



RELICI

A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE WERNER HERZOG¹

Jéssica Frazão²

RESUMO

Este trabalho busca compreender, narrativa e esteticamente, o sentido de verdade no cinema documentário do diretor alemão Werner Herzog, trazendo o conceito de “Verdade Extática” (em alemão *Ekstatische Wahrheit*) cunhado pelo próprio cineasta para pensar seu espaço e tempo fílmicos. Entende-se essa condição de verdade como inimiga do meramente factual e que nos remete à essência vinda do êxtase no sentido da palavra grega *ekstasis* (ir para fora de si mesmo). Apresentam-se alguns elementos identificados no léxico narrativo-visual que representam a verdade herzoguiana e se apreende, como explicita o cineasta, o estado de sublimidade em que algo mais profundo se torna possível. Pensamos o trabalho documentário do diretor a partir da relação estabelecida entre o artista e o cinema e consideramos o gênero documentário como uma representação do mundo via confrontação, o que, portanto, serve para as finalidades da arte e configura atos criativos do fazer cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema documentário; Werner Herzog; Verdade Extática; Teorias dos Cineastas.

ABSTRACT

This work seeks to understand, narratively and aesthetically, the sense of truth in the documentary filmmaking of German director Werner Herzog, bringing the concept of "Extatic Truth" (in German *Ekstatische Wahrheit*) coined by the filmmaker himself to think about his film space and time. This condition of truth is understood as an enemy of the merely factual and which brings us the essence of ecstasy in the sense of the Greek word *ekstasis* (to go out of itself). It presents some elements identified in the narrative-visual lexicon that represent the Herzogian truth and apprehends, as the filmmaker explicit, the state of sublimity in which something deeper becomes possible. We think of the director's documentary work from the relationship established between the artist and the cinema and consider the documentary genre as a representation of the world via confrontation, which, therefore, serves the purposes of art and configures creative acts of cinematographic making.

¹ Recebido em 18/08/2017.

² Universidade Federal do Paraná. jessifrazao@hotmail.com.



RELICI

Keywords: Cinema documentary; Werner Herzog; Extatic Truth; Theories of Filmmakers.

INTRODUÇÃO

Objetivando pensar a obra de Herzog pela sua maneira de representar a realidade, acreditamos que este estudo vincula-se diretamente à sugestão de Jacques Aumont e sua obra “As Teorias dos Cineastas”, porque se focaliza no que tange o processo criativo do cineasta, auxiliando, assim, na discussão do campo do cinema documentário e da teoria cinematográfica. Nesse sentido, este trabalho fará uma contextualização a respeito do campo do cinema documentário herzoguiano, explicitando o conceito criado pelo próprio diretor, que auxilia na discussão sobre verdade e realidade, e que ele denomina de *Verdade Extática*. Buscando aspectos que denotem uma teoria herzoguiana e que consigam assimilar aspectos da sua obra documentária, ao menos em partes, parte-se, além das obras analisadas de maneira direta, também de suas manifestações orais e escritas.

Herzog é assumidamente contrário à corrente denominada *Cinema Vérité*³, uma corrente documentária inventada por Jean Rouch, inspirada pela teoria de Dviga Vertov sobre o *Kino-Pravda* e influenciada pelos filmes de Robert Flaherty. Sobre o assunto, é possível encontrar no site oficial do diretor um documento de 1999, intitulado: *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário*⁴. Em tom de manifesto, Herzog ressalta no item cinco (dentre os doze existentes): “Existem camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe algo

³ O termo *Cinema Vérité* começou a ser utilizado para designar as escolas (francesa e americana) que seguiam a linha de corrente *documentária* inventada por Jean Rouch. Alguns *teóricos* do cinema utilizam o termo *Cinema Vérité* apenas para se referirem a escola francesa e *Cinema Direto* para se referirem a escola americana. *Porém, é possível* encontrar muitos *teóricos* (a exemplo de Robert C. Allen, A. William Bluem, Noel Carroll, Stephen Mamber, Bill Nichols, Thomas Waugh) que utilizam o termo *Vérité* para ambas. (HALL, 2013. p. 251). Representação observativa e não interventiva dos fatos, a partir da utilização de não-atores, invisibilidade, espontaneidade e improvisação diante da câmera. (TEIXEIRA, 2006).

