímil – a tortura requintada e culta de um fonógrafo, gaguejando, emperradamente, naquele fundo de desertos, uma ária predileta de tenor famoso...⁵³.

Amiúde ao que pensa Cunha sobre esse objeto, que “gagueja” e “emperra”, na Amazônia, à margem da civilização, Herzog vê o fonógrafo e a ópera como a fronteira entre a barbárie e a cultura⁵⁴.

Outro aspecto euclidiano na obra de Herzog é a falta de harmonia da região:

Dando uma boa olhada no que está ao redor tem um tipo de harmonia. É a harmonia da devastação e morte coletiva. E em comparação à vilania e baixeza e obscenidade de toda esta selva. Nós em comparação a esta enorme articulação soamos e parecemos tipo [...] mal pronunciadas e meio-terminadas sentenças de uma estúpida novela suburbana barata. E temos que ficar humildes, em frente dessa miséria devastadora e fornicação devastadora, amadurecimento devastador e devastadora falta de ordem. Mesmo que as estrelas no céu pareçam uma bagunça, não há harmonia no universo. Temos que conhecer esta ideia de que não há real harmonia como nós temos⁵⁵.

Esse depoimento de Werner Herzog parece um espelho do discurso de Euclides da Cunha em “Impressões gerais”, quando descreve a Amazônia. Nas palavras do republicano, o homem nessa região

encontrou uma opulenta desordem... Os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis, contorcidos em sacados, cujos istmos a vezes se rompem e se soldam numa desesperadora formação de ilhas e de lagos de seis meses, e até criando formas topográficas novas em que estes dois aspectos se confundem; ou expandindo-se em furos que se anastomosam, reticulados e de todo incaracterísticos, sem que se saiba se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profusamente retalhado de estreitos. [...] A flora ostenta a mesma imperfeita grandeza⁵⁶.

Euclides da Cunha fala nesse trecho em uma natureza confusa e sem ordem, ainda em formação, buscando algum tipo de equilíbrio. Em outro trecho, o literato ressalta: “destarte a natureza é portentosa, mas incompleta. É uma construção estupenda a que falta toda a decoração interior. Compreende-se bem isto: a Amazônia é talvez a terra mais nova do mundo [...]”⁵⁷.

⁵³ CUNHA, op. cit., p. 28.

⁵⁴ ABDALA JUNIOR, op. cit., p. 33.

⁵⁵ BURDEN of dreams, op. cit.

⁵⁶ CUNHA, op. cit., p. 116.

⁵⁷ CUNHA, op. cit., p. 117.

Cunha fala de uma formação “desesperadora” em que os rios ainda se “contorcem” e parecem lutar para chegar a alguma estabilização. Ou seja, Herzog resumiu isso tudo no que ele chamou de “harmonia da devastação” seguido de um “amadurecimento devastador”, e como os rios que se contorcem, cheio de dor. Euclides usou termos semelhantes: “Tal é o rio; tal a sua história: revolta, desordenada, incompleta.”⁵⁸ Essa desordem é, pois, um pensamento caro a Euclides da Cunha quando descreve o rio, “sempre desordenado, e revoltoso, e vacilante, destruindo e construindo, reconstruindo e devastando, apagando numa hora o que erigiu em decênios”⁵⁹. Penso, no entanto, que Herzog adiciona algo a essa ideia evolucionista de Euclides da Cunha e, na verdade, a contesta, ressaltando que essa ideia (cientificista) de harmonia e perfeição não existe. Já o republicano elege a ciência, “que é como que a grande lógica inconsciente das coisas”⁶⁰, como redentora desse confuso processo evolutivo. Isso se explica, segundo Foot Hardman, pela existência de uma tradição política na América Latina no final do século XIX e início do XX, da qual Euclides da Cunha fazia parte, que defendia a dominação da barbárie pelo “saber técnico-científico” e por uma administração pública centralizada⁶¹.

