

Deborah Lemes Ribeiro

**O ESTRANHAMENTO COGNITIVO NO CINEMA
DE WERNER HERZOG: AS RETÓRICAS DO
DOCUMENTÁRIO E DA FICÇÃO CIENTÍFICA
NOS FILMES *LIÇÕES DA ESCURIDÃO* E *ALÉM
DO AZUL SELVAGEM*.**

**Dissertação
Mestrado em Realização - Cinema e Televisão**

JULHO, 2021

Deborah Lemes Ribeiro

**O ESTRANHAMENTO COGNITIVO NO CINEMA DE
WERNER HERZOG: AS RETÓRICAS DO
DOCUMENTÁRIO E DA FICÇÃO CIENTÍFICA NOS
FILMES *LIÇÕES DA ESCURIDÃO E ALÉM DO AZUL
SELVAGEM.***

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização - Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica da professora Doutora Liliana Cristina Vidais Rosa.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

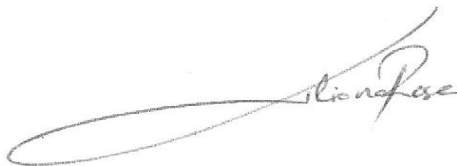
A candidata,



Porto, 21 de Julho de 2021

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,



Porto, 21 de julho de 2021

AGRADECIMENTOS

Em âmbito institucional, agradeço a Escola Superior Artística do Porto, e ao Programa de Mestrado em Realização - Cinema e Televisão, pela oportunidade de ampliar meus conhecimentos teóricos e práticos, e ainda proporcionar o estendimento da experiência acadêmica e cultural, com o programa Erasmus+, em que pude cursar um semestre na Univerdade de Tallinn, Estónia. Também, meu reconhecimento aos professores de ambas as instituições, que por meio de aulas inspiradoras, instigaram o direcionamento deste trabalho.

A concretização desta dissertação de mestrado também não teria seguido o mesmo curso sem o precioso apoio de várias pessoas, as quais gostaria de manifestar a minha profunda gratidão.

Em primeiro lugar, não posso deixar de agradecer a minha orientadora, Professora Doutora Liliana Rosa, sempre disponível a me orientar com toda a competência, empenho e sentido prático. Muito obrigada pelo aconselhamento e aprendizado, que mesmo distanciado pelos ecrãs em tempos pandêmicos, foram determinantes para o resultado final alcançado. Também, meus agradecimentos aos docentes avaliadores, que certamente, contribuirão para meu crescimento acadêmico.

Desejo igualmente agradecer a todos os meus colegas do mestrado, e aos que escolhi chamar de família aqui no Porto, especialmente a Jéssica, Renato, André, Vinicius, Nana, e Pedro, cujo apoio e afeto estiveram presentes em todos os momentos.

Por fim, quero agradecer à minha família, obrigada pelo apoio incondicional que me deram, mesmo que distante. A minha irmã, que foi fonte inspiradora e motivacional, e especialmente ao meu pai e minha mãe, que nunca deixaram de acreditar no meu potencial, mesmo quando eu relutei em fazê-lo.

Obrigada mãe, por toda a sua parceria de vida, e pelas trocas de idéias ao longo da elaboração deste trabalho.

RESUMO

O ESTRANHAMENTO COGNITIVO NO CINEMA DE WERNER HERZOG: AS RETÓRICAS DO DOCUMENTÁRIO E DA FICÇÃO CIENTÍFICA NOS FILMES *LIÇÕES DA ESCURIDÃO* E *ALÉM DO AZUL SELVAGEM*.

Deborah Lemes Ribeiro

PALAVRAS-CHAVE: estranhamento cognitivo; ficção científica; documentário; hibridização.

RESUMO

O presente estudo objetivou analisar dois filmes *Além do azul selvagem / The Wild Blue Yonder* (2005) e *Lições da escuridão / Lektionen in Finsternis* (1992), do realizador Werner Herzog, com vistas a investigar a existência de aspectos do estranhamento cognitivo nestas produções. Os filmes foram selecionados pela utilização intercalada de duas retóricas cinematográficas, a da ficção científica e o documentário, utilizadas pelo realizador para comunicar uma verdade sublime, que vai além da realidade factual. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de investigação e análise fílmica, tendo como base os fundamentos da teoria crítica, que possibilita o aprofundamento teórico e a análise. Desta forma, explanamos sobre os gêneros da ficção científica e documentário, o modelo narrativo clássico e sua negação, o estranhamento cognitivo, e a hibridização da ficção e não-ficção, a luz das teorias críticas. Nos remetemos as ideias de Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein para mediar a análise dos filmes. Concluímos que foi possível relacionar o que Herzog chama de *verdade extática*, com o *estranhamento cognitivo* nas películas analisadas. O formato híbrido encontrado uniu a retórica da ficção científica e do documentário, o que consiste em um facilitador para a localização dos problemas sociais, formação de sujeitos mais perceptivos e críticos com relação a condição individual, e seu papel como agente de mudanças coletivas.

OBJECTIVO DA DISSERTAÇÃO

Os objectivos da presente dissertação estão diretamente relacionados com os novos aprendizados adquiridos no programa de Mestrado em Realização - Cinema e Televisão, na Escola Superior Artística do Porto. A partir disto, incide-se a reflexão das manifestações artísticas, e mais especificamente do cinema e televisão, enquanto uma forma de pensarmos a sociedade, e compreender o mundo em que vivemos.

Como objectivo geral deste estudo, buscamos reafirmar as possibilidades questionadoras do aparato televisivo e cinematográfico, e a utilização de técnicas e discursos que rompem com um modelo tido como clássico ou tradicional. Pretendemos, portanto, estudar sobre as referências teóricas dramatúrgicas e cinematográficas basilares para a conceptualização do estranhamento cognitivo. Com vistas as possibilidades de transformação social, investigaremos as estratégias de deslocamento e conflito presente nos postulados teóricos que visam uma arte mais didática e ativa.

Intentamos definir o conceito de estranhamento cognitivo, e perceber em que contexto esta proposta se diferencia de modelos narrativos tido como convencionais. Com especial atenção aos procedimentos que possibilitam ao espectador um olhar distanciado da ação representada, utilizaremos as propostas teóricas de Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein para conduzir a base investigativa deste estudo.

Realizaremos uma revisão da teoria que se compromete com os gêneros cinematográficos de ficção científica e documentário, bem como sua fundamentação conceitual histórica, para perceber as oportunidades de deslocamento que cada modelo proporciona. Serão utilizados referenciais teóricos do cinema, bem como da literatura, para conduzir um estudo que também investigará o modelo de enquadramento genérico, suas possibilidades agenciadoras, bem como as limitações para o estudo do cinema contemporâneo. Neste sentido, será justificada a escolha da análise do documentário e da ficção científica enquanto gêneros cinematográficos, para os fins específicos deste estudo.

Analisaremos os filmes *Além do azul selvagem* e *Lições da Escuridão* do realizador Werner Herzog, a partir dos instrumentos conceituais propostos pelas teorias de Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein como mecanismos de mediação.

Proporemos uma relação entre o conceito do estranhamento cognitivo, com o que Herzog chama de "verdade extática", que vai além da realidade factual. Ainda, pretende-se identificar as retóricas do documentário e da ficção científica presentes em ambos os filmes, e verificar possibilidade de potencialização do distanciamento nesta hibridização.

As traduções apresentadas são da minha inteira responsabilidade, a não ser quando haja indicações em contrário.

ÍNDICE

Introdução.....	2
Capítulo I: Localizando os gêneros.....	6
I. 1. O cinema documentário – Representação da realidade.....	6
I. 2. O cinema de ficção científica –Realidade à distância.....	18
Capítulo II: Estranhamento cognitivo	32
II. 1. O Teatro épico de Bertolt Brecht: distanciamento no palco ...	32
II. 2. O cinema dialético de Serguei Eisenstein: estranhamento na tela.....	45
Capítulo III: O estranhamento cognitivo em <i>Lições da Escuridão</i> e <i>Além do Azul Selvagem</i> de Werner Herzog.....	58
III. 1. O cinema de Werner Herzog	58
III. 2. Metodologia de análise.....	64
III. 3. O estranhamento cognitivo em <i>Lições da escuridão</i> (1992).....	67
III 4. O estranhamento cognitivo em <i>Além do azul selvagem</i> (2005)	85
Considerações finais.....	104
Referências bibliográficas	114
Anexos	
Lista de Figuras	118
Ficha técnica dos filmes analisados	123

*Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural.
Pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural.
Nada deve parecer impossível de mudar.
(Bertolt Brecht¹)*

*Fatos criam normas, e verdade iluminação.
(Werner Herzog²)*

¹ Bertolt Brecht, 1982 - *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Elo Editora.

² Werner Herzog, 1999 - *Minnesota declaration*.

Introdução

Neste estudo, nos direcionamos pela temática mais ampla, a área do cinema e da televisão, de forma a referendar a importância da ferramenta audiovisual para pensar novos caminhos de resistência, a oportunizar processos de subjetivação que possibilitem o questionamento da realidade. Neste sentido, partimos de uma integração da arte e o estudo da sociedade, como elemento norteador para a construção da análise fílmica conforme nos propusemos.

A escolha do tema de pesquisa, está diretamente relacionada com a vontade de conectar a minha formação acadêmica de base em Ciências Sociais, e os novos aprendizados adquiridos no programa de Mestrado em *Realização - Cinema e Televisão*, na Escola Superior Artística do Porto. A reflexão das manifestações artísticas, e mais especificamente do cinema e televisão, enquanto forma de pensarmos a sociedade, e compreender o mundo que habitamos, sempre acompanhou esta trajetória acadêmica, e impulsionou no direcionamento deste estudo. No decorrer do aprofundamento das temáticas de deslocamento no cinema, e na experiência proporcionada pelo programa Erasmus na Universidade de Tallinn, entramos em contacto com a obra do realizador Werner Herzog. A sua originalidade ao cruzar a retórica da ficção científica e do documentário, oportuniza a transcendência interpretativa do espectador por meio de um distanciamento cognitivo.

É importante também, a nível de direcionamento, perceber as possibilidades questionadoras do aparato televisivo e cinematográfico, e a sua utilização em maior ou menor proporção de técnicas e discursos que rompem com um modelo tido como clássico ou tradicional. A crescente busca por filmes e programas televisivos que comunicam com as retóricas do documentário e da ficção científica, foi também uma expressiva motivação para nos propormos a compreender este interesse por uma identificação aparentemente imediata, e, também o seu oposto, por vezes caminhando juntos. Como exemplos podemos citar a televisão do século XXI, em que ficção científica e documentário se hibridizam cada vez mais em *reality shows*, e ainda no cinema, o aumento exponencial no interesse da indústria e do público em realidades que se distanciam do mundo conhecido, como a ficção científica e o terror, para retratar possíveis verdades e similaridades com a vida cotidiana.

Partimos então da percepção da potencialidade crítica de um desmantelamento da verdade factual, proposto por uma arte que rompe com os fazeres convencionais. É neste sentido, que podemos afirmar que consideramos ser

para a arte, muito cara a função de nos fornecer mecanismos que tornem possíveis não sermos engolidos e sufocados pela realidade factual. Mais especificamente no recorte deste estudo, nos dedicamos a identificar no cinema de Werner Herzog, estratégias que estranham o espectador objetivando a cognição, sem a necessidade de comprometimento com a verdade documental, ou ainda identificação mimética.

Herzog defende uma ampliação da autenticidade meramente factual, para promoção de uma “verdade extática” expressa em seu cinema, que busca ir além da superficialidade estática visível. No entanto, o realizador não o faz de forma a falsear a realidade, mas sim de subvertê-la, para ampliar as possibilidades de atingir uma verdade mais subjetiva, que mobiliza os sentimentos do espectador por meio do deslocamento. Ainda, a despeito dessa distorção, identificamos o potencial da própria realidade factual em produzir algum tipo de distanciamento, pois pode ser tão estranha, que não tem possibilidade de identificação por parte do espectador. As normas estabelecidas pelas verdades factuais então, são maissuscetíveis de serem repensadas e expandidas, à luz de um cinema que ultrapassa os horizontes do presente e do convencional.

Seguindo estes propósitos, imbuídos de um arsenal teórico de base, como, as teorias críticas do cinema, do teatro e da literatura, nos propusemos a investigar em que medida as técnicas de distanciamento propostas por Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein se apresentam no cinema de Werner Herzog, a partir dos filmes *Além do azul selvagem* (2005) e *Lições da escuridão* (1992). Nos debruçamos então, no trabalho de identificar a utilização da retórica do cinema de ficção científica e documentário, utilizada amplamente nos filmes analisados, possibilitando o estranhamento cognitivo.

Os filmes foram selecionados mediante o critério de que ambos apresentam as retóricas do documentário e da ficção científica. O filme *Lições da Escuridão* tem características mais preponderantes do documentário, e utiliza retóricas não ficcionais que o remetem a uma narrativa de ficção científica. De outro lado, a ficção *Além do azul selvagem* sob a capa do documentário comunica um enredo de ficção científica.

Nossa empreitada de estudo, tem como impulsionamento acadêmico, o interesse em identificar no cinema contemporâneo, ferramentas de transformação social. Entendemos que a teoria do estranhamento cognitivo, enquanto metodologia fílmica, é potencializadora para uma arte que se proponha revolucionária. Nesta proposta teórica, o espectador tem papel fundamental no processo de reorganização sintática do deslocamento proposto na película, proporcionando uma

tomada de consciência ativa. Para nossas análises utilizamos os conceitos propostos nas teorias de Brecht e Eisenstein como mecanismos de mediação.

Com esta perspectiva de estudo, foi importante localizar os gêneros cinematográficos da ficção científica e do documentário, bem como as referências teóricas dramatúrgicas e cinematográficas que embasam a conceptualização do estranhamento cognitivo. Consideramos o potencial dos gêneros cinematográficos do documentário e da ficção científica para comunicar o deslocamento dialético, embasados pelos postulados de Bill Nichols e Darko Suvin. Concluímos também como a utilização do recurso híbrido destas retóricas, pode se caracterizar como uma manifestação do estranhamento cognitivo no cinema.

Remetemo-nos às ideias de Bertolt Brecht e suas importantes contribuições a partir da proposta de um teatro político, bem como, as concepções apresentadas pelo cineasta Serguei Eisenstein, cuja compreensão formulada sobre a arte, era de uma ferramenta capaz de mobilizar ideias revolucionárias. Estes estudiosos embasam suas ideias nos fundamentos do materialismo histórico dialético, e apresentam a utilização do método de distanciamento da realidade, como um potente recurso capaz de gerar análise crítica e mudanças sociais.

Como pergunta inicial desta pesquisa, temos o questionamento a respeito da existência de aspectos do estranhamento cognitivo nas produções fílmicas de Herzog. A análise fílmica deve exemplificar e responder este questionamento, e de que forma os filmes comunicam e possibilitam este estranhamento cognitivo de forma mais associada a narrativa, e sua formatação, bem como a recursos mais técnicos específicos do cinema que remontam uma estranheza ao espectador.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de investigação e análise fílmica, amparada nos fundamentos da teoria crítica, que possibilita o aprofundamento teórico e a análise de filmes. Amparada numa metodologia que busca entender os fatos a luz das demandas histórico sociais, e das teorias críticas do cinema, será possível abranger o diálogo entre questões sociais e a prática cinematográfica.

Entendemos como relevante um estudo que intenciona localizar recursos que ao longo dos tempos contribuíram para o processo de conscientização, e geração de transformações sociais. Comungamos com a ideia estudada de que o cinema cumpre historicamente este papel, e, sua evolução e resistência são marcas potentes em sua trajetória histórica.

Organizamos o estudo, perseguidos pela temática e objetivos propostos, de tal sorte que, localizamos brevemente os dois gêneros – filmes de ficção científica e documentário -, o modelo narrativo clássico e a sua negação, o estranhamento

cognitivo, a hibridização da ficção e não-ficção à luz de teorias críticas. Remetemo-nos, portanto, a ideias de representantes da literatura, do cinema e teatro (Aristóteles (2017), Brecht (2005), Eisenstein (2002), Suvin (1979), Nichols (2005;2016)), buscando referências nos conteúdos considerados de base, para a elaboração da análise fílmica posterior.

Assim, no primeiro capítulo, apresentamos uma revisão teórica acerca dos gêneros cinematográficos de ficção científica e documentário, localizando seus fundamentos históricos e conceituais. Em ambos os gêneros, após a discussão acerca da definição dos mesmos, convocamos as abordagens teóricas que se relacionam com o estranhamento cognitivo expresso tanto no documentário, por meio do *modo reflexivo* de Bill Nichols, quanto na ficção científica, com os postulados de Darko Suvin.

Na sequência, com o intuito de conceitualizar de forma mais comprometida, o estranhamento cognitivo mencionado, passamos a estudar no segundo capítulo, as referências teóricas dramáticas e cinematográficas, com destaque para as ideias de Bertolt Brecht e seu teatro épico: o distanciamento no palco; e ainda, o cinema dialético de Serguei Eisenstein: o estranhamento em tela. Ambos os teóricos discorrem em seus escritos, e também colocam em prática, diferentes métodos de comunicar um afastamento em relação ao público, ou ao espectador, buscando atingir uma reflexão mais subjetiva, que coloca o indivíduo que assiste a obra enquanto agente da ação representada. A utilização de técnicas que afastam o espectador busca rompimentos com o naturalismo das ações representadas, através de diferentes recursos compartilhados entre teatro e cinema, e também alguns mais específicos da montagem cinematográfica.

Em suma, a dialética do estranhamento cognitivo estudada neste capítulo, acontece na relação entre o mundo do espectador; o seu deslocamento por meio da representação estranhada; e, por fim, a cognição que possibilita retornar ao universo conhecido, sob uma diferente perspectiva. Ou seja, quando vemos um mundo estranho, ou ainda, o nosso mundo de maneira estranhada, para enxergar nossa própria realidade, é possível alcançar uma visão mais crítica.

A partir da fundamentação teórica dos primeiros capítulos, passamos a organizar no terceiro capítulo, a investigação – pesquisa propriamente dita, de forma que: definimos a metodologia que se seguirá na análise, apresentamos o cinema de Werner Herzog em um panorama mais geral, bem como os dois filmes selecionados para a pesquisa. Explora-se então as películas, de forma a articular os aspectos observados, à luz dos fundamentos apresentados nos capítulos anteriores.

O estranhamento cognitivo no cinema de Werner Herzog: as retóricas do documentário e da ficção científica nos filmes *Além do azul selvagem* e *Lições da escuridão*

Capítulo I: Localizando os gêneros

No presente capítulo buscamos realizar uma revisão teórica acerca dos gêneros cinematográficos de ficção científica e documentário, bem como sua fundamentação conceitual histórica.

I. 1. O cinema documentário – Representação da realidade

Para compreender o cinema classificado como documentário, é necessário que tracemos uma cronologia cinematográfica, tendo como partida o ano de 1895, com o primeiro filme exibido na primeira sessão pública da história do cinema, *A saída da fábrica Lumière em Lyon / La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, (1895) de Louis Lumière, considerado um dos pais do cinema. Se trata de um filme com apenas um plano, de 46 segundos, retratando a saída de operários de uma fábrica em um dia comum. Esta película está também associada ao início da retórica documentária no meio cinematográfico.

Após o advento do cinematógrafo e a descoberta de suas potencialidades para criar entretenimento, a utilização deste aparato para contar histórias ficcionais foram tomando cada vez mais espaço neste universo. Entretanto, os filmes documentais ficaram por um longo período restritos a um cinema de finalidade mais atreladas a registros com caráter científico, antropológico, ou ainda ao que era conhecido como o *cinema de atrações*. É impossível portanto, negligenciar a discussão acerca da história do próprio cinema enquanto expressão artística, quando pretendemos amparar a discussão sobre o desenvolvimento da categoria de cinema tida como *documentário*.