⁴ Minnessota Erklärung. Disponível em: <www.wernerherzog.com>. Acesso em: 12/4/2017



RELICI

18

como uma verdade poética, extática. É misteriosa e evasiva, e pode ser atingida somente por meio da fabricação, imaginação e estilização⁵ (HERZOG, 1999). Ele afirma que a linguagem do documentário deve utilizar de fabricações, intervenções, encenações e dramatizações para alcançar a Verdade Extática, inerente à sétima arte e alcançada através da experiência do sublime.

Nesse sentido, a presente proposta discute as expressões artísticas herzogianas no que tange a sua realidade documentária advinda do mundo histórico e social, pensando uma qualidade estética comum no que diz respeito à construção estético-narrativa, pelo viés da subjetividade humana e da natureza enquanto paisagem. A partir do recorte na filmografia do cineasta, composto pelos filmes *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974) e *O Homem Urso* (2005), e por intermédio metodológico pensado a partir da leitura de *As Teorias dos Cineastas* (Aumont, 2004) analisaremos, enquanto atos criativos de Herzog, a representação do conceito de *Verdade Extática* dentro da *Mise en scène* dos documentários citados, levando em consideração aspectos como os personagens protagonistas (Walter Steiner e Timothy Treadwell), a paisagem, a participação do diretor, a narração, a trilha sonora, entre outros, o que configura, assim, o seu fazer cinematográfico.

A LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA HERZOGUIANA

Werner Herzog nasceu em 1942, em Munique (Alemanha), e iniciou sua carreira no cinema ainda na década de 1960, tendo realizado mais de cinquenta filmes desde então. Herzog é vinculado juntamente a outros cineastas alemães da época como Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge e Wim Wenders ao movimento conhecido como Cinema Novo Alemão (*Neuer Deutscher Film*), “uma

⁵ Livre tradução do original: “Im Film liegt die Wahrheit tiefer und es gibt so etwas wie poetische, ekstatische Wahrheit. Sie ist geheimnisvoll und schwer greifbar, man kommt ihr nur durch Dichtung, Erfindung, Stilisierung bei.”



RELICI

19

geração que, inspirada nos movimentos ligados ao cinema moderno, renovou a sétima arte em seu país e refletiu sobre a complexa situação da Alemanha e do mundo até então” (CÁNEPA, 2006, p. 311).

Dentre suas películas mais famosas, destacam-se *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), *O Enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) e *Fitzcarraldo* (1982). Como ressalta Lúcia Nagib (1991), o diretor tem uma tendência a explorar a experiência física, o contato, a criação a partir do real, dos lugares inexplorados e do olhar clínico em fazer algo pela primeira vez.

Werner Herzog encontra em seus documentários um espaço propício para tratar de temas variados, construindo tanto uma visão pessoal quanto reforçando o poder de revelação em cada nova película, aspectos intrínsecos da condição humana (NAGIB, 1991). Em sua linguagem documental não existe um modelo pré-definido, ainda que alguns aspectos estilísticos possam ser percebidos em vários dos seus filmes, como participação ativa e presença de corpo e voz, o olhar cuidadoso com a paisagem e a escolha bem pensada da personagem que irá compor sua narrativa.

O estilo do diretor caminha entre o poético, o absurdo e o performático. A paisagem exótica torna-se pano de fundo ideal para suas personagens heroicas, inquietas, intranquilas. Em suma, percebemos que a motivação do cineasta parte da busca por paisagens e histórias capazes de explicar a condição humana e as inquietações que ele próprio sente, construindo aspectos de um cinema livre de rótulos e simplificações, voltado para reflexão da verdade e da subjetividade humana.