Percebo também certa crítica na construção que Werner Herzog faz da história da Amazônia. Para situar o espectador naquele momento, entendido como o primeiro período da borracha na Amazônia, apresenta um chofer, postado em frente ao teatro de Manaus, oferecendo champagne para o cavalo: “Champagne para os cavalos. Da melhor.” Em outro momento, o personagem de José Lewgoy explica a Fitzcarraldo o momento de riqueza da região: “Por cinco anos temos sido a cidade mais rica do mundo. É como a febre do ouro”; “[...] Aqui os preços são dez vezes mais caros que em Nova York”; “A água do Amazonas não é pura, os abastados lavam suas roupas em Lisboa”; “Para que serve o gelo aqui, para esfriar a borracha”; “Preciosa sensação de perder dinheiro. Nada é como isso. Êxtase”. Após ilustrar esse contexto histórico, aparece um sujeito desdentado, bem vestido e com cabelos bem arrumados. Vejo aqui uma crítica a essa abundância, ao enriquecimento fácil e efêmero, através do paradoxo entre homem mestiço estar vestido com trajes finos; ou mesmo na cena em que o barão da borracha Don Aquilino joga notas de mil dólares para dentro de um aquário cheio de peixes (sob um olhar indignado da cafetina Molly): “Notas de mil dólares devem ser mais

⁵⁸ CUNHA, op. cit., p. 123.

⁵⁹ CUNHA, op. cit., p. 123.

⁶⁰ CUNHA, op. cit., p. 117.

⁶¹ HARDMAN, op. cit., p. 128.

saborosas. Vê como o dinheiro vai para o ralo rapidamente.” Ou ainda, quando o barão da borracha, mestiço, tenta desqualificar o protagonista na presença da “elite” mestiça da borracha: “Meus empregados o acompanharão até a cozinha. O cozinheiro dos meus cachorros vai lhe preparar um refeição”, “A Fitzcarraldo, o conquistador do inútil. Saúde.”⁶²

Ora, esses mesmos elementos, a irônica coexistência entre o luxo da civilização e o mestiço enriquecido, que fazem parte do significado histórico de Werner Herzog sobre o período da borracha, são um espelho da apreensão de Euclides da Cunha. Em uma carta a Domício da Gama escrita em 1905, o republicano queixa-se dessa absurda coexistência:

Estaquei à entrada de meu misterioso deserto do Purus; e, para maior infelicidade, depois de caminhar algumas três milhas, caí na vulgaridade de uma grande cidade estritamente comercial de aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos. Comercial e insuportável. O crescimento abrupto levantou-se de chofre fazendo que trouxesse, aqui, ali, salteadamente entre as roupagens civilizadoras, os restos das tangas esfiapadas dos tapuias. Cidade meio caipira, meio européia, onde o tejuar se achata ao lado de palácios e o cosmopolitismo exagerado põe ao lado do yankee espigado... o seringueiro achamboado, a impressão que ela nos incute à de uma maloca transformada em Gand⁶³.

Herzog nada mais fez, consciente ou inconscientemente, do que transformar em imagens esses argumentos. Os “aviadores solertes” de Cunha aparecem nas figuras do ambicioso Don Aquilino, que joga seus dólares aos peixes, e do novo rico barão da borracha, que esbanja sua riqueza diante de Fitzcarraldo. O que Euclides da Cunha chama de “restos das tangas esfiapadas” que habitam uma cidade que cresceu abruptamente, Herzog o descreve mostrando a precariedade das moradias ribeirinhas, onde até um porco se posta para ouvir o cântico de Caruso. Vejo nisso tudo algo também de Lévi-Strauss, quando este descreve um baile de concubinas no seringal. Isso que ele chamou de “charme ambíguo” presente na Amazônia envolve maquiagem que disfarça doenças e mulheres que se lavam em “igarapés sórdidos” e vestidas “nos trinques”, com trajes de gala, atravessando, sob lama e picadas de mosquitos, a floresta chuvosa. Lévi-Strauss então conclui: “É comovente o contraste entre essas frágeis aparências de civilização e a realidade monstruosa que espera na porta.”⁶⁴ O próprio Herzog, na primeira versão de *Fitzcarraldo*, constrói um relato semelhante ao filmar um baile composto de mulheres mestiças propositamente feias em vestidos finos.