De acordo com Souza³, foi a partir do surgimento do cinema que discussões foram ocorrendo com a intenção de lograr um espaço bem delimitado a esta arte, de forma a diferenciá-la de outras expressões artísticas, o que caracterizou inclusive os primeiros momentos da teoria cinematográfica. No entanto, momentos posteriores, deixaram a ênfase nas especificidades, tornando o cinema como uma expressão autônoma de arte, sem comparações. Neste cenário, grande contribuição ocorreu a partir do desenvolvimento da linguagem cinematográfica e teoricamente, de aproximações com outras áreas, como a linguística, semiótica, psicanálise e outras.

Data do final dos anos 20 e início dos anos 30, a superação do modelo anterior e o surgimento de novas comparações, intuindo estabelecer fronteiras entre a ficção e o documentário. Como primeiro documentário, identificamos a obra do realizador Robert Flaherty, *Nanook - o esquimó / Nanook of the North* (1922), que propunha apresentar de forma observacional o cotidiano de um esquimó e sua família. A este momento crucial para inserção do cinema documentário, são atribuídas características semelhantes a metodologia de trabalho utilizada pela antropologia, de pesquisa e diário de campo, que busca a menor interferência possível do pesquisador, ou no caso do cinema, do realizador, na medida em que busca registrar de forma contemplativa, observacional.

Porém, Nichols⁴ afirma datar deste exato momento também, as discussões que olhavam de forma crítica esta proposta de fazer cinema documentário, e sua incapacidade como uma forma de retratar a realidade de forma documental, sem interferência. Neste sentido, é possível identificar simulações tanto do realizador, por vezes para tornar possível a captação da imagem, ou tornar a narrativa mais atrativa. Os falseamentos são também identificados no comportamento do próprio esquimó, que simula algumas ações, como a de dormir com a sua família dentro de seus iglus, quando na verdade, sequer dentro da cabana de gelo eles estão, pois a iluminação não era apropriada para a captação das imagens.

Outra preocupação contemporânea de Flaherty, focava nos aspectos de local, estilos e formatos cinematográficos, o que colocava em destaque ou nível de superioridade, o documentário, em função da contribuição educativa e social. Esta ideia iniciada pelo inglês John Grierson, que também foi o primeiro realizador a

³ Gustavo Souza, 2008 - "Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico". Revista Fronteiras – estudos midiáticos, v.10 n.2: 104-110, mai/ago.

⁴ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 5ª ed.

utilizar a terminologia *documentário* para descrever seu trabalho, foi adotada pela escola britânica, que entendia este gênero como um modelo de produção, e não contava com a possibilidade da parcialidade na apreensão da realidade. Souza⁵, ressalta que a importância desta discussão esteve mais pelo fato de abrir possibilidades para discussão sobre a enunciação dos filmes, em detrimento do foco no formato.

Ainda neste momento de consolidação desta categoria mais comprometida com o registro da realidade, Júnior⁶ remete aos filmes e escritos de Dziga Vertov, cineasta inserido no contexto da União Soviética e suas diversas experimentações no campo cinematográfico, que teve também imensa contribuição com a teorização acerca do cinema, influente até os dias atuais. Vertov tinha uma proposta com intenção de revolucionar o cinema, e foi com seu filme *O Homem da Câmara de filmar / Chelovek s Kino-apparatom* (1929) que apresentou ao público uma obra experimental, que buscava romper com a linguagem narrativa convencional do teatro, da literatura e, por consequência, com o cinema ficcional clássico.

Este filme inova, na medida em que busca o comprometimento documental com o que está ocorrendo, porém não esconde a câmera, e frisa o fato de que o que se vê está sendo captado pela lente de uma câmera, conduzida pelo realizador, o que afasta um ideal de ponto de vista universal e imparcial. O que Vertov afirma, com este novo cinema político, é que a verdade mostrada pelo cinema documentário, é apenas uma das verdades possíveis, que é apresentada com grande destaque para a montagem como força motriz para a linguagem cinematográfica. Ou seja, aqui apresenta-se um cinema que se compromete com a documentação do real na captação das imagens, porém apropria-se de uma linguagem que molda um ponto de vista, e não ambiciona ser absoluto.⁷

Com a crescente produção de filmes documentários, bem como de teorização acerca do seu formato e aptidão crítica, não demorou muito para que fosse identificado o potencial de campanha desta vertente cinematográfica, tanto no sentido comercial, quanto para fins políticos, sendo imensamente utilizado como instrumento de propaganda na Segunda Guerra Mundial. De acordo com Nichols⁸ o documentário neste momento, tem destaque para filmes que intentam tanto

⁵ Gustavo Souza, 2008 - "Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico". Revista Fronteiras – estudos midiáticos, v.10 n.2: 104-110, mai/ago.

⁶ Carlos Pernisa Junior, 2009 - *Vertov – O homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad.

⁷ Idem.

⁸ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 5ª ed.

denunciar o partido Nazista, quanto enaltece-lo. Este uso do cinema com o intuito governamental ou comercial, apresentava por vezes uma barreira para que o campo do documentário fosse visualizado enquanto arte independente.

É na década de 1960, com a possibilidade de utilização do som diegético, que localizamos um imenso salto na trajetória do documentário. A partir do advento dos aparelhos portáteis de captação de som, é possível extrair umaveracidade ainda maior ao fato filmado, quando o mesmo não se limita a dobragens, narração e músicas. Inicia-se um novo período da história do documentário, com o som direto, e abre-se um leque de possibilidades que permite ao cineasta realizar entrevistas, colher depoimentos e sincronizar as falas com a imagem em ambientes externos.⁹

Inserido neste cenário que viabilizou a captação de som direto, e a utilização de câmaras mais portáteis fora dos estúdios, diversos movimentos cinematográficos emergem por todo o mundo, como é o caso do cinema direto, ou ainda o cinema verdade. No cinema direto, a exploração destas novas possibilidades acontece com a ida para as ruas e a possibilidade de uma câmara invisível, que faz registros cada vez mais factíveis a realidade social, de forma que a presença do realizador não interfira nos acontecimentos. Já no cinema verdade, também em comprometimento com a aproximação do real, se utiliza justamente do impacto da objetiva enquanto positivo para potencializar verdades, como é o caso da utilização de entrevistas e depoimentos.

É certo que a produção cinematográfica foi a cada dia alcançando autonomia, e novas preocupações passam a fazer parte do momento, como, o que separaria a ficção da não ficção. Neste espaço de discussão o documentário é entendido como um gênero cinematográfico, o que de acordo com Souza¹⁰ geraria o cerceamento das possibilidades enunciativas. Enquanto de um lado, as obras ficcionais inventam personagens e narrativas não comprometidas com um retrato devotado, ao cinema documental é atribuída a função de fazer uma espécie de fotografia de determinada realidade.

Ainda que com a grande expansão desta vertente cinematográfica, e sua complexidade no tocante de suas definições, os estudos teóricos que se comprometiam a discutir acerca da tipificação genérica no campo do cinema, e sua

⁹ Idem.

¹⁰ Gustavo Souza, 2008 - "Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico". Revista Fronteiras – estudos midiáticos, v.10 n.2: 104-110, mai/ago.

relação com o documentário, ainda tinham pouca expressividade no meio acadêmico. Isso, justamente por conta da divisão entre o cinema ficcional e não ficcional, e a concentração dos estudos do filme enquanto ficção.¹¹

Foi com a corrente pós-estruturalista¹², que novas ideias foram defendidas, de forma a focar no modo de representação ao invés de preocupar-se com a separação entre ficção e documentário. Entende-se, portanto, que os estudos que se esforçavam para uma teorização do cinema ficcional, também poderiam se relacionar, ou ainda serem úteis para o cinema que se comprometia em maior escala com a representação dos fatos históricos. Isso implicou numa revisão sobre o documentário e a noção de gênero, reconhecendo-o como gênero aberto, ou ainda na noção de discurso, em diferentes formas, o que materializa os modos de representação.¹³

Nesta perspectiva, diferentes estudiosos explicam suas ideias, como Bill Nichols, cujo entendimento se direciona ao reconhecimento do potencial do discurso no documentário em suas diversas formas de representação. Este autor, crítico norte-americano, tem expressiva notabilidade, tendo em vista a inovadora proposta de abordagem teórica acerca do cinema documentário, que abandonou ideias de nível de superioridade entre documentário e ficção. Ainda que, sob o entendimento de que o documentário tem elementos específicos do campo, foca na função do mesmo. Com esta perspectiva, Souza define o documentário de acordo com os postulados de Nichols como "(...) um discurso sobre o mundo histórico, apresentando-nos argumentos sobre esse mundo, que, por sua vez, é permeado por universos conflitantes e justapostos. O acesso a essa realidade histórica se dá a partir dos significados da representação."¹⁴

A narrativa submersa no discurso encampa diversos referenciais, e o que de fato importará tanto para a ficção como para o documentário, é se realmente os enunciados representam o universo histórico a que dizem respeito. Trata-se da elaboração da realidade historicamente, mediante um discurso construído. Nesse sentido Nichols¹⁵ esclarece que, o documentário sendo a construção de um discurso é uma ficção, porém diferentemente construído, com relevância a aspectos de ética, estrutura, estratégias, estilos, e outros aspectos, de forma a caracterizá-lo

¹¹ Idem.

¹² O pós-estruturalismo surge como uma forma de repensar e reanalisar as teorias estruturalistas instaurando uma desconstrução de alguns conceitos considerados como verdades absolutas e centrais. (Aguilar & Gonçalves, 2017: 37)

¹³ Gustavo Souza, 2008 - "Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico". Revista Fronteiras – estudos midiáticos, v.10 n.2: 104-110, mai/ago.

¹⁴ Idem, p 107.

¹⁵ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papyrus, 5ª ed.

como um domínio institucional particular. Para o autor não é adequado equiparar documentário e ficção entendendo apenas como construções discursivas, é necessário reconhecer as distintas especificidades que os caracterizam. No entanto, o autor ressalta a importância destas argumentações para alavancar discussões de ataque a posições que pregavam uma oposição simplista entre ficção e documentário, estabelecendo níveis de superioridade entre ambos, com destaque para o documentário.

Rezende Filho¹⁶ assinala que Nichols teve grande contribuição com a especificidade da prática e da retórica documentária. O domínio da especificidade do documentário ainda existe em seus postulados, baseado em teorias criticadas, e isso porque, nem toda a fundamentação fora questionada por Nichols. Alguns pontos fundamentais para a teoria não foram questionados, inclusive, o próprio Nichols, na proposta de estabelecer diferenças entre documentário e ficção, lançou mão da noção de representação. É ilustrada esta colocação com a afirmação de Nichols¹⁷, de que os documentários não são diferentes das ficções em função dos textos construídos, mas pelas representações que fazem. E esta colocação passa a embasar as diferenças entre ficção e documentário, de tal sorte que para a ficção corresponderia a *representação* de uma história passada em um mundo imaginado, e ao documentário ficaria a *representação* de uma argumentação que procura apontar para o mundo histórico.

O conceito de representação ultrapassou os limites dos trabalhos de Nichols, e foi naturalizado no que diz respeito a aplicação indistinta para o documentário e para a ficção. Esta noção foi basilar para elaboração de análises no documentário, e também, para se opor às concepções realistas da objetividade do registro cinematográfico e às técnicas do ilusionismo¹⁸. Também Nichols se valeu da noção de representação para refutar o realismo documental e "(...) afirmar a ideia de que existe mediação entre os filmes documentários e a realidade, já que estes são 'representações', interpretações intermediadas do mundo (e não o próprio mundo)".¹⁹

Nichols²⁰ esclarece a importância da compreensão divergente entre *reprodução* e *representação* da realidade. Enquanto reprodução, caberia ao cinema

¹⁶ Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho, 2005 - "Documentário e Representação - Desnaturalizando uma Evidência" in V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Universidade Estácio de Sá.

¹⁷ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. -Campinas, SP: Papyrus, 5ª ed.

¹⁸ Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho, 2005 - "Documentário e Representação - Desnaturalizando uma Evidência" in V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Universidade Estácio de Sá.

¹⁹ Idem, p.4

²⁰ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. -Campinas, SP: Papyrus, 5ª ed.

documentário apenas o papel de apresentar ao espectador a realidade registrada, e nada mais que isso. Porém, Nichols estabelece essa diferenciação no tocante a representação do real, que parte de uma perspectiva individual. Neste sentido, é refutada a ideia de que o documentarista comunica a essência do fenômeno registrado, por meio de sua aparência imediata.

A representação, que até então era considerada um dos pilares de distinção entre o cinema de ficção e o documentário, passa a ser atribuída também a este gênero. Entende-se que o cinema que se propõe documentário não é um levantamento dos fatos, tal qual esses se apresentam, mas sim uma concepção particular do realizador, que busca extrair da realidade os seus argumentos fundantes. Com um ponto de partida empírico, é feito pelo documentário um cuidadoso inventário da aparência, que é retratado de acordo com a experiência sensível do realizador. O documentário, portanto "Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução."²¹

Quando afirma essa maior expectativa em torno da representação, entendemos que o autor identifica um potencial mais crítico, quando assumido este viés, que nega uma representação única e universal dos fatos pelo cinema documentário. A relação entre o sujeito e objeto do filme, ou seja, realizador e fato histórico abordado, é tida como um elemento central para compreender a diversidade inesgotável de representações possíveis. Estas determinações inorgânicas, que representam a intencionalidade da obra, quando entendidas pelo espectador, e reconhecidas pelo realizador, proporcionam uma maior possibilidade de pensar na dinâmica dos movimentos tidos como universais, e confrontá-los através de colisões subjetivas.

A esta proposição que o realizador expressa através do filme documentário, Nichols chama de *Voz do documentário*, e a define como um elemento que ultrapassa o que entendemos por voz, como algo relacionado a verbalização sonora. O autor afirma que "A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e

²¹ Idem, p 46.

arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme.”²²

Sobre esta argumentação, o autor ainda ressalta que o criador do filme precisa tomar importantes decisões em seu processo de produção fílmica, tanto para escolhas técnicas na produção do filme, quanto no seu tratamento. Tomemos como exemplo a utilização de uma luz natural ou artificial durante a gravação, ou ainda a utilização de planos sequência em determinadas tomadas, para atribuir uma sensação de continuidade, que deixa o espectador mais próximo do fato filmado. O mesmo se aplica ao tratamento de áudio, à cronologia da montagem, e também à escolha por recorrer a imagens de arquivo ou não. Todas estas deliberações são cruciais para delinear o objetivo proposto pela voz do documentarista.

Ainda sobre as escolhas que devem ser ponderadas pelo realizador, Nichols²³, na tentativa de definir e identificar características específicas do documentário, apresenta seis modos de representação que refletem a sua prática, caracterizando-os como parte que integra a categoria documental, ou seja, o foco no mundo real. O autor busca materializar em sua proposta, o modo como podemos localizar diferentes formas de comunicar, relacionar o fato histórico, a visão do realizador e a interpretação do espectador. É importante ressaltar que os modos diferem entre si, a depender da forma como trabalham a relação narrativa/realidade. No entanto, o autor esclarece que embora esteja presente uma sequência cronológica na apresentação destes modos, podem ter pontos ou traços comuns de um no outro, não cumprindo necessariamente uma retrospectiva linear e unitária de desenvolvimento do documentário.

Assim, o primeiro modo, é referido como modo *poético*, cujo foco se concentra na expressão subjetiva e poética, de forma que sua montagem responda a princípios de fragmentação de tempo e espaço. Em um momento histórico de Pós Primeira Guerra Mundial, e este modo teve seu início alinhado ao modernismo. Simões²⁴ afirma que o processo como um todo, significava uma negação em apresentar soluções, o que gerava uma sensação muito singular de honestidade.

O modo *expositivo*, se apresenta de maneira inversa às características do modo anterior. Nesse, as produções se caracterizam por um destaque na exposição e argumentação, baseada na palavra, constituindo-se a imagem como uma

²² Idem, p 75.

²³ Ibidem.

²⁴ Marta Teixeira Pascoal Simões, 2016 - *Do Real ao Possível – Utopias no Documentário Contemporâneo* (Relatório de Estágio de Mestrado em Culturas Visuais), Universidade Nova de Lisboa.

ilustração. A montagem é caracterizada pela clareza e evidência, e os filmes produzidos neste modo, eram filmes informativos.²⁵

Um novo modo é inaugurado com o aparecimento de instrumentos/câmeras de maior facilidade para transporte, mais leves e portáteis. O modo *observacional* possibilitava a presença física, e filmagens no local concreto onde os fatos ocorriam²⁶. Simões sinaliza que "A sensação do imediato e da presença da câmara na cena levou também à rejeição de uma vulgar narrativa pré-estabelecida, procurando sempre o nível máximo de aproximação possível ao sujeito filmado"²⁷. É a sensação de estar vendo o que se passa em tempo real, e o espectador passa a ter papel ativo com relação ao significado do que vê; enquanto que o realizador passa a ter um papel mais passivo. A autora observa que esta sensação de fidelidade ao que se vê pode ser questionada, uma vez que os envolvidos/sujeitos filmados também são afetados pela câmara e filmagem, a situação como um todo.

Esta característica de fidelidade do que se vê, foi o gatilho para o surgimento de um novo modo, o *participativo*, uma nova proposta em que o realizador passa a ter um papel ativo, ser um dos agentes sociais do próprio filme, o que inclui a constatação de como o realizador age diante da situação, e, como esta pode ser alterada a partir disso²⁸. Para Simões, "Procura-se assim a verdade de um encontro em detrimento de uma qualquer verdade absoluta, a verdade de uma interacção que existe graças à presença da câmara. Existe, portanto, um certo grau de reflexividade no 'participatory mode'."²⁹

Sobre isso Nichols³⁰ esclarece que a reflexividade citada não dizia respeito a relação entre espectador e documentário. Se referia apenas à relação entre realizador e objeto filmado.

O outro modo apresentado é o modo *reflexivo*, que data dos anos 70 e 80. Em sua proposta, Nichols busca nos escritos de Bertolt Brecht, o que chamou de "efeitos de distanciação", que corresponderia à ideia de que "A negociação do que é filmado e mostrado passa a ser entre realizador e espectador e não entre realizador e actor/sujeito filmado"³¹. A partir de reconstruções e meta-textualidades, encenações, manifesta-se o ponto forte da imagem visual do documentário, como

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem, p 15.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

³⁰ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. -Campinas, SP: Papyrus, 5ª ed.

³¹ Marta Teixeira Pascoal Simões, 2016 - *Do Real ao Possível – Utopias no Documentário Contemporâneo* (Relatório de Estágio de Mestrado em Culturas Visuais), Universidade Nova de Lisboa, p.16.

meio de representação visual. Ocorre a contestação do esperado realismo, informando a audiência sobre os problemas, as estruturas e construções da narrativa, a representação em si mesma. Acopla-se aí a inclusão de uma mensagem política e social relacionada com a temática em pauta. Percebe-se aí o papel do realizador, enquanto mediador do conteúdo temático, e a afirmação do documentário reflexivo como estímulo ao espectador na formação de consciência sobre sua relação com o mesmo e o que ele representa.

O documentário que se propõe reflexivo interessa-se mais pelo próprio processo de representação do mundo exterior, de forma a não o estancar apenas pela sua própria fatualidade. Pelo contrário, esta proposta busca uma representação desnuda em suas artificialidades, que se revela como tal, de forma a não introduzir no espectador o que se pretende de forma identitária, mas sim extrair do mesmo uma oscilação entre identificação e desconfiança, a possibilitar um movimento autorreflexivo individual. Este desvio proposto pelo modo reflexivo, ambiciona representar o real na medida em que o contesta, tanto em suas características fílmicas, quanto na expectativa de quem o assiste³².