Herzog afirma que os documentários devem alcançar e entender um nível de verdade que está além do fatídico, dado através do esforço, ou ainda, “pelas experiências extáticas da verdade através do Sublime, com o qual conseguimos nos



RELICI

20

e elevar acima da natureza⁶". Dessa forma, a verdade Extática percebida nos documentários do diretor surge a partir dos seus personagens e da paisagem documentária enquanto natureza exótica, existentes em obras como *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (*Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974) e *O Homem-Urso* (*Grizzly Man*, 2005) – analisados a seguir - mostrando que independente da época, tais aspectos sempre foram considerados ao tencionar seu modo de documentar e fazer filmes.

Assim, Hans Ulrich Grumbrecht (2006) aponta que pensar uma experiência estética depende altamente de disposições e preferências individuais, uma troca que traz uma interrupção do cotidiano ou resulta em mudança do quadro situacional. Na medida em que houver envolvimento com os personagens e que a relação espaço-temporal faça sentido ao espectador, os documentários herzogianos poderão contribuir nessa apreensão da verdade de modo a intensificar essa experiência.

A VERDADE EXTÁTICA HERZOGUIANA

Herzog afirma que a Verdade Extática ocorre quando se atinge as camadas mais profundas de verdade por meio de fabricação, imaginação e estilização. (HERZOG, 1999). De maneira prática, o conceito, de difícil interpretação até mesmo para o diretor, se faz mais nítido em seus documentários. Ele nos remete à essência dessa verdade, vinda do êxtase no sentido da palavra grega “*ekstasis*” (ir para fora de si mesmo). Referenciando o Saltador de Ski Walter Steiner: “Êxtase é aquilo que você saberia se você tivesse alguma vez sido um saltador de Ski. Você pode ver isso nos rostos dos saltadores quando eles passam pela câmera, boquiabertos, com suas expressões extraordinárias.”⁷ (CRONIN, 2014, p. 408).

⁶ Livre tradução do original: “Unsere Fähigkeit zur ekstatischen Erfahrung von Wahrheit wird uns aber auch durch das Erhabene möglich, wo wir uns über die Natur erheben können.”

⁷ Livre tradução do original: “Ecstasy in this context is something you would know about if you had ever been a ski jumper. You can see it on the flyers’ faces as they sweep past the camera, mouths agape, with their extraordinary expressions”.



RELICI

21

Aspectos como a condição humana das personagens e a natureza intocada e grandiosa enquanto pano de fundo são elementos que reforçam a linguagem documentária do diretor e, paralelamente, o sentido de Verdade Extática. O esforço, no sentido atlético, dos personagens em busca da transgressão da normalidade, do desconcertante, do incerto e perigoso, desafiando a natureza e os próprios limites, liberta-o dele mesmo para atingir o êxtase absoluto. Portanto, “eles sonham em voar, em parar em um Êxtase que os empurra contra as leis da natureza⁸.” (CRONIN, 2014, p. 406). Dessa maneira, atingir esse nível de verdade está de certa forma, ligado a um grau de loucura.

Dentre os documentários de Werner Herzog que mais intimamente retratam a grandiosidade da natureza, destacam-se *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (*Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974) e *O Homem-Urso* (*Grizzly Man*, 2005). Em ambos há a presença de imagens exóticas da natureza ressaltando ao mesmo tempo a coragem e a pequenez humana, no caso, diante da região do vale alpino de Planica e do Alasca. Inevitavelmente, “a viagem para dentro e o descobrimento desta paisagem está também ligada a um estado de espírito⁹.” (PAGANELLI, 2010, p. 85). O fato de o diretor ter passado sua infância e adolescência longe dos grandes centros urbanos reforça o encantamento deste diante das paisagens que vemos em seus documentários e filmes em geral. Nagib (1991, p.28) retrata que “o cinema é, para ele, o terreno em que a arte se funde a natureza”.

Pelo viés dos personagens de vida intensa como o esquiador Walter Steiner e o ambientalista e entusiasta de ursos Timothy Treadwell, Herzog reforça esteticamente a relação intrínseca com estes cenários grandiosos. Além disso, observa-se uma tendência do cineasta em narrar experiências que muito desafiam

⁸ Livre tradução do original: “They dream about flying, about stepping into the ecstasy that pushes against the laws of nature”.