⁶² HARDMAN, op. cit., p. 128.

⁶³ CUNHA, op. cit., 2000, p. 371.

⁶⁴ LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 350.

Vê-se, pois, que a crítica de Herzog é nitidamente euclidiana e vai além do enriquecimento fácil por mestiços desdentados, alcançando o próprio conceito de processo civilizador da Amazônia na *belle époque*, ao mostrar o luxo do teatro Amazonas e a periferia de Iquitos, ou quando Fitzcarraldo confessa a sua amante: “Fico melhor no subúrbio, no rio. Lá tenho uma plateia fiel” [os garotos e um porco]; “Um desses porcos me adora”. Esse mesmo processo civilizador que, na visão de Euclides da Cunha, causou um crescimento urbano em que o “tejupear se achata ao lado de palácios” inquietou igualmente Herzog, no qual o teatro de Manaus, o cabaré da personagem Molly e o baile luxuoso promovido pelos barões da borracha contrastam nitidamente com a realidade suburbana do resto da cidade⁶⁵.

Conclusão

Do ponto de vista historiográfico, o trabalho apresentado acrescenta ao campo de pesquisa um estudo que buscou mostrar como os filmes de ficção constroem um discurso sobre o passado, em linguagem própria, e igualmente válida. A partir da pesquisa realizada, a análise das fontes mostrou que Werner Herzog pensa uma história da Amazônia em que as ideias de civilização e “barbárie” parecem estar sempre em choque, em que a conquista da região é uma “falácia”, pois nem o homem nem a modernidade são capazes de deter o inimigo denominado natureza. Para isso, Herzog se utiliza de inúmeras estratégias de argumentação, sejam elas dramáticas, fotográficas ou sonoras. Seus personagens são fragmentos de seus períodos históricos – em *Fitzcarraldo*, a modernidade; em *Aguirre*, a conquista colonizadora – e são elementos fundamentais para entender a reflexão que o cineasta faz do passado.

Procuramos entender o contexto cinematográfico do autor, a saber, a geração que fez cinema nos anos 1960, e que procurava novas alternativas para essa arte. Portanto, tanto *Fitzcarraldo* quanto *Aguirre* são obras tributárias de uma linguagem cinematográfica que desejava ser menos hollywoodiana e mais contestadora e política. As fontes mostraram uma crítica anticolonialista de Herzog, que usou seus personagens e situações inusitadas para questionar a presença europeia na Amazônia, revelar as incoerências do projeto civilizador, mostrar as perspectivas dos povos vencidos e o perigo de sua extinção.

Além disso, a análise das fontes sugere que a história da Amazônia construída pelo cineasta possui fortes marcas do pensamento de Euclides

⁶⁵ FITZCARRALDO, op. cit.

da Cunha sobre a região. Não encontramos documentos que comprovem que essa influência tenha sido consciente, ou seja, que o Herzog tenha lido a obra de Cunha. No entanto, parece-nos “verossímil” que isso tenha ocorrido, dada as particulares semelhanças entre os dois discursos.

Por outro lado, inconsciente ou conscientemente, a obra de Herzog dialoga com a historiografia dos dois períodos a que se propôs mostrar em seus filmes. Em *Aguirre*, surgem as narrativas das crônicas deixadas pelos conquistadores espanhóis do século XVI. Já em *Fitzcarraldo*, nesse caso certamente inconsciente (pois os trabalhos são posteriores ao seu filme), aparece a historiografia do primeiro momento da borracha, que, assim como o filme, apresenta as contradições desse período, a coexistência do moderno e do “arcaico” e a segregação socioespacial.

Por fim, futuros trabalhos podem evidentemente preencher algumas lacunas que foram deixadas neste artigo. Até porque muitas outras pesquisas merecem ser feitas sobre a história da Amazônia vista no cinema. Acreditamos que nosso trabalho faça parte desse esforço historiográfico.

Recebido em: 12 de dezembro de 2015.

Aprovado em: 20 de maio de 2016.