E, por fim, surge o modo *performativo*, novo modelo e mais contemporâneo, que contrariando a proposta anterior, refere a relação do realizador com o tema que retrata, e é o que estimulará o espectador. Nas palavras de Simões, estes filmes são "Extremamente expressivos e poéticos, colocam o espectador numa posição de receptividade em relação à mensagem do filme: "(o 'performativo modo') anima a dimensão pessoal de maneira a que esta se torne porta de entrada para a dimensão política".³³

De acordo com Nichols, há uma predominância dos aspectos subjetivos de um discurso objetivo. O mundo representado neste tipo de documentário, evoca a ideia de que o mundo é muito mais que as evidências visíveis as quais deduzimos. Aqui, trata-se de uma abordagem que busca retratar de que forma o realizador se sentiu ao fazer o filme, obtendo a assimilação do espectador por meio subjetivo de identificação do público e realizador.³⁴

Observamos que Nichols³⁵ apresenta a história do documentário, mostrando um processo, cujas representações foram expressas de diversas maneiras, que vão desde formas informativas e observacionais até formas mais pessoais e reflexivas. O autor pontua a importância desta categorização para o estudo do documentário,

³² Idem.

³³ Idem, p 27.

³⁴ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papyrus, 5ª ed.

³⁵ Idem.

porém, a identifica em constante mutação, na medida em que o documentário tem intrínseca ligação com a representação do real, e o mesmo é um campo de constantes mudanças. Além disso, não é proposta uma análise que objetive identificar um modo de representação de forma isolada dentro de uma obra fílmica, pois os mesmos modos se transpõem com frequência no cinema documentário. É possível, portanto, identificar filmes que se apresentam com predominância do modo poético, mas também apresentam características reflexivas, ou que mescla o modo observatório com uma retórica performativa, e assim se segue, havendo até a fusão de vários modos em um só filme, identificando-se sempre a proeminência de um modo.

Os estudos sobre o cinema documentário, bem como a produção dos mesmos, têm se reformulado a cada dia, com novas propostas de pensar e fazer este cinema. O documentário contemporâneo tem cada vez mais questionado as fronteiras com o cinema de ficção, e se utilizando de retóricas híbridas para promover esse contato com a realidade, bem como o cinema ficcional também tem usufruído cada vez mais dos modos representativos do documentário.

Tem sido crescente a produção de filmes que mesclam estes dois universos, para construir um discurso totalmente inovador, com objetivos distintos. Um novo modo que tem sido amplamente abordado é o do *falso documentário*, ou ainda o *mockumentary*, que constitui uma hibridização totalmente difusa, que se caracteriza como um filme ficcional, na medida em que aborda um acontecimento irreal, mas utiliza a retórica do documentário do início ao fim, em diversas vezes inclusive sem comunicar o espectador.

Craig Hight³⁶ busca compreender esta nova forma híbrida de cinema ficcional e documental, e a define como uma obra que simula um documentário, ou seja, uma história inventada que se apropria dos códigos e convenções que até então eram assinalados ao cinema não ficcional. É possível identificar uma tendência política emergente nesta nova categoria fílmica, que se compromete com a crítica social através de um humor irônico, apresentando fatos que pareçam até então implausíveis, sob a retórica documental. Hight identifica esta adaptação discursiva do cinema ficcional com objetivos semelhantes ao documentário, o de discutir a realidade. O autor postula sobre a crescente produção de falsos documentários como um sintoma da perda de força do discurso do documentário tradicional, portanto, encara esse novo modelo discursivo híbrido com potência de inferir mais concretamente no tocante da reflexividade crítica do espectador.

³⁶ Craig Hight, 2016 – “The mockumentary” in *Contemporary Documentary*. ed. Daniel Marcus, Semin Kara. Nova Iorque: Routledge.

É possível identificar um paralelo entre o *mockumentary* e o cinema documentário tido por Nichols enquanto modo *reflexivo*. Ambos agenciam no espectador o movimento espiral interdito do estranhamento cognitivo, que suscita constantemente no espectador a dúvida sobre a veracidade dos acontecimentos retratados, para uma reformulação hipotética dos acontecimentos reais. No entanto, é feito um alerta acerca da potencialização deste questionamento que, por vezes, pode frustrar demasiado a expectativa do público. Conforme assinala Hight “Mais crucialmente, o *mockumentary* demonstra a facilidade com que a não-ficção pode ser falsificada, o que oferece um desafio imediato às expectativas do público para estes formatos, e potencialmente tem implicações mais amplas, e em que medida o público permanecerá disposto a colocar a confiança remanescente em meios documentais, de notícias e outros meios de comunicação não-ficcionais.”³⁷

O autor ainda considera que, mesmo que configure um discurso que tem potencialidades de incutir na forma como o espectador se relaciona com os filmes de não ficção, o falso documentário é importante para acompanhar as novas demandas da audiência e analisar de que forma a contemporaneidade se relaciona com a realidade. À vista disso, é importante que a crescente produção e procura destes filmes seja considerada nas análises documentárias, não somente pelo empréstimo discursivo, mas também para pensar as novas demandas e contribuir para uma reformulação da agenda do próprio gênero do documentário e suas produções.

Ao elaborar uma introdução ao livro *Contemporary Documentary*, Nichols³⁸ afirma que as inovações do documentário não pararam desde sua gênese, acompanhando as tendências de cada geração. O autor aponta para um olhar atento que se volta para o documentário contemporâneo, e a suas novas propostas de fazer, estruturar, e distribuir documentários, que tem se mostrado como um período distinto que emerge com as mudanças oriundas da revolução digital.

A partir desta breve localização teórica acerca do documentário enquanto gênero cinematográfico e suas características, observamos que as ideias sobre documentário foram mudando com o tempo, de forma que diferentes filmes vão refletindo estas mudanças e aguçando debates sobre a ficção e a não ficção. Daí se justifica a importância de uma escrita que traga ideias sobre ambos, como já iniciámos e na sequência trataremos da ficção científica.

³⁷ Idem, p 27.

³⁸ Bill Nichols, 2016 – “Foreword” in *Contemporary Documentary*. ed. Daniel Marcus, Semin Kara. Nova Iorque: Routledge.

I. 2. O cinema de ficção científica – Realidade à distância

Para localizar o gênero de Ficção Científica e compreendê-lo de forma a orientar este estudo, é imprescindível realizar uma revisão histórica acerca de sua gênese, desenvolvimento e distintas interpretações. Atemo-nos em um primeiro momento ao surgimento do gênero literário, que foi precursor na difusão desta expressão artística no cinema, o qual se inspirou nos autores clássicos da literatura.

Desde o seu surgimento, até os dias atuais, a definição da Ficção Científica como gênero, ou ainda subgênero narrativo tem sido debatida e gerado ampla discussão entre os teóricos do tema. A própria categorização é alvo de críticas no tocante aos limites entre a fantasia e a realidade, o que de fato constitui os elementos pré-requisitos para que uma história possua esta categorização definitiva.

A primeira utilização do termo *scientifiction* é comumente atribuída a Hugo Gernsback, que a utilizou em uma entrevista³⁹, quando questionado sobre o enquadramento narrativo de suas publicações na revista *Amazing Stories*, em 1926. Porém, até mesmo este protagonismo no tocante ao princípio da utilização do termo, é fruto de debate, tendo em vista que é possível localizar a utilização desta expressão em escritos anteriores a Gernsback. De acordo com Parrinder⁴⁰, o autor Willian Wilson já havia utilizado o termo em 1851, ao discorrer acerca da fusão das narrativas ficcionais mais verossímeis, as que faziam uma referência ao universo científico, as quais o autor nomeia como “*poesia da vida*” e “*poesia da ciência*”.

Tanto Gernsback quanto Wilson, ao estabelecer uma relação de pioneirismo com a terminologia que distinguia tal narrativa ficcional, elaboraram concepções que enquadram a *science fiction* no *hall* de textos que buscam fundir o universo científico e suas explicações, com o de textos ficcionais e de fantasia. Ainda que com similitude em suas definições, é possível identificar distinções entre as duas explanações do conceito. Para Gernsback, nos textos de ficção científica, a narrativa ficcional, se ampara na racionalidade científica, dos mais variados campos, para garantir uma maior plausibilidade a sua não verdade. Por sua vez, Wilson coloca a ficção científica de forma mais relacionada a uma literatura didática, que promove maior acessibilidade também aos postulados científicos. O

³⁹ Hugo Gernsback, 1926 - "A New Sort of Magazine." *Amazing Stories* 1:1, Abril

⁴⁰ Patrick Parrinder, 2003 - *Science Fiction. Its criticism and teaching*. Inglaterra: Routledge.

autor atribui aos textos de ficção científica a nomenclatura de “poética da ciência”, o que imputa um esboço de coesão entre a arte e ciência.

É nesta possibilidade mais educativa e multidimensional que, de acordo com Barossi⁴¹, a noção de Wilson é mais inclusiva e realista, porém, ainda com limitações quando se refere a “poética da vida” e a “poética da ciência” como distintas, na medida em que mesmo a altura do postulado, já havia um cenário de absorção de uma pela outra, com o advento da revolução industrial. Foi Wilson que utilizou o termo pela primeira vez, porém foi com a menção de Gernsback que a utilização do mesmo se difundiu e começou a ser amplamente utilizada, a princípio mais relacionada com textos publicados em revistas - as *pulp fictions*, e posteriormente se firmando como um gênero literário.

Ainda que possamos localizar as primeiras citações do termo *Science fiction* entre os séculos XVII e XVIII, não é no mesmo tempo histórico que se remetem as primeiras obras, consideradas integrantes deste gênero literário. A utilização do fantástico e realidade, em constante diálogo com o universo da ciência e tecnologia, é identificada em escritos muito anteriores ao século XVIII. Em estudo sistêmico sobre a história da Ficção científica e sua trajetória, Roberts afirma que “(...) a FC começa por volta de 1600, como um tipo nitidamente protestante de escrita “fantástica” surgido das antigas tradições católicas (em sentido amplo) de romances e histórias mágicas e fantásticas; era uma resposta às novas ciências, cujos avanços estavam também entrelaçados, em normas complexas, à cultura da Reforma.”⁴²

O mesmo autor, afirma ainda que características narrativas da ficção científica já estavam presentes nas novelas gregas antigas, quando relatavam viagens com a utilização de elementos fantásticos, que permeavam entre um mundo possível e um imaginário.

É importante perceber que a origem do termo *Science Fiction* não caminha junto com os primeiros escritos que faziam a utilização desta técnica narrativa, bem como não existe uma homogeneidade nos estudos que se comprometam com esta localização temporal terminológica e narrativa. Posteriormente à propagação do termo, muitas obras já escritas foram incluídas no *hall* de textos que compreendiam o universo da ficção científica. A grande ascensão e popularização como gênero literário, com textos publicados em revista de *Pulp fictions*, por sua vez, caminhou junto com a escalada deste mesmo estilo narrativo no cinema.

⁴¹ Luana Barossi, 2017 – “A ciência ficção que nos olha e a dialética entre cognição e estranhamento” *Revista Abusões*, n.05 v.05, outubro.

⁴² Adam Roberts, 2018 – *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman, p 20.

Para os efeitos deste estudo, é adequado concentrarmo-nos no período posterior à popularização do gênero e sua ampliação ao universo cinematográfico no início do século XX, quando a ficção científica teve um maior progresso no meio do audiovisual. Portanto, não podemos deixar de mencionar os escritores do século XIX, H.G. Wells e Júlio Verne, autores referência no universo de leitura e estudo do campo da ficção científica, que inspiraram a obra considerada pioneira no cinema de mesmo gênero, o filme *Viagem à Lua / Le voyage dans la lune* (1902), de Georges Méliès.

A partir da utilização desta terminologia de forma a categorizar um modelo narrativo, diversos autores discorrem acerca de uma definição da ficção científica como gênero, ou ainda um subgênero narrativo. Roberts⁴³ identifica algumas descrições como a de Isaac Asimov, teórico e escritor do tema, que em 1983 definiu a ficção científica como uma literatura que dialoga com as respostas humanas às mudanças científicas e tecnológicas de seu tempo. Também é localizada por Roberts, a compreensão de Judith Merril que, por sua vez, apresentou em 1971, a ficção científica um caráter especulativo, que se referenciano método científico tradicional para tornar a fantasia mais palpável.

Quando Roberts⁴⁴ relaciona o surgimento do gênero com a Reforma protestante da igreja católica, teoriza a respeito de uma tendência substitutiva do elemento mágico presente nas narrativas fantásticas até então, por referências mais materialistas, pautadas no universo científico e tecnológico, ainda que de formas mais sucintas, imbricadas. Segundo o autor, esta dicotomia entre a magia católica e a racionalidade humanista protestante é elemento chave para a dialética entre os dois ambientes que acompanham o surgimento da ficção científica. E, posteriormente constitutivo para a delimitação e distinção da fantasia e ficção científica. É apresentada uma teoria crítica acerca da história da ficção científica intimamente orientada por preceitos religiosos e místicos, seja na sua consolidação, quanto a sua negação.

Nesta teorização mais contemporânea acerca da Ficção científica, o processo dialético é historicamente construído e afirmado, mediante a uma binaridade entre o que transcende as leis físicas e o que não o faz, e posteriormente uma interpenetração de ambos. "A maneira como escritores de FC utilizam estratégias realistas, e o próprio realismo, estão sempre condicionados pelo tipo de construção imaginativo - especulativa que caracteriza a FC."⁴⁵

⁴³ Adam Roberts, 2018 – *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Adam Roberts, 2018 – *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman, p 60.

Ainda que alguns autores teorizam de forma a criticar a tentativa, que consideram frustrada, de caracterizar e enquadrar a literatura de ficção científica, como é o caso de Norman Spinrad e sua polêmica definição irônica "Ficção científica é qualquer coisa publicada como Ficção científica"⁴⁶, é comum entre as diversas teorizações acerca da ficção científica, o estabelecimento de conexões com amudança social.

Roberts⁴⁷ esclarece que Samuel Delany propõe uma inversão analítica ao fazer o enquadramento de uma obra como ficção científica, e deslocamento do foco principal de verificação. Por outras palavras, ao invés de partir dos temas presentes nas narrativas para fazer o reconhecimento da obra, é importante percebê-la em sua perspectiva interpretativa. A estratégia de leitura almejada, e posteriormente praticada nesta hipótese, é elemento crucial para determinar o caráter científico ficcional da obra. Portanto, é importante um olhar atento para uma análise semiótica do trabalho, que se dedique às codificações presentes no texto, e suas interpretações baseadas na expectativa do leitor.

Outro importante agente investigativo acerca da temática da ficção científica é o escritor Phillip K. Dick que, de acordo com Roberts⁴⁸, propõe uma definição que parte da necessidade de um deslocamento conceitual. Esta perspectiva faz menção a um desvio do tempo e/ou lugar presente do espectador, porém, que possibilite o olhar de volta ao se utilizar de mecanismos de distanciamento, ainda que não de todo justificáveis, mas palpáveis ao leitor. Neste sentido, o autor desconsidera as narrativas que fazem viagens temporais ao futuro, pois considera o futuro como um território que não pode ser deslocado, uma vez que as ações pertencentes a esta temporalidade ainda não aconteceram. Apesar desta restrição às histórias ambientadas no futuro, a conceptualização de Dick integra uma importante e atual vertente teórica, que tem mais potencialidades de reflexão social crítica, ao identificar também o receptor da história e seu contexto como essenciais para verificação do gênero.

Neste sentido de pensar o gênero como propulsor de um pensamento mais crítico, existem várias teorias que estabelecem uma íntima relação deste tipo de narrativa com as teorias socialistas. Um dos mais influentes teóricos contemporâneos acerca da ficção científica, e indispensável para o presente estudo, é Darko Suvin⁴⁹. O autor elabora de forma mais aprofundada, acerca de algumas

⁴⁶ Adam Roberts *apud* Clute & Nicholls, 2011 - *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman, p. 311.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Darko Suvin, 1979 - *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Connecticut: Yale University Press.

características próprias do gênero, que o distinguem da literatura nomeada fantástica, e possibilitam um discernimento mais crítico através do movimento dialético de estranhamento cognitivo. Também a presença de um elemento novo, ao qual Suvin se refere como *Novum*, é um dos componentes básicos para verificar a inserção de uma narrativa no gênero da ficção científica.

Todavia, Roberts afirma não haver "(...) entre esses diversos pensadores um consenso simples sobre o que é FC, além do acordo de que é uma forma de discurso cultural, que envolve a concepção de um mundo, de um modo ou de outro, diferenciado do mundo real em que os leitores vivem."⁵⁰

Para além desta hegemonia teórica, é preciso explorar de que forma se pode distinguir as narrativas fantásticas da ficção científica, ou ainda que enquanto sub categoria do fantástico, como é possível identificar os elementos que a distinguem.

Darko Suvin inova, na medida em que busca responder a estes questionamentos sistematicamente, elaborando o conceito do *Novum*, de forma a tipificar as características básicas para que uma narrativa seja inscrita no *hall* de ficção científica. O autor também materializa a necessidade de um estranhamento cognitivo por parte do espectador, para que seja possível um processo dialético de análise crítica ao presente.

É importante percebermos que, Suvin enfatiza que a experiência do compositor é o ponto de partida de análise do estranhamento. Quando tomamos este referencial de arranque, que parte do ponto de vista em que a obra foi escrita, é diminuída a inconstância categórica que pode ser atribuída a obras escritas em diferentes tempos históricos. Trata-se, portanto, de uma sistematização orientada pelos preceitos do método marxista do materialismo histórico, que compreende a dimensão histórica dos diferentes processos naturais e sociais em constante movimento, de modo que o fenômeno enquanto matéria é um constante produto desta cinesia factual.

No caso da Ficção Científica, e sua tipificação enquanto gênero literário, é fundamental esta direção, pois um fenômeno que foi considerado estranho edistante em determinado período histórico, pode ser factível na altura em que aquele texto está a ser analisado. Tomemos como exemplo as inúmeras obras de ficção científica que fazem menção a viagem a Lua, ou ainda a outros planetas, como um de seus elementos *Novum*, notadamente as primeiras histórias consideradas integrantes do gênero, como abordamos acima, datadas do século XIX. Se a estas narrativas, tomarmos como análise o ponto de vista de

⁵⁰ Adam Roberts, 2018 – *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman, p 41.

estranhamento apenas do leitor, podemos dizer que a mesma foi ficção científica apenas até ao ano de 1969, quando temos o registro da primeira vez que o homem pisou na Lua.

Porém, Suvin⁵¹ assinala que, inserido em uma categorização que se propõe ser útil para fins dialéticos, é importante que o enquadramento não fique restrito a identificação do *Novum* para inscrever um filme na categoria de ficção científica. O autor pontua que "(...) se alguém considerar apenas a diferença genérica da FC a presença de um *novum* narrativo (a persona dramatis e/ou seu contexto) significativamente diferente do que é a norma na ficção "naturalista" ou empiricista, será constatado que a FC tem um parentesco interessante e próximo com outros subgêneros literários que floresce em diferentes épocas e lugares da história literária"⁵². O autor ainda esclarece que, "embora a FC compartilhe com o mito, a fantasia, o conto de fadas e pastoral uma oposição a gêneros literários naturalistas ou empiristas, ela difere muito significativamente na abordagem e função social de gêneros não naturalistas ou meta empíricos adjacentes."⁵³

Para delimitar o campo da ficção científica de forma mais sistemática, e diferenciá-lo de uma narrativa que recorre ao distanciamento da realidade através da fantasia, o autor propõe o entendimento da narrativa de ficção científica como a literatura do estranhamento cognitivo.

Para Darko Suvin, este estranhamento cognitivo particular da ficção científica deve se concentrar em uma novidade estranha ao mundo empírico. Esta singularidade deve estar relacionada com o conteúdo da narrativa, na medida em que apresente elementos desconhecidos e descolados da realidade, como é o caso de viagens espaciais, mutações genéticas, seres de outros planetas, inteligência artificial e outros. Apesar de apresentar este distanciamento da realidade, é necessário que exista uma interlocução possível com a realidade, para que seja possível uma sintetização analítica mais crítica.