⁹ Livre tradução do original: “Nel viaggio compiuto dentro un paesaggio che e uno stato dell’animo”.



RELICI

22

os limites do ser humano e testam sua coragem e que demonstram, em certos aspectos, a sua própria visão de mundo.

Nesse sentido, propor uma ressignificação do pensamento kantiano de sublime se sustenta quando Herzog cita Kant para falar de experiências estéticas da verdade, ocorridas quando nos elevamos acima da natureza, através do sublime. A natureza não sustenta nossa condição de sublime pelo medo diante de sua imponência mas sim, quando valoriza nosso poder enquanto sujeito (HERZOG, 1999). Ainda que o diretor assuma que Kant fala da concepção de Sublime em termos bastante abstratos, o que dificulta a assimilação e interpretação, ele compreende que o filósofo faz parte do imaginário e acervo utilizado para pensar a aplicação do sublime diante da verdade Extática dos seus documentários e da relação dos seus personagens com a natureza.

O GRANDE ÊXTASE DO ENTALHADOR STEINER (1974)

Devido ao convite de uma televisão alemã, Herzog imaginou e executou este documentário incluindo-se dentro do quadro, já que participa ativamente da narrativa, em posição de repórter que dialoga com seu entrevistado. A escolha em documentar Walter Steiner parece ter vindo pelas mesmas razões de tantos outros personagens legitimamente herzoguanos: seres obcecados, solitários, *outsiders* e repletos de loucura. A respeito disso, o diretor pensa que tais elementos devem ser vistos como necessários para que se possa dispor de dignidade humana. (HERZOG, 1988).

Walter Steiner, personagem principal, é um atleta suíço do salto de esqui e campeão mundial, continuando, incansável e sucessivamente, a quebrar *records* mundiais na sua modalidade. Fora das pistas de esqui, Steiner é um ser deslocado, tímido e solitário. Modifica sua imagem e postura quando se apresenta como esquiador, desafiando-se constantemente e com isso, seus próprios limites. Herzog



RELICI

23

o documentou no período de 1973 até as competições em 1974 de salto de esqui em Schattenberg (montanha na Baviera, Alemanha) e Planica (vale alpino localizado no noroeste da Eslovênia).

No documentário, Herzog busca enquadramentos inusitados e câmera lenta para ampliar a dimensão estética que procura: atingir o nível, por intermédio da sensação de voar e da queda livre, de uma verdade mais profunda que represente o personagem naquele momento de êxtase. Embora o diretor enaltecesse seu personagem em cena, posteriormente ele nos aproxima da fragilidade humana, já que traz sequências de cenas de saltos que deram errado, causando acidentes e tragédias.

Os dois lados da situação representada condensam imagem e sensação em Verdade Extática. O voar torna-se natural como o caminhar, e isso legitima uma experiência do sublime (PAGANELLI, 2010). Ainda como *corpus* de verdade extática, Herzog opta por utilizar a música da banda alemã *Popol Vuh*, considerada precursora no uso do sintetizador e na utilização de elementos étnicos, fazendo parte de um estilo musical conhecido como *Krautrock*¹⁰. Amplia-se o sensorial da cena e a música também contribui esteticamente para um plano pensado para ter duração de 40 segundos, o arriscado voo de Walter Steiner.

E então, em um corte rápido, nós vemos Steiner voando em lugar de seu corvo, em um terrível e estético frame, em extrema câmera lenta diante uma eternidade desacelerada. É um majestoso vôo de um homem que está deturpado pelo medo da morte e encantado por um êxtase religioso. E então, próximo à zona mortal, ele aterrissa suave e seguramente, e um texto escrito sobre a imagem é introduzido. O texto é baseado no escritor suíço Robert Walser, e diz: “Eu deveria estar totalmente sozinho nesse mundo. Eu, Steiner, e não outro ser vivo. Sem sol, sem cultura, eu, nu, sob uma pedra alta, sem tempestade, sem neve, sem bancos, sem dinheiro, sem tempo e sem

¹⁰ Faz referência às bandas experimentais da Alemanha do fim da década de 1960 e começo da década de 1970. Termo inicialmente utilizado de forma pejorativa pela imprensa britânica musical. Fonte: <http://www.last.fm/pt/tag/krautrock/wiki>. Acesso em: 5 mar. 2017.