Suvin elaborou seu postulado sobre este gênero em 1979, e até os dias atuais é um dos autores mais referenciados do campo da teoria da literatura de ficção científica, e por consequência das mais variadas manifestações artísticas que fazem a utilização deste recurso narrativo. Ainda que reportados a teoria do estranhamento cognitivo como balizador do campo da ficção científica, diversos autores contemporâneos propõem diferentes deslocamentos à teoria de Darko Suvin.

⁵¹ Darko Suvin, 1979 - *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Connecticut: Yale University Press.

⁵² Idem, p 4.

⁵³ Ibidem.

É interessante, para esta pesquisa, olharmos com atenção para dois postulados específicos que dialogam com a teoria de Suvin. Carl Freedman⁵⁴ e Seo-Young Chu⁵⁵, são autores que discorreram sobre a ficção científica e sua relação com o estranhamento cognitivo, de forma a levantar diferentes possibilidades ao flexibilizar o que Suvin enquadrou como o elemento *Novum*, característica intrínseca do gênero.

Ambos os autores supracitados contornam seus argumentos de forma a deslocar a configuração não-mimética do *Novum* proposto por Suvin. O estranhamento proposto pela ficção científica é tido por Freedman e Chu como uma condição para a representação da realidade. Neste sentido, os objetos de representação presentes no texto, não têm a necessidade de ser inventados para que haja o estranhamento.

Em sua proposta, Chu utiliza a expressão “referentes cognitivamente estranhos”, para desassociar o processo do estranhamento da ambientação ou ainda personagens presentes no texto. De acordo com Barossi, a autora busca relacionar o distanciamento com uma representação mimética da realidade. “Para Chu, o estranhamento está precisamente nos objetos representados e não no texto propriamente dito. O texto potencializaria o referente cognitivamente estranho através de recursos estéticos, o que a autora chama de ‘poética da ciência ficção’.”⁵⁶

Neste sentido, Freedman⁵⁷ também problematiza a não-mimetização proposta por Suvin, e considera que é justamente nesta representação do real que se encontra o estranhamento cognitivo. Porém, há na teoria de Freedman um deslocamento dos ideais de “mundos reais”, o que possibilita um questionamento acerca da convicção empírica. Ou seja, para este autor, o estranhamento é possível quando o texto faz menção a uma representação imaginária, que não se orienta através das concepções materiais realistas.

Ambos os universos, real e imaginário, podem se interconectar na medida em que o irreal possua uma relação racional com o seu objeto, bem como o realismo apresenta elementos hipotéticos, que geram continuidade ou

⁵⁴ Carl Freedman, 2000 - *Critical Theory and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.

⁵⁵ Seo-Young Chu, 2010 - *Do metaphors dream of literal sleep? A science-fictional theory of representation*. Cambridge: Harvard University Press.

⁵⁶ Luana Barossi, 2017 - “A ciência ficção que nos olha e a dialética entre cognição e estranhamento” *Revista Abusões*, n.05 v.05, outubro, p 20.

⁵⁷ Carl Freedman, 2000 - *Critical Theory and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.

descontinuidade do mundo imaginário. É neste sentido, que Freedman⁵⁸ desconsidera a ficção científica como gênero textual, mas sim como uma tendência narrativa, que pode ser utilizada em diversos textos, em maior ou menor proporção.

Apesar das divergências apresentadas, é importante que percebamos a convergência analítica destes três autores, que reside na apresentação da dialética presente entre o estranhamento e a cognição.

Quando nos remetemos ao universo do cinema, a discussão acerca dos gêneros cinematográficos também apresenta uma ampla diversidade no que tange ao seu enquadramento e categorização. Na teorização que se remete à ficção científica apresentada no cinema, é muito comum a associação a uma determinante que se norteia pela lógica de comercialização dos filmes. Neste sentido, a distinção categórica serve para que haja um enquadramento que otimize o lucro, de forma a buscar padrões estruturais, temáticos, estratégias narrativas e iconografias visuais que se repetem. A indústria cinematográfica, portanto, dita um ritmo diferente dos que são atribuídos a categorização presente na literatura.

É possível estabelecer vínculos entre a tipificação do *cinema de gênero* e a indústria americana cinematográfica, na medida em que esta orientação tem funcionalidade para um cinema mais voltado ao mercado. Características como a facilidade para a divulgação posterior do filme, bem como uma direção que orienta e limita mais o trabalho criativo, porém favorece o trabalho de produção. E são comumente atribuídas ao engendramento da utilização categórica do gênero no universo cinematográfico. É também útil a tipificação categórica no cinema, uma vez que define um padrão de familiaridade e expectativa do espectador sobre o gênero.

A questão da verossimilhança do espectador, portanto, é elemento crucial para que um gênero se identifique como tal no cinema. É possível localizar uma previsibilidade que corresponde ao esperado pelo espectador, e solidifique um cânone que se institui como tal. Não é tarefa difícil para um espectador associar um filme de *comédia* ao riso, o *drama* com a lágrima, o *terror* com a sensação de medo do desconhecido. Bem como a fatores mais associados à iconografia, como o *western* e sua ambientação cenográfica, ou o próprio filme de ficção científica e o uso de efeitos especiais.

Quando alinhados com esta tipificação originária da indústria cinematográfica, estudos acadêmicos se voltam para uma análise que visa delimitar

⁵⁸ Idem.

os filmes de ficção científica de acordo com estas repetições, bem como compreender o retorno do público aos diferentes gêneros, de modo a relacionar a sua popularidade com a tipificação genérica.

Entretanto, como assinala Cornea, quando nos remetemos a categorização cinematográfica específica da ficção científica, existem fatores que devem ser levados em conta para a distinção deste gênero. A autora afirma que "Em um nível básico, então essa forma fictícia agora tem uma variedade maior de tópicos para escolher, e pode se envolver com um grande número de disciplinas científicas. Além disso, a relevância dessa forma ficcional também cresceu ao lado da expansão apressada da ciência e da tecnologia desde o início da revolução industrial. Também importante nesse sentido é a dependência simultânea da ficção científica sobre a fantasia e sobre a realidade. Isso a torna um gênero particularmente maleável que pode lidar com uma variedade muito maior de temas e preocupações do que a maioria dos gêneros reconhecidos."⁵⁹

Cornea alerta, portanto, que quando remete-se ao estudo da ficção científica enquanto categoria cinematográfica, os padrões estabelecidos voltados para o cinema Hollywoodiano, que remonta ao *realismo clássico*, podem ser limitantes. A ficção científica, quando comparada aos outros gêneros cinematográficos, tem uma maior particularidade de análise categórica, na medida em que transita entre fantasia e realidade.

Ao mesmo tempo que aponta para uma dificuldade maior da ficção científica em se solidificar enquanto gênero cinematográfico, a autora esclarece a sua potencialidade simbiótica de intercâmbio com outros gêneros cinematográficos. A esta interconexão, a ficção científica pode permanecer como um gênero ativo, de maior protagonismo de um título, o que acarreta a sua associação pelo espectador; ou ainda de forma a se apresentar como retórica discursiva presente em filmes com maior representatividade localizada em outro gênero.

Também em diálogo crítico a uma categorização genérica rígida, que se delimita por parâmetros estabelecidos pela lógica do mercado Hollywoodiano, Rick Altman⁶⁰ sugere o gênero cinematográfico enquanto um fenômeno, que deve ser colocado em perspectiva mediante dois importantes alicerces: o semântico e o sintático. Neste sentido, o autor discorre a respeito de uma possibilidade mais complexa de análise, na medida em que podemos identificar em uma obra as características semânticas, ou seja, apresentadas em sua narrativa. E também as

⁵⁹ Christine Cornea, 2007 – *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p 6.

⁶⁰ Rick Altman, 1999 - *Film/Genre*. Londres: British Film Institute.

suas componentes sintáticas, que representam a organização e apresentação dos elementos presentes nesta narrativa apresentada.

É proposto então, uma sistematização pragmática que também compreende a categorização do gênero fílmico como uma confluência destas duas estruturas, que podem se apresentar de formas distintas. Em oposição ao que é praticado no enquadramento genérico tido como clássico do cinema americano, o autor discorre a respeito de uma não predominância histórica do gênero tido como “puro”, ou seja, um gênero que fique atrelado semântica e sintaticamente ao mesmo referencial genérico.

Em seu estudo, Altman⁶¹ faz uma revisão histórica sistemática dos filmes enquadrados até então no universo da ficção científica, e argumenta que a hibridização genérica tem uma prevalência notável desde que foi inaugurada a categoria. A exemplo, o autor menciona o filme *O Monstro da Lagoa Negra / Creature from the Black Lagoon* (1954), que é composto por características semânticas dos *monster movies*, na medida em que a narrativa gira em torno de um monstro, mas também tem representado o cinema de ficção científica de forma sintática, demarcadas nas explicações mais embasadas cientificamente para as situações fantásticas presentes no texto.

A esta discussão, Altman agrega um ideal analítico que não se compromete com uma categorização homogênea e uniforme no tocante fronteiriço identitário, mas que parte da ideia do gênero como ponto de articulação entre as diferentes conduções discursivas.

Ainda que de forma a criticar este modelo genérico que pretende um maior emolduramento, autores como Altman⁶² e Cornea⁶³ postulam de forma a considerar o enquadramento de gênero como útil para a análise fílmica, e não se contrapõem a utilização das convenções do gênero cinematográfico, principalmente na pesquisa de fins acadêmicos e teóricos, que tem um comprometimento de análise histórica.

Entretanto no cinema, é possível identificar também a utilização de uma diferente tipificação e enquadramento, que se opõe à organização das obras cinematográficos enquanto identidades de gênero fixas. Como alternativa a esta categorização é apresentado o *cinema de autor*, que reivindica justamente essa amalgama constituída pelas diretivas do cinema de gênero.

⁶¹ Idem.

⁶² Rick Altman, 1999 - *Film/Genre*. Londres: British Film Institute.

⁶³ Christine Cornea, 2007 - *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

No *cinema de autor*, é referido um movimento que não se comprometa com um rigor definitivo. Nesta proposta conceitual, há a crítica da busca de unidade, seja narrativa ou estética, e ainda a denúncia de um possível comprometimento da singularidade artística.

Ainda que figure uma discussão originalmente dicotômica, com perspectivas opostas, é possível estabelecer pressupostos analíticos que permitem uma hibridização categórica para fins deste estudo, na medida em que podemos identificar a tipificação de gênero em constante cruzamento e intersecção, presenteno *cinema de autor*, mesmo que de forma a ultrapassar estas barreiras. Ou seja, quando o cinema que se propõe mais inovativo, rompe com as barreiras determinadas por uma tipificação genérica, ainda assim o faz norteado por uma configuração existente.

Neste sentido, a ficção científica é tida como um gênero que apresenta maiores possibilidades vanguardistas aos limites fronteiriços genéricos, na medida em que, dentro da sua própria gênese, já surge como um cinema que utiliza a retórica do realismo, bem como da fantasia. É um cinema que, de acordo com Mazierska e Suppia⁶⁴, apresenta um potencial de progresso revolucionário, conforme possibilita a leitura mais crítica do espectador, no sentido da ruptura com um sistema dominante.

Não obstante, é possível identificar uma aproximação do estudo do cinema da ficção científica a teorias que se comprometem com a crítica social, como é o exemplo do Marxismo. Ao fazerem um diálogo que identifica o gênero da ficção científica no cinema, e seu potencial de reflexão do presente através da imaginaçãodo futuro, diversos autores tais como Annette Kuhn, Csicsery-Ronay, Mark Bould, Alfredo Suppia, e Ewa Mazierska apontam para uma tendência socialista presente neste cinema, e se comunicam diretamente com as propostas de tipificação genérica da literatura, que também argumentam sobre este potencial progressista do gênero.

O elemento do *novum* de Darko Suvin, figura também nas discussões acerca do cinema de ficção científica, para que seja feita uma análise que se propõe comprometida com a mudança social. O estranhamento cognitivo é também para esta vertente de análise, um fator importante para localizar um filme e categorizalo como ficção científica, ou ainda, identificar a utilização da retórica da ficção científica em diferentes obras cinematográficas.

⁶⁴ Ewa Mazierska and Alfredo Suppia, 2016 - *Red alert: Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

Neste sentido, tanto o cinema de ficção científica, como a literatura, se apresentam como aliados da transformação social, na medida em que possibilita ao espectador um olhar que se volta para o futuro para reconfigurar o presente. Ou ainda que provoque uma problematização identitária, ao extravasar o mundo conhecido do indivíduo.

Quando pensamos em uma identificação da teoria marxista e o cinema de ficção científica, é possível relacionar a própria trajetória e instituição dos postulados de Marx, com esta categoria específica. Mazierska e Suppia⁶⁵ apontam diferentes elementos de convergência, como por exemplo, a proposta do materialismo histórico dialético, que inova quando atribui à filosofia uma importância científica para análise crítica da sociedade, tal qual o cinema de ficção científica faz quando atribui uma orientação científica para atribuir plausibilidade a um fenômeno inexistente.

Ainda neste tocante, é possível identificar aproximações na medida em que em sua teoria, comprometida com a historicidade presente nos diferentes momentos da sociedade, Marx considera como importante forma de conhecer o mundo, os elementos míticos, como exemplo, a religiosidade no processo geral de constituição da humanidade. Quando pensamos na ficção científica, e sua interlocução entre a fantasia e realidade, é proposto também uma forma de expressão que busca nos elementos irrealis um suporte para representar um movimento social real, ou ainda os possíveis reflexos e consequências do presente, materializados através do discurso imagético no cinema⁶⁶.

A estas representações cinematográficas propostas pelo cinema de ficção científica, Mazierska e Suppia também apontam a possível conformidade com os postulados marxistas, enquanto consequências que podem se apresentar como *utópicas* e *distópicas*. Afirmam que "Marx pode ser visto como um escritor utópico e distópico, um contador de contos de fadas com finais felizes e um profeta do apocalipse"⁶⁷. Tomando como referencial a teoria marxista, podemos considerar como utópicos os filmes que fazem menção a uma sociedade ideal atingida, o comunismo. Na subcategoria de filmes distópicos, relacionamos com o desenvolvimento e transformação do capitalismo, e suas consequências danosas, nos âmbitos políticos e sociais.

Outro ponto importante que podemos ressaltar, são as aproximações metodológicas entre o materialismo histórico dialético, o estranhamento cognitivo e

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem, p 2.

o cinema de ficção científica. A metodologia proposta por Karl Marx, tal qual apresentada por José Paulo Netto⁶⁸, apresenta o conhecimento teórico como reprodução ideal do movimento real do objeto, ou seja, não existe um comprometimento da teoria como forma de retrato da realidade, mas sim de extrair da realidade hipóteses que se amparam no movimento empírico do objeto.

Neste tocante, o cinema de ficção científica também não tem este comprometimento com a fotografia da realidade, mas sim com o deslocamento desta realidade no mundo das ideias. Portanto, quando pensamos o cinema de ficção científica sob as lentes do estranhamento cognitivo, identificamos como objeto o espectador, ou ainda a sociedade, que é exposta a uma conjectura que, ainda que não comprometida como apresentação verossímil da realidade, é representada de forma engajada com a plausibilidade efetiva, que permite identificação.

O filme de ficção científica, neste contexto, seria compatível com o sujeito da ação, que na metodologia marxista toma como ponto de partida o conhecimento empírico, imediatamente transposto pela aparência do objeto. Netto⁶⁹ explica que em seus postulados, Marx destaca que ainda que seja o ponto de partida do sujeito, a aparência não esgota o fenômeno, tal qual, o movimento do objeto. O estranhamento cognitivo, portanto, identificável nos filmes de ficção científica, toma esse papel de transpor a realidade e fantasia, de forma a incutir uma dinâmica que não se propõe cristalizada em uma representação emergencial da realidade, mas sim como movimento dinâmico que expõe um campo de tensões contraditórias, propondo rupturas ideológicas ao espectador.

Ainda neste tocante, nos referimos aos postulados metodológicos marxistas que afirmam que o sujeito tem que extrair do objeto as modalidades do seu movimento, e não introduzir no objeto o que ele pretende. Assim sendo, ao filme de ficção científica, recorrendo ao estranhamento cognitivo, cabe a função de apresentar ao espectador a possibilidade de identificar similaridades no mundo distante, e confrontar os ideais vigentes e dominantes. Neste sentido, a aparência imediata identificada no cinema, com o mimetismo presente nos filmes comprometidos com o realismo, pode ser considerada uma representação que tem potencial tanto de revelar quanto de ocultar. Portanto, um filme de ficção, que tem como proposta a identificação imediata do espectador, ainda que possa ter potencial analítico e crítico, não o faz de forma a dinamizar o processo de assimilação do espectador através do distanciamento.

⁶⁸ José Paulo Netto, 2011 - *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Editora Expressão Popular.

⁶⁹ Idem.

Nesta vertente que contraria as amarras com um gênero puro idealizado, e, empresta concepções das teorias sobre a literatura de ficção científica, é importante perceber que a utilização do conceito gênero é utilizada para analisar de forma materialista histórico dialética, a possibilidade revolucionária deste tipo específico discursivo. Entretanto, é feita um alerta de que ao mesmo tempo que a ficção científica pode servir para um pensamento progressista de reconfiguração de modelos econômicos e sociais, pode também servir para perpetuar um modelo vigente, na medida em que enquadra esse tipo de agenda baseada no lucro.⁷⁰

Visto isto, buscaremos neste estudo, realizar uma análise dos filmes, enquanto ficção científica, amparada nas teorias que apontam para o estranhamento cognitivo como característica particular do gênero. Será feita a análise que busque um aprofundamento comprometido com este enquadramento, assim como na literatura, e leve em consideração aspectos que propõe esta identificação através do desconhecido. Trata-se do distanciamento como eixo norteador para atribuir uma designação a determinada obra, um cinema que se comprometa com a testagem de realidades. Com esta perspectiva, perseguindo a fundamentação basilar necessária, nos debruçamos sobre o assunto estranhamentocognitivo no próximo capítulo.

⁷⁰ Ewa Mazierska and Alfredo Suppia, 2016 - *Red alert: Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

Capítulo II: Estranhamento cognitivo

Tendo em vista a localização dos gêneros cinematográficos da ficção científica e do documentário no capítulo anterior, passamos a estudar sobre as referências teóricas dramáticas e cinematográficas basilares para a conceptualização do estranhamento cognitivo. Iniciamos por apresentar as ideias de um teatro político proposto por Bertolt Brecht, e na sequência trabalhamos as concepções apresentadas pelo cineasta Serguei Eisenstein, que também entendia a arte como uma ferramenta revolucionária. Ambos os autores embasam suas ideias nos fundamentos do materialismo histórico dialético, e apresentam a utilização do método de distanciamento da realidade, e com ela, a possibilidade de análise crítica com vista a transformação social.

II. 1. O Teatro épico de Bertolt Brecht: distanciamento no palco

A oposição ao efeito ilusório na representação é a premissa principal para compreendermos a forma de fazer teatro de Bertolt Brecht. Em resposta ao teatro naturalista aristotélico, propõe-se um teatro que busca ser político, e de maior engajamento crítico, na medida em que não omite a simulação presente no palco. Para perceber a concepção de arte dramática proposta por Brecht, é importante que façamos uma breve explanação acerca do teatro naturalista, que figura no antagonismo escolástico de um lado oposto ao que o Teatro épico tenciona, sobre o que escrevemos na sequência.

A dicotomia entre estas duas vertentes da dramaturgia – a naturalista e a não naturalista, e como consequência, as suas proposições acerca da concretização da obra, é comumente associada a uma oposição rígida entre os dois teóricos do teatro associados a cada perspectiva, nomeadamente Aristóteles e Brecht. Entretanto, em consonância com Mário Fernando Bolognesi⁷¹, este antagonismo enrijecido pode ser questionado na medida em que é possível identificar pontos de convergência entre estas teorias. De acordo com Bolognesi, Brecht se propõe a pensar na dramaturgia como ferramenta de transformação política, e a possibilidade de fazer esta reflexão já apresenta uma herança e aproximação com os escritos de Aristóteles. O autor afirma que "(...) recuperar Aristóteles significa ir ao encontro do primeiro teórico que apresenta a arte como um fazer, como

⁷¹Mário Fernando Bolognesi, 2002 - "Brecht e Aristóteles" Revista *Trans/Form/Ação* vol.25 no.1 Marília, SP.

produção, como trabalho, enfim, como possibilidade de conhecimento. Esta concepção está próxima à de Brecht.⁷²

Aristóteles, inserido no contexto da Grécia antiga e suas tragédias, despende parte de seus estudos filosóficos à separação da ciência e do conhecimento entre três categorias, uma que se volta para a materialização da verdade, amparada na comprovação metafísica dos fatos, a qual o filósofo nomeou *teorética*. Outra forma elencada seria a do conhecimento *prático*, que se pauta no saber como resultado das ações cotidianas sociais, ou seja, uma organização que se dá baseada na práxis comum, a política, economia e ética integram este alicerce cognitivo. Por fim, Aristóteles menciona uma noção que se enquadra como a *ciência poética* que alia a racionalidade material com uma forma discursiva própria, uma produção que visa a criação de uma obra que incide matéria e forma, e transforma a potência em ato. Em suma, de acordo com Bolognesi, "(...) por intermédio da indução e do silogismo; as ciências práticas fundam-se na virtude e as poéticas, no fazer."⁷³

Em 335 a.C. Aristóteles escreve seu ensaio *Poética*, considerado um dos primeiros livros de teoria literária, e se debruça sobre a prática da arte e o tema da dramatização textual na antiguidade clássica. Inserido neste contexto em que os escritos tinham importante função cultural e de reflexão social, Aristóteles preconiza então a discussão acerca de quais requisitos deveriam conter no texto, para que o objetivo da ampliação do conhecimento fosse alcançado. O autor discorresobre o enredo, personagens, desenlace, ápice, reviravoltas e outras questões importantes para compor a base de uma narrativa. Ainda que perpassasse pela exploração de outros gêneros poéticos, tais quais a *comédia*, a *epopeia* e a *lírica*, é no gênero da tragédia que o autor identifica uma superioridade no desenvolvimento narrativo.

Aristóteles postula que todos os textos são a *mimese* de ações humanas, porém, entre estes escritos podem existir diferenciações no meio que a obra se insere, a sua exposição rítmica; nos objetos aos quais o texto se refere, mais especificamente quem é retratado; e ainda no modo de comunicar a narrativa. Tomemos como exemplo a diferenciação entre a tragédia e a comédia, que de acordo com Aristóteles, tem grande parcela no tocante do objeto, no sentido em que o autor considera que a tragédia manifesta a *mimese* de seres superiores, enquanto a comédia se configura como um texto mais voltado para a ação de seres considerados inferiores. Não obstante, o autor volta, portanto, em seus escritos, uma atenção maior para a tragédia, por considerá-la um gênero

⁷²Idem, p 1.

⁷³ Idem, p 68.

textual superior, que possibilitava uma excelência como forma de encenação dramática mimética.

Neste sentido, voltamo-nos para a distinção do *modo* de comunicação, que de acordo com Aristóteles, pode ser expressa por meio da encenação ou danarração. É importante perceber, que dentro do contexto em que os escritos aristotélicos se inserem, existe uma forte propagação das histórias contadas, passadas através do discurso não escrito, bem como do teatro, que se constituíaem uma dramatização, uma mimetização da ação. Para Aristóteles, a imitação se configura como uma característica de distinção dos seres humanos de outros animais, na medida em que consiste em uma apreensão por meio da cópia das ações do outro.

Retomamos, portanto, as convergências apontadas anteriormente por Bolognesi⁷⁴, que enfatiza a proposição de Aristóteles enquanto uma forma de pensar o escrito dramatúrgico, em um contexto de pensar a sociedade criticamente, e inclusive na análise do texto representado influir na ação futura do espectador. No entanto, já neste ponto de convergência, é possível identificar algum distanciamento a se delinear nas propostas do teatro clássico aristotélico do teatro épico proposto por Brecht, principalmente no tocante à identificação por verossimilhança, a qual Aristóteles lança mão e atribui como característica indispensável na construção do enredo da tragédia. Enquanto Brecht⁷⁵, como trataremos de forma mais aprofundada adiante, propõe um modelo de texto que rompe com a identificação imediata por parte do espectador.

Além da verossimilhança apontada como crucial para Aristóteles, é atribuída importância fundamental a mudança e a sua necessidade de existência dentro da própria narrativa. Esta necessidade se apresenta por meio de um começo, meio e fim, que objetiva uma *catarse* que se finda em um desenlace. A esta mudança drástica no fluxo de acontecimentos presente no enredo, Aristóteles atribui a competência de retirada do indivíduo da ignorância, recorrendo a um movimento que gera primeiramente um sentimento de pavor, e posteriormente compaixão por parte do leitor ou espectador. A *catarse* surge, portanto, mediante esta mudança trágica, como forma de comoção emocional, que com o desenlace da mesma, significa uma purificação do indivíduo presente na ação da história.

O caráter da personagem, é construído a partir da escolha dúbia, catártica feita pelas personagens da estória, ou seja, a caracterização da *persona* ali

⁷⁴ Idem, p 1.

⁷⁵ Bertolt Brecht, 2005 - *Estudos sobre teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

representada é significada por meio da testagem trágica presente no enredo, em que uma situação nova é apresentada, demandando uma resposta de ruptura com os ideais até então estabelecidos, para que seja solucionada a angústia vivida e apresentada no texto. A esta solução, Aristóteles não relaciona com um desfecho considerado ideal, em que se alcança o final feliz da personagem, mas sim com uma relação de causa e consequência. O ator, ao ser a imitação do homem comum, comete erros que ocasionam situações adversas, as quais mudam de forma trágica o destino da personagem. Em suma, para Aristóteles, a ação é o fator determinante no caráter de uma personagem, e não necessita de muito apoio narrativo que apresente uma índole antecipada ao espectador.

Outro ponto importante para que tracemos um paralelo entre Aristóteles e Brecht, é a relação estabelecida entre o texto e os fatos históricos. Quando discorre acerca do tema, Aristóteles afirma que "(...) com efeito o historiador e o poeta diferem entre si, não por descreverem os eventos em verso ou em prosa, mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis porque a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história. A poesia se refere por preferência ao universal, a história ao particular. Universal é o que se apresenta ao tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade, eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nome as personagens."⁷⁶

No modelo narrativo clássico aristotélico, existe uma diferenciação clara entre o texto histórico e o texto poético, e atribuição de diferente valorização entre os mesmos. Já o Teatro épico proposto por Brecht tem um referencial materialista histórico dialético, que considera os fatos históricos como ponto de partida metodológica para a própria construção narrativa. Enquanto o primeiro considera o fato histórico como um acontecimento individual, o outro, se compromete com esta realidade concreta vivenciada, para que seja alcançado o pensamento crítico. É importante destacar, que para Aristóteles, ainda que o modelo narrativo trágico apresente fatos não ocorridos historicamente, os mesmos não devem recorrer a soluções fáceis e muito irrealistas, pois é então considerada menos valiosa na medida em que causa um enfraquecimento da verossimilhança almejada pelo escrito.

Enquanto para Aristóteles a arte é uma tentativa de apreender verdades universais a partir da representação, em Brecht, o dispositivo artístico tem a função de desconstruir estas verdades tidas como universais em determinados contextos históricos, por intermédio também da representação, no entanto, sem a

⁷⁶ Aristóteles, 2017 - *Poética*. Edição bilíngue. 2. ed. Trad. de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, p 97.

necessidade da assimilação, nem resolução imediata. Neste tocante, Rodrigues afirma que "(...) para Brecht, as condições de sub-humanidade se apresentam como históricas, isto é, 'criadas e mantidas pelos homens (e serão modificadas por eles)'. Seu teatro visa mostrar esse caráter histórico e tornar o homem consciente da necessidade de alterar as condições de relacionamento que tornam o mundo inóspito."⁷⁷

A tragédia grega, tal qual apresentada por Aristóteles, foi fundante de um modelo clássico narrativo ficcional, que tem sua predominância no universo da literatura, bem como no teatro e cinema até os dias atuais. Os mitos e heróis presentes neste modelo, são apresentados em Aristóteles com potencial de formação de caráter virtuoso do espectador. Este, ao experienciar toda a situação trágica em identificação com o personagem, amplia suas faculdades em direção a tomadas de decisões mais nobres e justas. Ocorre no decorrer da tragédia, um movimento de extirpação coletiva do mal, que purificaria agentes representativos e públicos ao fim do texto.

Este senso de razão, apresentado no desfecho final da tragédia, apresenta a mimese trágica com intenções de fortalecer o pensamento democrático. A identificação com a personagem que vive a tragédia, não existe no sentido de gerar comoção por parte do espectador, de forma que o mesmo o perdoe, mas sim para que o público entenda as consequências éticas e políticas dos atos cometidos individualmente. Portanto, "A forma trágica não deseja que os gregos alimentem piedade ou terror por Édipo: prefere que o exemplo de Édipo seja debatido e perseguido, que o ideal do bem prevaleça sobre interesses pessoais e o homem político se entregue à própria investigação."⁷⁸

Com esta afirmação, Bolognesi abre a discussão para pensar o estudo da tragédia em Aristóteles como uma forma de conhecimento, tal qual para Brecht posteriormente. O autor pontua a importância de perceber que, quando falava sobre a mimese e a catarse, e seu efeito de identificação com a natureza da ação, Aristóteles se referia a um conjunto de ações enquanto imitação da práxis política contemporânea aos seus escritos. "No sentido aristotélico, práxis refere-se ao saber prático e diz respeito a atos éticos e políticos. É uma ação que visa à vida coletiva, à tomada de decisões para o bem da cidade. É a escolha do governante diante de diversas possibilidades, tendo como pressuposto a cidade e os cidadãos. Vê-se,

⁷⁷ Wilma Rodrigues, 1970/71 - "Técnicas do Distanciamento no Teatro épico de Bertolt Brecht" *Revista de Letras*, Vol. 13. São Paulo: Editora UNESP, p 198.

⁷⁸ Mário Fernando Bolognesi, 2002 - "Brecht e Aristóteles" *Revista Trans/Form/Ação* vol.25 no.1 Marília, SP, p 74.

assim, um certo objetivo e uma finalidade para a tragédia, aliando-a à ética e à política.”⁷⁹

A discussão que Bolognesi coloca, amparado pelos escritos de Anatol Rosenfeld⁸⁰, é que a concepção naturalista que busca a identificação rasa do público com a personagem da ação, reside em interpretações futuras da teoria de dramatização aristotélica. O autor afirma que foi posterior a Aristóteles um movimento de naturalização positivista, que se ampara nos pressupostos aristotélicos para afirmar o papel reacionário que o indivíduo deve ter. Neste sentido, a identificação serve como reforçadora do público como uma tábula rasa, que não possui pensamento crítico e apenas assiste a peça, isento de ideologias previamente estabelecidas. De acordo com o autor, estas reformulações da teoria aristotélica, passaram por mutações que serviam a classe dominante burguesa, “chegando a descaracterizar a noção de práxis, tomando-a com uma ação qualquer, ou mesmo lendo a mimese como imitação de uma ‘fatia de vida’.”⁸¹

Ainda que estes estudos compreendam possíveis transformações da teoria dramática aristotélica, e apontem para possíveis confluências nos postulados de Brecht e Aristóteles, é importante que entendamos as divergências propostas por ambos. São nestas diferenciações, que Bertolt Brecht se amparou para fundamentar seus escritos, para a teorização e concretização de um teatro que se propunha mais revolucionário. A contextualização histórica do autor, os princípios de montagem dos atos, bem como da identificação são pontos de partida para iniciarmos a discussão acerca do teatro didático proposto por Bertolt Brecht.

Eugen Berthold Friedrich Brecht era o nome do filósofo alemão comumente citado na literatura como Brecht. Nascido em Augsburg-Alemanha em 1898, Brecht viveu durante sua vida a exercer espaço de grande peso às realizações da área de literatura e das artes, como no teatro, cinema e poesia. O percurso de vida do autor se torna importante componente da análise de suas produções, uma vez que estavam entrelaçadas.

Brecht viveu duas grandes guerras mundiais, sendo que, no início da primeira guerra apoiou o governo, já que seu discurso era de melhoras para a Alemanha pós-guerra. Mas isso pouco durou, pois logo atinou para o fato de que nada iria modificar, a não ser a tristeza que sentia pela perda de amigos e familiares nos campos de batalha, de onde originou seus conteúdos de poesias, que retratavam os percalços e sofrimentos do povo e de sua família. O sofrimento do

⁷⁹ Idem, p 72.

⁸⁰ Anatol Rosenfeld, 2012 - *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva.

⁸¹ Mário Fernando Bolognesi, 2002 - “Brecht e Aristóteles” Revista *Trans/Form/Ação* vol.25 no.1 Marília, SP, p 76.

povo, as tantas mortes e miseráveis, o deixavam perplexo e reflexivo, e os seus textos começaram a expressar as questões políticas que afundavam a Alemanha. Seus escritos passaram a ter características anti-guerra, já demonstrando uma tendência esquerdista. Graças a sua eximia produção e intelectualidade, Brecht logo levou outros estudantes, que tendo acesso a sua produção, adotavam a ideologia aí proposta.⁸²

Barreto⁸³ relata que jovem ainda, por ocasião do Serviço Militar, Brecht foi servir em um hospital de Augsburg, onde sofreu por encontrar jovens com sequelas de guerra em seus corpos. Isto aguçou ainda mais seu lado crítico, a ressaltar que a melancolia foi um sentimento recorrente, frente as angústias e a desmotivação para mudanças, diante da falta de politização dos soldados.

Foi nessa época que Brecht iniciou seus estudos em Literatura e Ciências Gerais, em busca de conhecimento para desenvolver-se na poesia, adequando sua escrita como fonte de expressão de suas reflexões sobre as questões sociais e políticas vigentes. Frente às mazelas políticas, como o próprio entendimento de muitos alemães de que o governo estava de seu lado, os artistas da época sentiam-se convocados a posicionar-se contrariamente a tudo isso, o que impulsionou também Brecht como um dramaturgo e escritor, a expressar claramente seu posicionamento anti governo, clareando sua posição ideológica de esquerda. Suas produções constituíam-se em verdadeiros recursos políticos.⁸⁴

Sua produção artística, sob diferentes formas, textos, poesias e peças teatrais, se caracterizava pela expressão e propagação de sua ideologia. As ideias postuladas nas obras de Marx, consolidaram seu posicionamento já existente sobre a importância do coletivo para as transformações sociais. Outro fato que necessita destaque, é que Brecht afundado em seus estudos de sociologia, economia e as ideias comunistas, entendeu que era necessário colocar-se no lugar do proletariado para posicionar-se como tal, o que o possibilitaria tecer críticas à burguesia. Desta reflexão, também foram geradas diversas produções artísticas, como peças teatrais, poemas, roteiros de cinema e outros.⁸⁵

A vida de Brecht e suas produções se entrelaçavam, sua arte era sua expressão, transmitindo clareza de apreensão da realidade. Sua intelectualidade, conhecimento e sagacidade na área artística lhe possibilitava transitar acompanhando os fatos históricos por meio de sua escrita. Ele iniciava seus textos,

⁸² Luciana Moura Barreto, 2017 - *Brecht e o cinema: uma análise metodológica em contexto fílmico*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: Programa de Pós graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-São Paulo.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem.

interrompia-os e depois prosseguia à luz de sua caminhada. As modificações em suas peças dramáticas e espetáculos eram frequentes, de forma a retratar passos de sua jornada, reflexões pessoais e de ordem social. A medida que novas reflexões se colocavam, modificava o texto para alterar também as encenações.⁸⁶

Aspecto importante a ser reforçado, é que Brecht tinha um comportamento de coletivizar sua produção, no sentido de estar sempre recorrendo a amigos (Ernst Ottwalt, Hans Eiler, Helene Weigel e outros) compartilhando seus textos e produzindo conjuntamente. Para ele, o conhecimento seria indispensável e extremamente necessário para realizar transformações sociais, e que era por meio do coletivo que a força, o poder de modificação poderia ser engatilhado. Assim se caracterizava sua dramaturgia, um gatilho provocador de reflexões e propulsor de possíveis mudanças sociais, pelo ser humano. Seu entendimento do mundo era de que as desgraças e mazelas humanas eram históricas e passíveis de superação.⁸⁷

A crença na historicidade e na possibilidade de mudanças das condições da vida humana pelo homem, é tema recorrente nas temáticas de seu teatro. Vislumbrava conscientizar o homem das condições sub-humanas e provocá-lo a realizar modificações necessárias para a existência de um lugar habitável. Esta concepção foi trabalhada no final da peça *A Exceção e a Regra* (1929/1930). Nesta peça, Brecht trabalha a ideia da necessidade de reconhecer o abuso para que se possa agir sobre ele. No entanto, entendendo que o abuso é familiar e rotineiro, há a dificuldade de reconhecê-lo como tal. Neste sentido, o autor aponta a necessidade de uma interferência qualquer capaz de retirar a familiaridade já existente. E na produção desta interferência é que surge o termo estranhamento, de acordo com o dicionário alemão.⁸⁸

Relembramos aqui que, de acordo com Araújo⁸⁹, Brecht apresentou um modelo de teatro diverso do modelo aristotélico vigente, em que ocorria a promoção de uma situação pretensiosamente realista, com a qual o espectador se identificaria com as personagens e a ação. Desta forma, o indivíduo descolaria de si mesmo, e seria então, explorado em seus sentimentos, expurgando-os, e gerando o que Aristóteles chamou de catarse. Já Brecht inovou na dramaturgia com a concepção do teatro épico, cuja proposta é de refletir sobre as condições e contradições humanas e o capitalismo, sem um comprometimento de identificação imediata do espectador. Brecht afirmava que "Há que combater esta forma de

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Anatol Rosenfeld, 2012 - *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva.

⁸⁹ Nelson Araújo, 2016 - "Horizontes brechtianos no cinema português" *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*, Lisboa: Edições 70.

magia. É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação.”⁹⁰

Neste sentido, Brecht argumenta que, para um teatro que se proponha didático no caminho da ruptura social, é necessária a utilização de técnicas distintas, sobre as quais expõe de forma mais sistemática em uma série de textos, que posteriormente a sua morte, foi publicada como livro em 1963 intitulado *Schiriften zum Theater (Estudos sobre teatro)*. Além destes escritos, ao formular suas peças teatrais e notas em forma de orientações para a execução das peças de sua autoria, Brecht clarificava através da prática as suas propostas inovadoras.⁹¹

A exposição do palco é a característica principal que difere a proposta de Brecht dos modelos teatrais vigentes. O platô deixa de ser um mero espaço representativo mimético da realidade, e passa a ser um espaço de dinâmicas dialética, que tem uma transparência da relação com o espectador, no tocante da representatividade. O ator enquanto tal, não busca se fundir com a *persona* retratada, mais ainda, ele tem que deixar claro esta distinção entre personagem e indivíduo que manifesta a representação. A exploração das infinitas possibilidades que o palco pode proporcionar, é força motriz no teatro épico de Brecht. A natureza da ilusão no teatro brechtiano é abordada por Freire-Filho, quando afirma que “Até para construir a mais verista das cenas, o teatro precisa conviver com sua grande mentira descaradamente e não mais disfarçadamente, numa relação profana e não sagrada.”⁹²

Ainda neste tocante, em que podemos identificar um dos principais elementos que diferenciam o teatro épico do modelo clássico dramático aristotélico, podemos também pontuar uma relação não excludente entre ambas as propostas, bem como fizemos anteriormente na categorização entre gêneros cinematográficos. Freire-Filho⁹³ assinala que, considerando o teatro proposto por Brecht em constante transformação, haja visto seu referencial materialista histórico-dialético, e ainda, de exploração máxima do picadeiro e da ação viva representada, ao teatro se deve o papel de buscar um equilíbrio entre o dramático e o épico.