RELICI

24

respiração. Eu então, finalmente, não terei mais medo.¹¹” (HERZOG, 2007, p. 14).

Por fim, Herzog afirma que fazer este filme o fez lembrar anseios e lembranças da infância, já que a prática de esqui e saltar lhe eram uma grande paixão. Tinha o mesmo desejo de Steiner, ser um grande campeão olímpico. Porém, interrompeu o sonho de ser saltador quando um amigo sofreu um terrível acidente durante a prática do esporte. Devido a essa aproximação com Steiner, afirmou: “Eu tinha finalmente encontrado a encarnação viva dos meus sonhos, alguém que pudesse mover-se como um pássaro. Era como se eu estivesse voando lá fora¹²”. (CRONIN, 2014, p. 402).



Fig. 01 – O esquiador Walter Steiner

O Grande Êxtase do Entalhador Steiner consegue ir além da história “em torno da coragem do esquiador de se lançar em saltos cada vez mais ousados, de

¹¹ Livre tradução do original: “Und dann, in einem harten Schnitt, sehen wir Steiner anstelle seines Raben fliegen, in einem ungeheuerlich ästhetischem Bild, in extremer Zeitlupe zu einer Ewigkeit verlangsamt. Es ist ein majestätischer Flug eines Menschen, dessen Gesicht in Todesangst entstellt und wie in religiöser Ekstase verzückt ist. Und dann, kurz vor der Todeszone, landet er sanft und sicher, und ein Schrifttext ist über das Bild eingeblendet. Der Text ist an einen Text des Schweizer Schriftstellers Robert Walser angelehnt und lautet: “Ich sollte eigentlich ganz allein auf dieser Welt sein. Ich, Steiner, und sonst kein anderes lebendes Wesen. Keine Sonne, keine Kultur, ich nackt auf einem hohen Fels, kein Sturm, kein Schnee, keine Banken, kein Geld, keine Zeit und kein Atem. Ich würde dann jedenfalls keine Angst mehr haben.”

¹² Livre tradução: I had finally encountered the living embodiment of my dreams, someone who could move like a bird. It was almost as if it were me flying out there.



RELICI

25

modo a conseguir, como um deus, superar sua condição humana e transformar-se no todo” (NAGIB, 1991, p. 37). É possível interpretar aspectos intrínsecos da vida e anseios do próprio documentarista, que se identifica com seus personagens obcecados pelo perigo, e os homenageia com documentários, transformando a ausência e angústia que sentem em presença e admiração pelas suas histórias de risco e aventura.

O HOMEM-URSO (2005)

O documentário *O Homem Urso* (Grizzly Man, 2005) conta a história do ecologista estadunidense Timothy Treadwell, que dedicou uma vida inteira à conscientização e preservação dos ursos pardos do Alasca. Treadwell documentava com sua câmera portátil as inúmeras viagens e temporadas no Alasca, tanto que o diretor Werner Herzog, ao fazer o filme, utilizou em grande parte do documentário do material bruto produzido pelo ambientalista.

Essas filmagens mostram a rotina de Treadwell na região, retratando desde as atividades simplórias como dormir e comer, até a aproximação e relacionamento com os ursos, o que revelava a confiança que ele tinha nessa espécie, atingindo o limite da loucura com tamanha aproximação e risco eminente de vida. Aqui, temos “a natureza que rejeita o homem, e o homem que se perdeu na natureza” (NAGIB, 1991, p. 35), já que o personagem desacredita da humanidade e tenta uma relação forçada com os animais.