Mais uma vez falamos de uma hibridização, agora de propostas narrativas dramáticas, que ainda que não gere a necessidade de uma nova categorização,

⁹⁰ Brecht *apud* Nelson Araújo, 2016 - “Horizontes brechtianos no cinema português” *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*, Lisboa: Edições 70, p 189.

⁹¹ Aderbal Freire-Filho, 2005 - “Metamorfose, morte safo” in Bertolt Brecht, 2005. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

⁹² Idem, p 16.

⁹³ Idem.

nem uma reformulação de pressupostos já estabelecidos, amplia a forma de perceber a complexidade do ser humano enquanto agente transformador da matéria. Assim, Freire-Filho afirma que a não existência desta combinação, entre o teatro dramático e o épico, anula a possibilidade de um teatro que se proponha vivo. O autor ainda vai mais além, afirmando que Brecht "é absolutamente necessário em todos os teatros"⁹⁴. Compreendemos, portanto, que o antagonismo entre estes dois modelos propostos é notável, porém não necessariamente supressivo.

É importante esta compreensão, pois não buscamos neste estudo, uma identificação total de uma obra com um modelo narrativo, ou com a sua negação. Procuramos identificar as preponderâncias de determinado estilo, nomeadamente o modelo proposto por Brecht, que preconiza a utilização da terminologia do estranhamento cognitivo na arte da dramaturgia. Concordamos com a iniciativa e potencialidade dialética que o teatro épico possibilita, e de encontro com as propostas cinematográficas, ampliam a possibilidade de uma conscientização mais significativa por parte do público/espectador.

Neste sentido, tomamos como central a proposta de um teatro que se despe enquanto dramatização, que não busca identificação e não esconde a sua ação fingida. A identificação para Brecht, carrega consigo a manutenção da dominação burguesa, na medida em que apresenta mimeticamente realidades já postas como tais. Nas palavras do próprio Brecht, "o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível a modificação"⁹⁵. A modificação à qual o dramaturgo se refere, é justamente a oposição à representação passiva presente no teatro dramático, que apresenta ao seu público um mundo imutável, em que o indivíduo fica impossibilitado de enfrentar ativamente as problemáticas sociais.

Brecht define as diferentes relações que o espectador tem com o teatro dramático e o épico. Enquanto "*O espectador do teatro dramático diz*: – sim eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sentimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural – Será sempre assim. – Isto que é arte! – Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem."⁹⁶ Aquele que está na platéia do teatro épico dizem: "– Isto é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável.

⁹⁴ Idem, p 16.

⁹⁵ Bertolt Brecht, 2005 - *Estudos sobre teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p 21.

⁹⁶ Idem, p 66.

– Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem.”⁹⁷

É neste sentido que se defende uma potencialidade didática ao teatro épico. A estética está para o teatro brechtiano a serviço da ética, ou seja, intenta-se por meio desta manifestação artística, um teatro a serviço da transformação social. Um efeito chicote, que espanta os espectadores e espectadoras, magoa ao invés de amortecer. Desta forma a mudança se dá estruturalmente, e o indivíduo questiona os aparatos de dominação burguesa, e não apenas a suas ações individuais de identificação imediata.

Entretanto, quando propõe o rompimento com estas normas pré estabelecidas desde Aristóteles, Brecht não fica restrito ao trabalho do ator. No teatro épico didático, a não identificação pode ser comunicada de inúmeras formas, ousamos dizer infinitas. O estranhamento, que possibilita cognição, pode ser aplicado no processo de criação e montagem do texto, na utilização dos recursos sonoros e de narração, bem como com a participação do público, cenografia, iluminação, guarda-roupas e outros elementos, quaisquer que sejam, que possam de uma forma imediata causar um desconforto, ou afastamento em quem o assiste.

No teatro épico, a montagem da peça teatral não tem compromisso com uma linearidade total. As ações não precisam ser entrelaçadas, e justificadas pelas ações anteriores como no drama. Início, meio e fim não mais figuram uma norma narrativa. Em Brecht, o texto é um ponto de partida e não de chegada, ou seja, os atos tem de funcionar isolados, enquanto potência de reflexão. Nada neste teatro se propõe como absoluto, mas sim em circunstância. Ainda neste tocante, utilização de um narrador para compor a representação no platô, também pode ser considerada um elemento de distanciamento, na medida em que deixa transparecer ato de contar uma história. Não é uma ação que finge acontecer ali, tal qual a vida, mas sim um relato que tem diversos interlocutores e não os omite.

Da mesma forma, a *mise-en-scène* também não tem este compromisso mimético com a realidade do espectador, e até mesmo da história contada. O cenário, figurino, iluminação, maquiagem e tudo o que mais se apresenta no palco, pode utilizar recursos que se opõem ao naturalismo da ação de forma proposital, para que haja o estranhamento do público. Em suas peças, Brecht utiliza muito esse recurso, como é o caso da peça *A mãe (1931)*, explicada pelo próprio autor: “Da primeira vez que foi representada *A mãe*, o cenário (de Caspar Neher) não pretendia simular qualquer localidade real; assumia, antes, a bem dizer, uma posição em relação aos acontecimentos, citava, contava, preparava e apelava para

⁹⁷ Ibidem.

a memória. Os parcos indícios de mobiliário (porta etc.) que comportava, limitavam-se a objetos que também representavam, isto é, objetos sem os quais a ação não decorreria, ou decorreria de outro modo.”⁹⁸

Assim sendo, nesta peça, os elementos cenográficos que se fazem presentes, tem justificativa pela ação decorrente das cenas, como exemplo uma carroça, uma mesa de jantar, e portas com fechaduras, suspensas. Ainda nesta mesma obra, é utilizado o recurso de projeções que apresentam textos e documentos fotográficos que, de acordo com Brecht, se constituem em “elementos orgânicos da obra de arte, que tornam o seu efeito *mediato*”⁹⁹

As telas com projeções é utilizadas por Brecht em outras peças teatrais, como é o exemplo da *Ópera dos três vinténs* (1928), que apresenta os títulos de cada cena projetados, com o intuito de compreender um ato visual complexo, em que é possibilitado ao espectador a reflexão sobre o decurso da ação. “Em desabono dos títulos, e com fundamento na arte dramática clássica, tem-se afirmado que o dramaturgo deve incluir na ação tudo o que haja para dizere que a poesia deve extrair de si própria tudo o que tiver a exprimir. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar sobre uma coisa, mas, sim, a partir dessa coisa.”¹⁰⁰

Outro instrumento para o qual Brecht dava especial atenção, era o som, ao considerar que a utilização desta ferramenta de diferentes formas, poderia ser empreendedora para causar o estranhamento cognitivo no espectador. O autor menciona o emprego de efeitos sonoros que não sejam diegéticos, ou ainda, a exploração da fala em canto como feita na ópera *Rise and fall of the city of Mahagonny / Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), produzida em parceria com o compositor Kurt Weill. Estes mecanismos sonoros podem inverter ou anular o realismo, mesmo das cenas mais naturalistas representadas em palco. Assim como a utilização dos textos projetados, a exploração da música não é apenas um auxílio mecânico, mas sim um componente orgânico da peça teatral, que auxilia no distanciamento do espectador.

Quando discorre sobre a ópera, e sua mais valia para o teatro didático, destaca a provocação que esta forma musical dramática pode fazer ao prazer, aos atos de fruição pura. A ópera enquanto arte que intenciona proporcionar a diversão, pode ser promissora para pensar o prazer enquanto objeto de análise, e

⁹⁸ Idem, p 48.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Bertolt Brecht, 2005 - *Estudos sobre teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p 41.

ao mesmo tempo tornar a análise um objeto de prazer¹⁰¹. O autor afirma que “Quanto mais imprecisa, mais irreal se tornar a realidade, através da música – é uma terceira dimensão que surge, algo muito complexo, algo que é, por sua vez, plenamente real, e de que se pode extrair efeitos plenamente reais”.¹⁰²

Aderbal Freire Filho, em apresentação da tradução em português do livro *Estudos sobre teatro*, aponta uma forte relação dos pressupostos brechtianos com o surgimento do cinema falado em 1929. Neste momento histórico, o teatro deixa de ser absoluto nesta arte de representação, sendo reduzido a uma parcela desta manifestação representativa dramatúrgica. No entanto, de acordo com Freire-Filho¹⁰³, isso não prejudicou o universo do teatro, mas gerou um movimento que possibilitou a exploração de novas possibilidades a este campo. É neste contexto que Brecht, a exemplo, tem a possibilidade de explorar esta proposta de vanguarda, que inclusive vai buscar inspirações no próprio cinema para construir seus novos preceitos de montagem teatral. Serguei Eisenstein, e sua teoria da montagem soviética, foi uma fonte de inspiração para o surgimento do conceito de estranhamento proposto por Brecht. Neste sentido, buscaremos abordar de forma mais acurada esta proposta de vanguarda cinematográfica, que também se compromete com uma arte que pretende ser revolucionária, em constante busca de rompimento com a sociedade burguesa.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Idem, p 32.

¹⁰³ Aderbal Freire-Filho, 2005 - “Metamorfose, morte safo” in Bertolt Brecht, 2005. *Estudos sobre teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

II. 2. O cinema dialético de Serguei Eisenstein: estranhamento na tela

A proposta que se opõe a uma arte realista tal qual apresentada anteriormente, é investigada de forma ampla também no fazer cinematográfico por Serguei Eisenstein. Este realizador soviético teve notória expressividade no seu fazer cinematográfico, bem como em seus postulados teóricos, que tiveram como base o construtivismo russo¹⁰⁴ e a montagem dialética das imagens, a partir da perspectiva do desenvolvimento de temas socialistas e marxistas. Para adentrarmos a produção de Eisenstein, importante se faz iniciarmos a transitar sobre os fatos e contribuições precursoras da Revolução russa de 1917, momento em que o cinema toma novo contorno.

A literatura¹⁰⁵ mostra que desde 1897 há registro de filmes, cujo acesso era apenas por classes sociais privilegiadas, no entanto, a produção era majoritariamente originada por empresas francesas, alemãs e dinamarquesas. Czar Nicolau II, criou o primeiro comitê *Comitê Skobelev*, com a intenção de estimular a produção autônoma de filmes, e, em 1917, Lenin transforma este comitê em *Comitê de Cinema do Comissariado do Povo para a Educação*. De acordo com Batista Júnior¹⁰⁶, embora houvesse aumento na produção cinematográfica, ocorriam críticas às novas condutas estético-ideológicas e outras. No intervalo entre 1909 e 1917, parte da produção era afeta ao realismo, o simbolismo e melodrama, e na adaptação de tragédias clássicas para o público russo. Algumas características estéticas presentes na produção cinematográfica, referiam-se ao "(...) imobilismo das cenas, as pausas psicológicas, as poses e os rostos dos atores (personagens) isolados da multidão (figurantes), numa possível referência ao dramaturgo e escritor, também russo, Anton Tchekhov (1860-1904) e ao recurso do fluxo de consciência da tradição literária de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e Liev Tolstói (1828-1910)."¹⁰⁷

¹⁰⁴ Com sua origem inspirada no futurismo italiano e no cubismo francês, o construtivismo russo propunha um estilo de arte não figurativa, libertando-se da concepção da imitação do real. (...) Ademais, destacam-se na proposta dos artistas construtivistas as ideias de que a arte deveria servir à sociedade, destinando-se à criação de objetos úteis à vida do povo, por meio de produções em máquinas e pelo uso de materiais industriais que refletiam a estética da época, e, certamente, deveria manter-se sempre a serviço da revolução. (Vitta, 2015: 94)

¹⁰⁵ Natalício Batista JR, 2017 - "Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein" *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, vol.21 n.39, jul./dez.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem, p 67.

O cinema embora se expandindo, ainda fora alvo de julgamento, sendo entendido por alguns críticos apenas como registro mimético que capturava imagens, incapaz, no entanto, de criá-las como faziam o teatro e a literatura.¹⁰⁸

Foi nessa atmosfera que em 1910, um grupo de artistas iniciou estudos e relações com personalidades artísticas e políticas da modernidade ocidental. Eisenstein estava inserido neste coletivo de "(...) arquitetos, cineastas, escritores, dramaturgos e pensadores responsáveis pelas transformações no campo da arte russa e por trazer à tona, na arte moderna, a crítica sobre a relação entre a arte e os domínios materiais e produtivos da sociedade moderna, como o design, a arquitetura e a comunicação."¹⁰⁹

A relação entre as vanguardas e a esquerda revolucionária acabou por levar a Rússia a uma posição singular de poder e influência no modernismo. De acordo com Hobsbawm¹¹⁰, no contexto de guerra mundial, da revolução e, principalmente nas décadas de antifascismo, por inúmeras vezes a esquerda revolucionária atraiu a vanguarda. Desta feita, observava-se um alinhamento da arte construtivista ao movimento e dinamicidade da vida industrial e urbana. E foi a expansão do construtivismo no meio artístico, que ajudou no reconhecimento do cinema como arte construtivista, uma verdadeira arte revolucionária, capaz de promover grandes e profundas transformações na cultura política e social vigente. O próprio construtivismo foi vanguarda na evolução da arte moderna enquanto propagadora da ideologia marxista, e de estreita ligação a um organismo comunista revolucionário.

De fato, a Revolução russa de 1917, teve contribuições e influências significativas na produção cinematográfica da URSS. O cinema soviético dos anos 20 e 30 foi reconhecido em outros países, no que diz respeito a prática pertinente e pensamento do cinema. Isto era externalizado pelas pesquisas, experimentações e teorias sobre o papel da montagem na linguagem e sentido do cinema, bem como, pela função social na mobilização de consciência política e histórica. Batista Júnior¹¹¹ afirma que os cineastas da mesma geração da revolução Russa, após a destituição dos Czares, sobressaíram na protagonização das transformações políticas, econômicas e culturais da nova URSS. O envolvimento com projetopolítico socialista, e, mesmo as experimentações artísticas da época perseguiram o objetivo de aliar política, liberdade artística, consciência, imagem, pedagogia e arte.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Eric Hobsbawm, 1998 - *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras.

¹¹¹ Natalício Batista JR, 2017 - "Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein" *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, vol.21 n.39, jul./dez.

Nesta perspectiva, o compromisso pedagógico possibilitava aos espectadores, por meio das imagens, um sentido para a revolução e a imagem de um novo homem consciente, fruto de sua história. Um dos filmes consagrados por esta forma de olhar foi o filme *Outubro / Oktyabr* (1929), de Eisenstein. O filme "foi um bom exemplo desta filmografia soviética e do que se pode chamar de *pedagogizado olhar*. Nele, o Antigo Regime foi representado por uma estátua que é demolida, simbolizando, a destituição e superação da tradição czarista. O recurso à simbolização conduzia à leitura do que se via e à construção de sentido aos acontecimentos da época, primeiro passo para a compreensão da história."¹¹²

O filme revelava uma linguagem cinematográfica que permitia ao espectador a reflexão sobre questões políticas vigentes. Neste sentido, remetemos ao percurso de estudos e atuações de Eisenstein, que principiou no Teatro e prosseguiu para o cinema, dando relevância a questão das linguagens diferentes, e teorizando em sua produção escrita sobre as características e proposições de ambas. Eisenstein estudou direção teatral e, posteriormente, iniciou estudos sobre o conceito de movimento e sua importância na biomecânica. Esse foi um gatilho para teorizar sobre o movimento expressivo no teatro, o que repercutiu futuramente quando de sua inserção no cinema.

Eisenstein priorizava formas de entretenimento popular, como o teatro de feira, circo, *music-hall* sem, no entanto, descartar a dramaturgia. O cineasta colocava números circenses para representar por imagens, a dramaturgia. O realizador afirma que "(...) um gesto se expande em ginástica, a violência se expressa através de uma cambalhota, a exaltação através de um salto mortale, o lirismo no 'mastro da morte'."¹¹³ A descrição ilustra o que Eisenstein denominava de movimento expressivo. Trata-se do movimento, acrobacias ou gestualidade expressando os principais momentos de intensidade psicológica, a teatralização. Para Oliveira¹¹⁴, trata-se de um projeto de cena anti-ilusionista.

A descrição do movimento expressivo, remete ao entendimento do conceito de atração para Eisenstein enquanto "cada um dos "transbordamentos" do realismo efetivados durante a encenação, em direção a uma metaforização e/ou uma ultrapassagem da linguagem verbal, passando de uma lógica mais realista para uma ótica anti-ilusionista."¹¹⁵

¹¹² Idem, p 70.

¹¹³ Sergei Eisenstein, 2002 - *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

¹¹⁴ Vanessa Teixeira de Oliveira - *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Editora Perspectiva.

¹¹⁵ Marcelo Ádams, 2014 - "EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade." *Revista Cena em Movimento*. Porto Alegre, v. 4, p 4

A proposta imersa nesta descrição sugere que, o conceito de atração está diretamente relacionado ao desejo de que os espectadores expressem estados de grandes emoções. A atração tinha o significado de todo ou qualquer aspectotocante do teatro, que impactasse mediante regulação e cálculo matemático e experimental pelo diretor, com o objetivo de produzir efeitos de choques emocionais nos espectadores.¹¹⁶

E este conceito de atração foi o gatilho para a criação por Eisenstein, do conceito de montagem de atrações, que diz respeito a forma, a ordem, como o encenador organiza as atrações para atingir o objetivo de surpreender ou impactar os espectadores. Na teoria da prática da montagem de atrações, para incitar o deslocamento da imagem em relação ao real, Eisenstein se utilizava de contraposições entre imagens, objetos e gestos. Para ele "O ator não deve evocar uma emoção, mas deve saber qual ação está ligada a esta emoção, pois desta maneira, ao reproduzir tal ação, alcançará a emoção desejada. A teoria eisensteiniana de movimento expressivo deriva da biomecânica."¹¹⁷

A montagem das atrações tinha um caráter dialético, pois a imagem era apresentada por meio da manipulação de forma e conteúdo, de fato, um encadeamento de ações articuladas e críticas entre significante, significado e sentido do que era exposto. Na perspectiva da concepção construtivista da montagem de Eisenstein, havia um tipo de orquestração de atrações que mostrava experiência e o sentido da construção. E isso ocorria ressaltando o objetivo de gerar consciência revolucionária nos espectadores, enquanto deixava claro a recusa do ilusionismo naturalista clássico. Sobre isso, Xavier esclarece que "Eisenstein intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a "integridade" dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens - seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos".¹¹⁸

Estes conceitos criados por Einstein de montagem de atrações e movimento expressivo aliados a experiência teatral, acompanharam a produção e construção cinematográfica. Ádams¹¹⁹ afirma que quando Eisenstein anunciou suas ideias de produção de cinema, teve reconhecimento internacional pela comunidade de

¹¹⁶ Natalício Batista JR, 2017 - "Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein" *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, vol.21 n.39, jul./dez.

¹¹⁷ Marcelo Ádams, 2014 - "EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade." *Revista Cena em Movimento*. Porto Alegre, v. 4, p 4

¹¹⁸ Ismail Xavier, 2005 - *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3º ed, p 62.

¹¹⁹ Marcelo Ádams, 2014 - "EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade." *Revista Cena em Movimento*. Porto Alegre, v. 4.

cinematógrafos, e carregou seu vasto repertório no teatro sobre a ideia de assemblagem para aplicá-la na singularidade do cinema.

Rodrigues¹²⁰ aponta em seu estudo sobre *O Cinema Teatral de Eisenstein: década de 20*, que embora tenha trazido contribuições importantes do teatro, Eisenstein sub-releva a importância do teatro quando afirma ser o cinema, a maior das artes. Relata ainda que "(...) no artigo sobre o Teatro Kabuki, Eisenstein refere ao "maneirismo estilizado e premeditado" do teatro ocidental, e afirma que o conjunto emocional no Teatro de Arte de Moscou tem "uma forma ultrapassada na qual todo o palco cacareja, ladra e muje numa imitação naturalista da vida levada pelos seres humanos que assistem."¹²¹

A autora analisa que, a encenação no contexto da ação cênica, embora se constitua num dos elementos cruciais de expressão, é limitada e não respondia as necessidades estético-revolucionárias, educacionais e revolucionárias esperadas para o movimento socialista russo. "Já o (...) filme com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas".¹²²

Sobre essa questão, a passagem de Eisenstein do teatro para o cinema, Xavier afirma que "A demanda pela fisicalidade e pela mobilização direta dos objetos encontra na nova arte um arranjo que ele considera mais ajustado entre ator e locações reais (a imagem impressa na película homogênea os elementos *damise-en-scène* numa composição plástica única). No cinema, a montagem chega ao paroxismo de seus poderes, pois a imagem "captada" – já segundo ângulo, luz e escala calculados – é matéria-prima mais ajustada para o trabalho de transformação. Nestes termos, a passagem do teatro ao cinema é vista como sinal de progresso."¹²³

Nestas colocações acima, percebemos que possivelmente os recursos cinematográficos para Eisenstein tenham sobrepujado aos do teatro contemporâneo da época, com relação ao cumprimento das expectativas do movimento revolucionário. Esta questão não foi exaustivamente trabalhada por autores da área uma vez que o foco das discussões de suas contribuições esteve, de fato, na teoria da montagem desenvolvida pelo cineasta russo. A despeito das críticas colocadas,

¹²⁰ Damiana Cerqueira Campos Rodrigues, 2017 - *O cinema Teatral de Eisenstein: Década de 20* (Dissertação de Mestrado). Distrito Federal : Universidade de Brasília.

¹²¹ Eisenstein *apud* Rodrigues Damiana Cerqueira Campos Rodrigues, 2017 - *O cinema Teatral de Eisenstein: Década de 20* (Dissertação de Mestrado). Distrito Federal : Universidade de Brasília, p 3.

¹²² Idem, p 4.

¹²³ Ismail Xavier, 1994 - *Eisenstein: a construção do pensamento por imagens*. Artepensamento.

Eisenstein levou os conceitos criados ainda no teatro para aplicação no cinema, posteriormente.

A importância que Eisenstein atribui à montagem fílmica, tem relação com o teatro, mas também está intrinsecamente ligada à escola de cinema soviético, que se dedicou na utilização do mecanismo cinematográfico para fins de propaganda política. O realizador americano David Griffith é tido como um referencial notocante da montagem cinematográfica e suas experimentações dialéticas, e foi como estudo e aprofundamento das técnicas de Griffith, que o cineasta e teórico russo Lev Kulechov apresentou o seu estudo revolucionário, nomeado de *efeito Kulechov*¹²⁴

Partindo do mesmo pressuposto exercitado por Griffith, em que a montagem é crucial para manipular a reação do espectador, Kulechov fez um experimento em que apresentou a imagem de um homem filmado com uma expressão neutra, em três momentos diferentes. A cada vez que o espectador se deparava com este mesmo registro, Kulechov o intercalava com a imagem de diferentes situações, taisquais: a de um prato de comida, uma criança em um caixão, e uma mulher atraente. Ainda que a imagem da expressão do ator seja a mesma, apenas reproduzida repetidamente, a percepção do público muda de acordo com o contextoapresentado na montagem, ou seja, após o contato com a cena de um prato de comida, o espectador interpreta que aquela expressão está relacionada com a fome, ou então com a tristeza de um luto quando apresentado o caixão, bem como a de desejo na justaposição com a filmagem da mulher posando de forma atraente.¹²⁵

Com a realização deste experimento, Kulechov comprova seu pressuposto que atribui a montagem a capacidade de criar o sentido de um filme, através da psicologia envolvida e explorada na edição dele. No entanto, é importante perceber que ainda que o cinema norte americano de Griffith tenha inspirado os experimentos de Kulechov a respeito da montagem, de acordo com Canelas, as finalidades almejadas se distinguíam, ou seja, de um lado era usada no cinema americano para criar o suspense narrativo, e, na escola soviética tinha uma finalidade didática de propaganda política.¹²⁶

Diversos foram os realizadores que influenciados pelo pioneirismo de Lev Kulechov e seu método teorizaram e experimentaram a montagem no cinema

¹²⁴ Carlos Canelas, 2010 - Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Guarda: Instituto politécnico da Guarda.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem.

soviético, atribuindo a definição do sentido do filme, a sequência apresentada das imagens. Dziga Vertov e Vsevolod Pudovkin, assim como Eisenstein, se comprometiam com um ideal comunista, influenciados pelas teorias marxistas, e buscavam uma resposta crítica dialética no espectador, provocada pelo cinema. Entretanto, Vertov e Pudovkin consideravam a contribuição do cinema para a luta revolucionária pautados no realismo.

Dziga Vertov acreditava em um cinema que deveria se comprometer com a verdade da forma mais realista possível, com o cinema documentário que mostrasse a realidade das massas, e por meio deste desvelamento, aguçasse no espectador, a indignação. A câmera em Vertov, portanto, assumia a função de registrar a realidade, de ser um olho que observava. Este realizador cunha o termo *Cine-olho (Kino-glaz)* que apresentava a realidade como ela é, e negava o cinema ficcional. Vertov afirmava que apenas a documentação da realidade, tal qual ela se apresenta, pode culminar em uma revolução concreta. Entretanto, Vertov acreditava que a montagem dos registros realistas e documentais, era de extrema importância para reforçar a função política esquerdista na luta revolucionária.

Vsevolod Pudovkin, por sua vez, não rejeitava a ficção enquanto mecanismo para retratar uma realidade de opressão das massas, entretanto, buscava um cinema ficcional que se comprometia com a representação da realidade. Este realizador utilizava o cinema narrativo ficcional, tal qual Eisenstein. Pudovkin procurava representar o cotidiano de alienação e opressão do trabalhador da forma mais realista possível, almejando a identificação do espectador, que identificaria estas mazelas também presentes em sua vida de forma imediata. A utilização da montagem para Pudovkin tinha, portanto, a função de lapidar o resultado final, destacando as ações de mais relevância, e tirando a ênfase, ou até eliminando os pontos de intervalo que o realizador não considerava importante para o objetivo proposto. Neste tocante, Canelas¹²⁷ afirma que Pudovkin utilizava a montagem para definir o tempo e espaço fílmico, e sua implicação psicológica no espectador, a conectar os fragmentos de forma construtiva e contínua.

Reside no método utilizado para pôr em prática estes saltos visuais, a principal distinção teórica entre Pudovkin e Eisenstein. Enquanto o primeiro buscava a conexão dos variados planos de forma mais comprometida com a realidade e a linearidade, reproduzindo o cotidiano de forma naturalista em suas transições, Eisenstein, por sua vez, aplicava uma técnica pautada em choquedissonante com a realidade narrativa. É também um ponto de diferenciação entre

¹²⁷ Carlos Canelas, 2010 - Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Guarda: Instituto politécnico da Guarda.

estes dois teóricos e realizadores, a forma de representar a realidade. Devido as suas influências teatrais, o cinema eisensteniano não negava o cinema enquanto espetáculo, e mais ainda, inovava ao remeter a um tipo de espetáculo que não tem compromisso com a identificação imediata do espectador, tal qual no teatro de Brecht.¹²⁸

Ainda que muito influenciado pela sua experiência prévia com o teatro, Eisenstein considerava o cinema enquanto arte independente, que possibilitava uma linguagem única, com novos sentidos e significados expressos pela montagem, como já mencionado anteriormente. Em contraposição ao cinema que considerava de direita, com a construção linear narrativa clássica, Eisenstein sugeriu a exploração máxima da montagem cinematográfica, enquanto um mecanismo sintético. O poder dialético da montagem cinematográfica não naturalista é explorado por Eisenstein em sua prática enquanto realizador, e, também em seus postulados teóricos, a propor a síntese cinematográfica enquanto sentido almejado da sequência, com maior incidência, na medida em que o choque entre sentidos opostos é aumentado. "A ideia de choque nos coloca diante dessa quebra, ou seja, Eisenstein trabalha com as fissuras, com os rompimentos da linearidade narrativa para que algo seja despertado no espectador. Algo que, antes do filme, ainda não estava ali, mas, que após assisti-lo, aparece nas consciências desses espectadores. Nada aparece sem razão, a nova qualidade que surge foi construída."¹²⁹

Eisenstein postula acerca da potência de síntese do espectador, maximizada por meio da utilização de técnicas de ruptura com a realidade. A montagem de atrações proposta por Eisenstein serviu de referência posterior para o teatro épico de Brecht, pois ainda que não utilizasse a mesma terminologia, Eisenstein se referia a um estranhamento cognitivo, que envolveria o espectador por meio da atração entre os opostos, para que este então fizesse a conclusão ideológica final.

Quando fazemos menção ao estranhamento cognitivo aplicado na teoria da montagem cinematográfica proposta por Eisenstein, entendemos as particularidades do fazer que cada universo artístico compreende. No cinema, o descortinamento/deslocamento se dá em muitos aspectos de forma similar ao teatro, como na utilização de iluminação não realista, interpretação teatralizada com gestos marcados, quebra da diegese sonora, impropriedades propositais na *mise-en-scène*, bem como a posição do público/câmera em relação aos corpos dos atores (ou ainda dos objetos/sujeitos da ação). "Ou seja, às quebras citadas acima, acrescentam-se as interrupções do fluxo dos acontecimentos; a introdução de

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Wagner Perez Morales Junior, 1996 - "A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov". Revista Eletrônica Logos, Rio de Janeiro, p 2.

elementos exteriores ao espaço da ação; a intervenção do narrador; a fragmentação do espaço-tempo real; o estabelecimento de uma relação simbólica com os objetos e com os fatos representados na tela, negando a literalidade de uma primeira leitura; a repetição da cena como artifício para reforçar dramaticamente um momento; o retardamento das cenas em relação ao tempo contínuo normal. Tudo isso acaba por constituir os aspectos formais de um fazer cinematográfico muito particular em Eisenstein, onde também pode ser reconhecido um estilo cinematográfico construtivista de um modo geral.”¹³⁰

De fato, é no impacto causado pela montagem dialética, que reside um dos principais diferenciais da potência revolucionária cinematográfica em relação às outras artes. E, para melhor compreender esta estrutura, Eisenstein organizou e classificou cinco métodos do processo de montagem, que buscam a síntese dialética marxista. É importante entendermos que estes tipos de montagem explorados na teoria eisensteiniana não são excludentes, mas sim distinguem o nível de complexidade de cada método, em uma escala progressiva que incorpora os processos anteriores e se aproximam em maior ou menor grau do ideal proposto por ele.

Na base desta pirâmide, temos a montagem mais simples dentre as cinco, que é a *montagem métrica*, que se caracteriza pela contagem do tempo dos fragmentos fílmicos, assemelhando-se a um compasso musical. Canelas¹³¹ afirma tratar-se de uma montagem mecânica mais primitiva, que ajusta o comprimento dos planos e os organiza proporcionalmente para aumentar a tensão da cena. A seguir, temos a *montagem rítmica*, que assim como a montagem anterior, se preocupa com o fator temporal dos fragmentos, porém, está atenta também a esta métrica aplicada no conteúdo dos planos, e tem como característica marcante a continuidade da ação, o movimento presente em seu interior que dita o ritmo da cena. Este tipo de montagem é muito utilizado até os dias atuais, especialmente em cenas de conflito, pois através de diferentes cortes e enquadramentos pode-se perceber a situação com pontos de vista distintos.

Avançando, Eisenstein nos apresenta a *montagem tonal*, definida como um próximo estágio da montagem rítmica, que eleva o ritmo definido pelo deslocamento da ação e atribui o elemento mais abstrato presente no componente visual ou sonora do excerto fílmico. “Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações*

¹³⁰ Carlos Canelas, 2010 - Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Guarda: Instituto politécnico da Guarda, p 2.

¹³¹ Idem.

do fragmento de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento.”¹³²

Quando discorre acerca desta sonoridade emocional, o autor deixa claro que a relação mais emotiva com os elementos fílmicos, não deixa de ter a sua característica métrica, que pode ser calculada dentro do fragmento. É, portanto, uma montagem que utiliza recursos objetivos com uma composição subjetiva, ou ainda, a trabalhar as proporções harmoniosas concretas para que os processos escolhidos surtam o efeito interpretativo almejado no espectador. A exemplo, o autor menciona um trecho do seu filme *O couraçado Potemkine / Bronenosets Potyomkin* (1925), em que uma sequência apresenta em graus variados de sombra luminosidade, imagens de barcos atracados no porto, do vapor subindo, boias náuticas a balançar suavemente nas águas com gaivotas repousadas sobre elas e o próprio agito destas águas, tudo sobre uma neblina que antecede uma cena de lamento da massa sobre um corpo morto. Aumont¹³³ esclarece que neste tipo específico de montagem, existe a especificidade de unificação dos planos do mesmamente de um filme, o que desperta no público a mesma nuance afetiva. Para alcançar esta homogeneização, a montagem pode utilizar diferentes recursos, como o ritmo do movimento, da música, a cor, a iluminação, objetos de cena e suas ações, que atravessam dois ou mais planos para criar uma atmosfera sensível ao espectador.

Em sequência, como um refinamento da montagem anterior, Eisenstein coloca a *montagem atonal*, que também pode ser referida como *montagem harmônica*, que segundo Aumont “Eisenstein pensa em uma montagem extraordinariamente complexa, que leve em conta todos os “estímulos” emocionais, mesmo os mais tênues, os produzidos pelos detalhes visuais mais sutis – da mesma forma que na música, nossa impressão global de uma obra decorre não apenas do ritmo e da tonalidade da peça, mas também dos “harmônicos”, notas quase inaudíveis que lhe dão cor.”¹³⁴

A harmonia do todo é evidenciada nesta categoria de montagem, que envolve a utilização dos pressupostos métricos, rítmicos e tonais para criar uma harmonia, que não tem necessidade de comprometimento com a homogeneidade dos fragmentos isolados, mas sim do contraste entre eles e suas pequenas modulações dissonantes que, postas em justaposição, compõe a significação completa almejada. Eisenstein afirma que a montagem atonal é um desenvolvimento da montagem anterior, que segue a metafórica musical, porém,

¹³² Sergei Eisenstein, 2002 - *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p 82.

¹³³ Jaques Aumont, 2004 - *As teorias dos cineastas*. Campinas - São Paulo: Papyrus editora.

¹³⁴ Idem, p 24.

que tem seu efeito justamente na dissonância desta tonalidade sonora obtida no fragmento. Ou seja, o realizador e teórico sublinha "(...) o cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento"¹³⁵ como fator crucial para distinguir, e elevar o método de montagem atonal em relação ao tonal em nível de complexidade.

No topo desta escala de complexidade proposta por Eisenstein, observamos a *montagem intelectual*, a qual o autor considerava como o maior tipo de montagem cinematográfica, que envolvia todas as técnicas supracitadas, e a elevava a um nível de compreensão intelectual dialética, com maiores possibilidades revolucionárias. Eisenstein a define como um "conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas"¹³⁶, portanto, trata-se da exploração de sequências com grandes cargas emocionais e atribuição de novos entendimentos a partir das mesmas. Aumont a define como "(...) a transposição do modelo harmônico para fora do terreno puramente emocional; trata-se de imaginar uma montagem que leve em conta todos os dados de todos os planos – sua duração, sua tonalidade, seu potencial de emoção, seu detalhe "cromático" e "harmônico", enfim, suas conotações mais sutis – coroando o conjunto dessa construção."¹³⁷

Ainda que a montagem intelectual seja a apontada por Eisenstein como a mais complexa e pujante para fins didáticos revolucionários, entendemos que o autor considera todos estes métodos de montagem com possibilidades para a representação do choque almejado por ele. Eisenstein utiliza todas estas diferentes técnicas em seus filmes, em uma totalidade dinâmica, com o objetivo de conscientizar as massas através da perturbação do naturalismo realista do cinema clássico, que se propõe apenas a imitar as ações cotidianas.

A montagem paralela e a visão dualista convergente praticada no cinema clássico americano de Griffith, tem um novo desenho no cinema proposto por Eisenstein, em que se trabalha o conflito dialético entre os planos em sua totalidade. Em vistas deste cinema pedagógico com fins políticos, Eisenstein também integra o mecanismo que não busca esconder a montagem. Morales Jr. sublinha que para Eisenstein "(...) a objetividade da pretensão da representação naturalista do real, que, sem admitir e evidenciar a montagem e o descolamento em relação ao real, não estaria a serviço da conscientização das pessoas."¹³⁸.

Quando discorre a respeito deste estranhamento do cotidiano no cinema e suas amplas possibilidades pedagógicas, Eisenstein reforça a ideia da utilização do

¹³⁵ Sergei Eisenstein, 2002 - *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p 84.

¹³⁶ Idem, p 86.

¹³⁷ Jaques Aumont, 2004 - *As teorias dos cineastas*. Campinas - São Paulo: Papyrus editora, p 24.

¹³⁸ Wagner Perez Morales Junior, 1996 - *A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov*. Revista Eletrônica Logos, Rio de Janeiro, p 2.

efeito patético, no sentido de comoção da audiência. A combinação excêntrica de diferentes elementos dentro de um filme, é a ferramenta principal para que se atinja a consciência do espectador, ou seja, ao se distanciar de seu cotidiano, sair de si mesmo, o indivíduo tem acesso a uma nova leitura da realidade. Sobre isso, Morales Jr explica: "O que seria esse "sair de si mesmo"? Seria o efeito da obra patética, levando o espectador ao "êxtase". Para Eisenstein, esse sair de si mesmo é uma saída da condição ordinária em que vivemos no cotidiano. Se sairmos de uma condição ordinária vamos, em contrapartida, para uma outra condição que se encontra num nível qualitativamente diferente. Não se volta ao mesmo lugar. Esse movimento é patente na concepção eisensteiniana de montagem. Essa transição para alguma coisa, diferente em qualidade em relação ao antes, é o que o cinema deve buscar."¹³⁹

É nesta ruptura com o ilusionismo proposto pela narrativa clássica, que Brecht se faz valer dos pressupostos eisensteinianos e sua aplicabilidade no teatro épico. Eisenstein e Brecht, em seus postulados teóricos e práticas artísticas, rompem com um projeto de representação que busque omitir a manipulação artificial da narrativa. Seguindo os mesmos pressupostos marxistas, afirma-se a existência de um dever de apresentar a obra de maneira orgânica histórico dialética, ou seja, a própria artificialidade representa algo que é construído pelo homem, e assim compreendido, tornando este objeto passível de modificação.

Em pesquisa que também relaciona o cinema de Eisenstein e o teatro de Brecht, Maria Alzuguir Gutierrez¹⁴⁰ afirma que ambos possuem princípios norteadores fundamentais em suas teorias, que em consonância com os postulados marxistas, desassocia a aparência da essência do fenômeno através de um deslocamento da representação mimética da realidade, em compromisso com a real existência humana. Ainda neste sentido, Gutierrez destaca a relação dialética de transformação constante entre público e obra artística, presente em Brecht e Eisenstein, ou seja, "(...) se arte se elabora a partir do público, cabe a ela também criar para si um novo espectador, ativo."¹⁴¹

Gutierrez conclui que, quando pensamos no estranhamento cognitivo posto em prática no campo das artes, em especial do teatro e cinema, "(...) a obra deve negar a realidade cotidiana, e negar-se também como substituto dela"¹⁴². A criação de uma nova realidade, ou a possibilidade de pensá-la, é um papel da arte, e para

¹³⁹ Idem, p 3.