Treadwell palestrou em escolas e programas de TV sobre a questão da preservação dos ursos pardos e ganhou facilmente o interesse e confiança das pessoas, que viam nele um grande entusiasta e apaixonado pelos animais. Segundo o próprio Treadwell, ele se considerava um amigo e guardião de todas as espécies existentes na terra, ainda que sua fixação fossem os ursos pardos. Fundou a organização *Grizzly People*, pensada para proteger os ursos e seu habitat natural.



RELICI

26

No site da organização¹³ é possível encontrar uma homenagem ao seu fundador, escrita por Louisa Willcox, amiga dele e também ambientalista.

No documentário, Herzog traz entrevistas e reflexões narrativas próprias, conversando com as imagens de um Treadwell também documentarista. Em certos momentos as narrativas conversam, em outras reforçam os limites da condição humana limitada do ambientalista, e finalmente acentuam a falta de lucidez e paixão do personagem, mas sempre obedecendo a lógica da complementação das narrativas.

As imagens do ambientalista apresentavam, de forma sutil, o ódio que sentia pelo ser humano. É possível fazer uma leitura de *O Homem Urso* a partir de duas perspectivas: as filmagens como um diário que o aproxima da tragédia, já que a postura ousada de Treadwell não lhe permitia perceber o perigo iminente da natureza e do instinto animal dos ursos. O alerta da polícia sobre a periculosidade da área e da abordagem feita com os bichos, em uma região que já era de preservação ambiental, não o intimidavam. Outra análise possível traz a leitura da desilusão e tristeza dele com o ser humano.

Timothy e sua namorada Amie Huguenard foram literalmente devorados por um urso em um dia que deveria ser mais um dia normal no acampamento de férias no Alasca para observação da espécie. É cruel retratar, em forma de documentário, a história de um homem que foi devorado por uma causa maior, os ursos, a quem se intitulava amigo e guardião. “Apesar dele tentar proteger os ursos dos caçadores e outros perigos imaginados, é justo dizer que ele precisava dos animais mais do que eles precisavam dele; Eles eram um tipo de salvação para ele¹⁴”. (CRONIN, 2014, p. 1055-1056).

¹³ Disponível em: <http://www.grizzlypeople.com>

¹⁴ Livre tradução de: “Although he tried to protect bears from poachers and other imagined dangers, it’s fair to say he needed the animals more than they needed him; they were some kind of salvation for him”.



RELICI

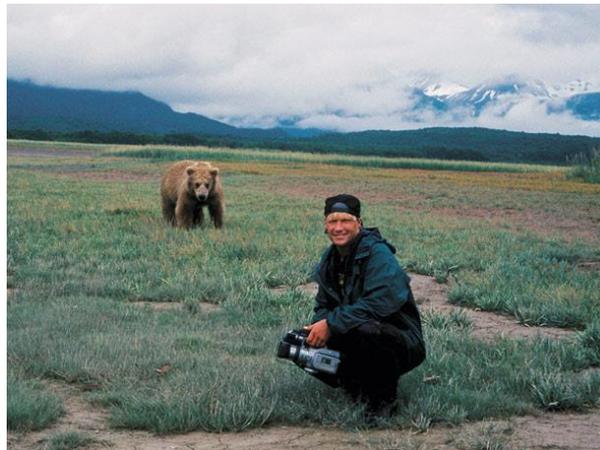


Fig. 02: O ambientalista Timothy Treadwell

As entrevistas de Herzog, porém, intensificaram esses momentos finais da vida de Timothy. Se, para um documentarista, acima da natureza estética e epistemológica do documentário, a natureza ética deve se sobressair (SALLES, 2004), de que maneira Herzog gostaria de retratar seu personagem, apaixonado por ursos, e devorado por um deles? A cena em que a tragédia é exposta ao espectador se faz de maneira indireta e silenciosa, quando Herzog escuta a fita do momento exato em que o casal é engolido pelo urso. Mas nós, espectadores, não escutamos essa mesma fita.

No dia em que foi morto, ele deixou a câmera ligada, mas somente o áudio foi captado, por uma incrível coincidência do destino, evitando assim o registro em imagens da sua morte e sofrimento. Não coube fazer parte da narrativa o áudio captado do Treadwell, porque o espectador, nessa altura do documentário, já compreendeu a tragédia. A representação da morte é esteticamente uma Verdade Extática, assim como o perigo, o extremo, a intensidade, o sofrimento e a loucura da personagem, porque através das imagens de Treadwell e das entrevistas e montagem herzogiana, esses aspectos atingem o nível estético do sublime



RELICI

28

proposto por Kant¹⁵, quando ultrapassa qualquer barreira de normalidade e retrata o espírito humano sobressaindo à natureza, como grandiosidade e infinidade absoluta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema documentário de Werner Herzog possui uma linguagem específica que visa atingir uma verdade mais profunda, a fim de repassar ao espectador um estilo estético e sensorial único, que interprete a apreensão e significação da relação estabelecida pelo personagem na cena, em dado momento específico. O termo Verdade Extática foi cunhado para auxiliar na explicação, dentro da diegese, de tal nível de verdade tendo como parâmetros a relação sensação e imagem. Pelo viés narrativo e estético, conseguimos apreender o tipo de verdade que o diretor tentara passar ao expectador, quando partimos para análise fílmica, ou ainda, quando refletimos seus atos criativos através de entrevistas, documentos e livros por ele escritos, entre outros aspectos, assim como sugere o viés teórico-metodológico pautado nas *Teorias dos Cineastas*.

Ao analisarmos as obras documentárias do diretor como “O Grande Êxtase do Entalhador Steiner” (1974) e “O Homem-urso” (2005), apreende-se melhor a real aplicação do êxtase de verdade herzogiano, apoiado em diversos recursos para que isso aconteça, como a narração, a câmera lenta, a autoria, a participação do documentarista no espaço fílmico, a trilha sonora, a escolha dos planos e enquadramentos, os personagens, a paisagem, entre outros. Nessas circunstâncias, os elementos estéticos utilizados pelo diretor para atingir a verdade são a sua assinatura enquanto artista do filme e configuram um cinema autoral.

¹⁵ Kant coloca nosso sentido de sublime diante de nossa própria consciência como algo que transcende a própria natureza, e não diminuta em relação a ela. (KANT, 2002).



RELICI

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Coleção Campo imagético. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. et al. A estética do filme. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas/SP, 2006.

CRONIN, Paul. Werner Herzog – A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin. (PDF Version). Britain: Faber & Faber, 2014.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. Revista Científica FAP. Vol 12, p.19-32. Curitiba, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HALL, J. (2013). Don't you ever just watch?: American Cinema Verité and Dont look back. In B. K. Grant & J. Sloniowski (ed.), Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video (pp.237-252), Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

HERZOG, Werner. Minnessota Erklärung. Disponível em:<www.wernerherzog.com>. Acesso em: 03 ago.2016.

_____. Vom Absoluten, dem Erhabenen und Ekstatischer Wahrheit. Mailand,2007. Disponível em:<www.wernerherzog.com>.Acesso em: 03 ago. 2016.

KANT, IMMANUEL. Crítica da faculdade do Juízo. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NAGIB, Lúcia. Werner Herzog: O cinema como realidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

PAGANELLI, Grazia. Ekstase und Wahrheit. Ecstasy And Truth. Estasi e Verita. Film Edition Werner Herzog. München: *Goethe-Institut*, 2010.



RELICI

30

SALLES, Joao Moreira. A dificuldade do documentário. *In* MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Cauiby (orgs.). *O imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru-SP: EDUSC, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno: de um cinema direto a um cinema indireto livre. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas/SP, 2006.

FILMOGRAFIA

ATÉ O FIM – E ALÉM. Direção de Peter Buchka. Alemanha, 1988.

O GRANDE ÊXTASE DO ENTALHADOR STEINER. Direção de Werner Herzog. Alemanha: 1974

O HOMEM URSO. Direção de Werner Herzog. Estados Unidos: 2005.