¹⁴⁰ Maria Alzuguir Gutierrez, 2016 - "Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht" in Atas do V Encontro Anual da Associação de investigadores de Imagem em Movimento. ISCTE-IUL: Lisboa. 2015, p251- 260.

¹⁴¹ Idem, p 287.

¹⁴² Idem, p 284.

que isso seja posto em prática, cabe ao artista "(...) lançar ao espectador inquietações, interrogações, deixar os problemas da realidade em aberto, para que um espectador ativo a transforme"¹⁴³.

Em consonância com as teorias exploradas e a possibilidade de um cinema didático crítico e transformador, analisaremos neste estudo, em que medida as técnicas de distanciamento propostas por Brecht e Eisenstein se apresentam no cinema de Werner Herzog, a partir dos filmes *Além do azul selvagem / The wild blue yonder* (2005) e *Lições da escuridão / Lektionen in Finsternis* (1992). E, consideraremos o potencial já descrito dos gêneros cinematográficos do documentário e da ficção científica, analisando também como a utilização do recurso híbrido destas retóricas, pode se caracterizar como uma manifestação do estranhamento cognitivo no cinema.

¹⁴³ Idem, p 285.

Capítulo III: O estranhamento cognitivo em *Lições da Escuridão* e *Além do azul selvagem* de Werner Herzog

Consideramos o objeto deste estudo o Cinema, e mais especificamente os filmes do realizador alemão Werner Herzog e sua forma autêntica de explorar as fronteiras entre a realidade e a ficção. Neste sentido, iremos definir o nosso objeto de pesquisa, a metodologia selecionada para elucidar as análises fílmicas, bem como as motivações norteadoras para a escolha desta investigação, que busca interpretar este cinema pelo viés teórico do estranhamento cognitivo.

III.1. O cinema de Werner Herzog

A análise do cinema de Werner Herzog implica diversos desafios, pois desde o início de sua carreira, este realizador polemiza o universo cinematográfico com sua excentricidade. É uma tarefa que consideramos impossível a de tentar localizar o cinema de Herzog de forma a enquadrá-lo através de uma padronização lógica, tendo em vista as peculiaridades de organização sintáticas presentes na obra deste cineasta. O próprio realizador, quando questionado a respeito do seu cinema, costuma relacioná-lo com a narrativa de um sonho, que se mantém viva e questionadora, sem explicações engendradas¹⁴⁴. Todavia, ainda que Herzog se posicione de forma a não delimitar seus filmes apenas por afinidades temáticas, é possível esboçar a identificação de alguns elos conectores nas películas deste autor, e importantes para este estudo.

Enquanto um realizador que iniciou sua carreira no contexto de pós guerra Alemão, Herzog é comumente associado pela crítica ao movimento do novo cinema alemão, que junto a grandes nomes como Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder, integram uma tentativa de romper com o cinema nacional burguês alemão, que tinha como característica principal a de entretenimento fútil, e mesmo quando voltado para as temáticas da guerra, não o fazia de forma condizente com a realidade do país¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Eric Ames, 2012 - *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p 31.

¹⁴⁵ Brad Prager, 2007 - *The cinema of WERNER HERZOG: aesthetic ecstasy and truth*. New York: Columbia University Press.

Neste contexto, um grupo de 26 cineastas se reuniu no ano de 1962 e escreveu o *Manifesto de Oberhausen*¹⁴⁶, que clamava pelo fomento estatal para a concretização de um novo cinema de longa-metragem na Alemanha. O desejo por uma autonomia estética e narrativa, bem como a libertação das formas convencionais da indústria cinematográfica vigente, encabeçaram o início de um novo modo de fazer cinema alemão, tal qual mencionado na assinatura do manifesto "O filme antigo está morto. Nós acreditamos em um novo cinema."¹⁴⁷. Inspirado no movimento francês da *Nouvelle Vague*, o manifesto propunha um fazer cinematográfico voltado para pessoas reais, e, também a priorização de locações originais.

Ainda que Herzog faça parte deste grupo que organizou e fez vigorar a renovação da linguagem cinematográfica alemã nas décadas seguintes, existe uma singularidade no cinema deste realizador, que dificulta a associação aos seus colegas de movimento através de temáticas, estilos e linguagem cinematográfica. O que podemos identificar como maior afinidade entre estes cineastas do novo cinema alemão, além da questão temporal, é o desejo de testar e até romper com os limites da narrativa comercial cinematográfica clássica.

O cinema deste realizador, conta com mais de 70 longas metragens, e continua ativo, sendo seu lançamento mais recente a película *Fireball – Visitantes de mundos sombrios / Fireball: Visitors from Darker Worlds* (2020), que investiga fenômenos como os asteroides e os meteoritos, e seu impacto nas civilizações, desde as antigas até os dias atuais. Este documentário carrega em sua exploração, importantes características presentes em toda a obra de Herzog, como a sutileza da atenção para a forma com que o indivíduo e a sociedade olham para determinado fenômeno. Esta exploração em Herzog, não é conduzida em um caminho já definido, mas sim o constrói ao longo da película, sendo o único objetivo a transcendência que é identificada em lugares incomuns de busca.

Neste sentido, Herzog tem um interesse particular pela incongruência e exploração de temáticas comumente consideradas incomodas e/ou banais, a exploração do inconsciente, que leva o espectador a estados de reflexão que normalmente ele não iria por conta própria. Filmes como *Os anões também começaram pequenos / Auch Zwerge Haben Klein Angefangen* (1970), *Terra do silêncio e da escuridão / Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971) e *O enigma de Kasper Hauser / Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974), mostram uma faceta humana que costuma ser suprimida. Nestes casos o de pessoas com

¹⁴⁶ Vide *Manifesto de Oberhausen* em Scott Mackenzie, 2014 - *Film manifestos and global cinema cultures: A critical anthology*. Berkley: University of California Press, p 152-153

¹⁴⁷ Idem, p 153.

nanismo e sua relação com um mundo excludente projetado em outra perspectiva, também de pessoas isoladas da sociedade, que são cegas, surdas e mudas, com quase nenhuma comunicação sensorial com o mundo, ou ainda de um homem que foi privado de convívio social durante toda a sua vida.

A temática da natureza é outro aspecto muito presente no cinema de Herzog, mas diferentemente do que se apresenta no romantismo alemão, este realizador explora a hostilidade deste ambiente e a insistência do ser humano em violentar estes lugares. A relação entre natureza e humano, e a resposta agressiva da primeira enquanto ambiente forçadamente explorado, é trabalhada nas películas deste realizador. A insanidade humana, a busca incessante por paixões anômalas, delírios e vontades maníacas, também são temas frequentemente abordados nas películas de Herzog, contrapostas com a brutalidade de lugares inóspitos do planetaterra. Este realizador quebra a falsa idealização humana, da natureza enquanto um ambiente harmônico penetrável, e também equaciona a selvageria da natureza, com a nossa selvageria intrínseca e indisfarçável em filmes como *Fitzcarraldo / Fitzcarraldo* (1983), *O homem-urso / Grizzly Man* (2005), e *Aguirre-cólera dos deuses / Aguirre, der Zorn Gottes* (1972).

Na obra de Herzog, as fronteiras entre documentário e ficção se fundem, e mesmo nas últimas décadas, em que o realizador tem se dedicado mais ao lado documentarista de seu cinema, ele ainda o faz sem esconder a personalidade de seu trabalho, ou seja, a existência deste realizador dentro de seu documentário é evidente. Não obstante, o próprio Herzog deixa clara suas percepções críticas acerca do visionamento do documentário enquanto expressão pura da realidade, em um texto publicado em 1999 intitulado de "Declaração de Minnesota, verdade e fato no cinema documentário *Lessons of Darkness*"¹⁴⁸. Em clara contrariedade ao *Cinema Verité*, que intenta a maior fidelidade possível aos fatos, Herzog argumenta que a verdade na arte é perceptível através da mentira criada na obra. Segundo este realizador "(...) fatos criam normas, e verdade iluminação"¹⁴⁹, ou seja, a verdade em seus filmes documentários, é a sua verdade enquanto realizador que experimenta realidades, e que com estas experimentações faz a sua leitura poética.

A verdade a qual Herzog se dedica transcende o que está ilustrado na imagem meramente factual, e busca sentido no que não está aparente. Herzog menciona então uma "verdade extática", que "(...) pode ser alcançada apenas através de fabricação e imaginação e estilização"¹⁵⁰. Sobre isso, Prager afirma que

¹⁴⁸ Werner Herzog, 1999 - *Minnesota declaration*. Statement by Werner Herzog. New York: Whitney Museum of American Art.

¹⁴⁹ Idem, s/p.

¹⁵⁰ Ibidem,

"O momento em que um evento estético acontece, ou que vemos algo na tela que excede nossa capacidade de assimilá-lo no arquivo do que já vimos e ouvimos, são, sem dúvida, os vislumbres da "verdade em êxtase" em seus filmes."¹⁵¹

Para alcançar este estado de sublimação, de ecstasy humano, Herzog recorre a diferentes técnicas, que se apresentam a cada película. A difusão entre as fronteiras do documentário e ficção, em Herzog, vão muito além da sua proposta de diferenciar a verdade artística da realidade factual. Suas películas ficcionais, mesmo as que se ambientam nas paisagens mais difíceis da natureza, são filmadas nas locações reais das ações. O realizador acredita que a experiência do espectador é diferente, quando o mesmo percebe que os elementos e paisagem apresentados no filme, mesmo que de ficção, são reais, e que os desafios postos na narrativa, foram vivenciados na própria produção do filme. Um grande exemplo desta prática, é o filme *Fitzcarraldo / Fitzcarraldo* (1982), que conta a história de um homem em busca de seu sonho de construir uma casa de ópera no meio da floresta amazônica, e que para realizá-lo, precisa chegar com um enorme barco a vapor em uma terra de difícil acesso. Os obstáculos experimentados pelo protagonista da película, também se fizeram presentes para toda a equipe de produção, o que posteriormente foi retratado em documentário que revelou a audácia do projeto.

De acordo com o realizador brasileiro e admirador da obra de Herzog, Walter Salles¹⁵², a incorporação das próprias adversidades que poderiam interromper as filmagens, é por diversas vezes incorporadas na obra fílmica, como é o caso da enchente que carregou as balsas cenográficas em *Aguirre – Cólera dos Deuses / Aguirre, der Zorn Gottes* (1972). Ainda sobre esta homogeneização, Salles menciona os movimentos de câmera, "O resultado é uma obra orgânica, essencial. Revisto hoje, "Aguirre" permanece radicalmente moderno. A câmera urgente está quase sempre na mão, perto dos personagens, mas há também momentos voluntariamente estetizados. Essa escolha arriscada dá surpreendentemente certo, e a síntese entre o documental e o teatral tem uma força raramente vista no cinema."¹⁵³

A escolha dos atores para os filmes ficcionais também perpassa por essa preocupação com a organicidade na ficção. A exemplo temos o ator Bruno S., que protagonizou dois filmes deste realizador, *O enigma de Kasper Hauser / Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) e *Stroszek* (1976). Bruno não tinha nenhuma experiência enquanto ator, e nem idade próxima da personagem a interpretar. No

¹⁵¹ Brad Prager, 2007 - *The cinema of WERNER HERZOG: aesthetic ecstasy and truth*. New York: Columbia University Press.

¹⁵² Walter Salles, 2002 - "Os fantasmas de Fitzcarraldo e Aguirre". In *Folha de São Paulo Online*.

¹⁵³ Idem, s/p.

entanto, Herzog ao vê-lo em um documentário intitulado *Bruno der Schwarze - Es blies ein Jäger wohl in sein Horn* (1970), soube que o passado turbulento de Bruno o conectaria com a personagem, sendo então a pessoa ideal para interpretá-lo.

Passamos agora ao cinema não ficcional deste realizador, que também dialoga constantemente com retóricas ficcionais, em busca da *verdade extática* de histórias reais. A exemplo, podemos citar o filme *Fata Morgana* (1971), que apesar de ser composto apenas de filmagens reais de paisagens e suas interferências humanas no deserto africano, passa por um tratamento, narração e inserção de determinadas músicas, que combinados, remontam ao mito da criação de um grupo étnico maia. Um desalinhamento entre os comentários e as imagens ressignificam os sentidos obtidos pelo espectador. “Nessa perspectiva, imagens e comentários apresentam-se tensionados por meio de significados distintos, mas que articulados nos possibilitam expressar um efeito que será bastante explorado na estruturação do documentário: a diferença de significados entre imagem e comentários. Essa diferença instaura no filme uma imprecisão quanto à realidade objetivada.”¹⁵⁴

Ainda na exploração desta ficcionalização do documentário, e em oposto, da tangibilidade da ficção, Herzog explora a estilização de filmagem, ora deixando a câmera extremamente plástica e rigorosa no documentário, em outros momentos totalmente livre e solta na ficção. A utilização da câmera móvel, quase hipnótica que transforma imagens de registro documental, em abstração, são pontos altos em filmes como *Fata Morgana* (1971) e *Lições da Escuridão / Lessons of darkness* (1992). A quebra da quarta parede, e também as marcações ensaiadas e suas falhas não omitidas, em documentários e ficções, são também outros meios de exprimir a *verdade extática* no cinema de Herzog.

Além de sua extensa carreira enquanto realizador de cinema, Herzog assina a realização de diversas óperas bem como de roteiros e traduções. Ainda, possui uma vasta lista de textos, artigos e livros publicados, e também a participação enquanto ator em mais de 20 filmes¹⁵⁵. Herzog é, sem dúvida, um artista múltiplo, tanto em suas práticas artísticas diversas, quanto em sua forma de abordar a experiência humana no cinema, que mente no documentário, e conta a verdade na ficção. A excentricidade deste realizador é tema de diversos estudos que buscam

¹⁵⁴ Francisco Gabriel Rêgo; Geovana Freitas Paim, 2019 - Paisagem sem significados profundos: uma análise dos comentários em *Fata Morgana* (1971). Doc On-line, p 164.

¹⁵⁵ Lista completa de trabalhos de Werner Herzog disponível em: <https://www.wernerherzog.com/index.html#works>

compreender a obra de Herzog, suas motivações estilísticas e a escolha por temáticas não convencionais (Corrigan e Singer¹⁵⁶, Prager¹⁵⁷, Ames¹⁵⁸).

No entanto, no presente estudo, não buscamos respostas que pretendam decodificar o cinema deste realizador, ou ainda ilustrar teorias por meio dos filmes analisados. Temos como intenção, a articulação das teorias selecionadas, com os filmes de Herzog, de forma a identificar conexões entre estes fazeres artísticos que procuram romper com um modelo de narrativa clássica vigente. Mais especificamente, a escolha das películas *Além do azul selvagem* (2005) e *Lições da escuridão* (1992) para a análise, parte do interesse em pesquisar trabalhos mais contemporâneos, que colocam em prática um modo de fazer cinema moderno, que encontra similaridades com as abordagens teóricas basilares comprometidas com a sociedade e sua reflexão dialética.

Desde os conhecimentos das disciplinas do Mestrado em Realização - Cinema e Televisão, na Escola Superior Artística do Porto, já visualizamos o interesse em análise fílmica, com foco nos movimentos cinematográficos que representavam tentativas distintas de romper com as narrativas clássicas dominantes. Disso gerou o estudo e acesso a filmes que tratassem da ficção científica enquanto veículo de transformação social, recorrendo ao estranhamento cognitivo. No decorrer do aprofundamento das temáticas de deslocamento no cinema, e na experiência proporcionada pelo programa Erasmus na Universidade de Tallinn, entramos em contacto, de forma mais aprofundada, com a obra do realizador Werner Herzog e sua originalidade ao cruzar a retórica da ficção científica e do documentário, o que possibilita a transcendência interpretativa do espectador por meio de um distanciamento cognitivo.

¹⁵⁶ Timothy Corrigan, 1986 - *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York: Taylor and Francis.

¹⁵⁷ Brad Prager, 2007 - *The cinema of WERNER HERZOG: aesthetic ecstasy and truth*. New York: Columbia University Press.

¹⁵⁸ Eric Ames, 2012 - *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

III.2. Metodologia de análise

Temos como motivação inicial, a de identificar no cinema contemporâneo, ferramentas de transformação social. Para tanto, entendemos que a teoria do estranhamento cognitivo, enquanto metodologia fílmica, é promissora para uma arte que se proponha revolucionária. Nesta proposta teórica, o espectador desenvolve um papel ativo no processo de reorganização sintática do deslocamento proposto na película, proporcionando uma tomada de consciência mais autônoma e menos passiva. Neste sentido, usaremos os instrumentos conceituais propostos pela teoria de Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein como mecanismos de mediação para analisar os filmes *Além do azul selvagem* (2005) e *Lições da Escuridão* (1992). Partiremos das aproximações entre a *verdade extática* proposta e praticada por Herzog, e o *estranhamento cognitivo* em Brecht e Eisenstein. Com os mesmos ideais de romper com uma narrativa clássica, estes teóricos e artistas compartilham a singularidade na utilização da estratégia de deslocamento cotidiano, e sua potencialidade para que o espectador faça uma nova leitura da realidade.

Esta seleção fílmica também se justifica pois ambos os filmes carregam as retóricas do documentário e da ficção científica, porém se complementam de modos distintos. O filme *Lições da Escuridão* tem características mais preponderantes do documentário, e utiliza retóricas ficcionais que o remetem a uma narrativa de ficção científica. De outro lado, a ficção *Além do azul selvagem* veste a capa do documentário para comunicar um enredo de ficção científica.

Neste sentido, iremos explorar os dois filmes individualmente, a iniciar cada análise com uma breve sinopse, contextualização da produção fílmica, a relação com as outras obras deste realizador, e considerações do próprio Herzog, extraídos de comentários extras em DVD, entrevistas e textos publicados em seu *website* oficial, ou ainda livros e artigos publicados ao longo de sua carreira. Ao fazer esta explanação situacional sobre a obra e intenções do realizador, buscamos, em um primeiro momento, conduzir o estudo fílmico de forma a perceber o entorno da proposta autoral de Herzog, e sua proposta narrativa específica.

É importante justificar o apelo aos textos e comentários pessoais do realizador acerca de sua produção fílmica, e mais especificamente das obras analisadas, em função de se configurarem como elemento fundamental para escolha do objeto deste trabalho. A forma como o próprio realizador apresenta e enquadra suas películas dentro de uma tipificação genérica, por vezes não observada imediatamente, contribui imensamente para a análise dos mesmos e sua

hibridização categórica da ficção científica e documentário. Ainda, no sentido de entendermos o conceito proposto do realizador e sua lógica estrutural posta em prática, recorreremos a verificação das comunicações oficiais das películas, tais quais cartazes, sinopses e subtítulos. A expectativa do espectador, e também do realizador são passíveis de serem observadas, comparadas, e integradas nos resultados que intentam identificar aproximações do método do distanciamento ao cinema de Herzog.

Em um segundo momento de análise, buscaremos segmentar e encontrar o conjunto de procedimentos articulados nas películas, que possibilitam relacionar a teoria explorada nos capítulos anteriores, à prática cinematográfica e sua materialidade. Consoante a proposta de *análise imanente* de Ismail Xavier¹⁵⁹, intentamos realizar uma rigorosa investigação das componentes audíveis e visíveis presentes no filme. Os aspectos formais da película e sua organização a serviço do conteúdo fílmico, serão analisados de forma a testar hipóteses que partam da obra e sua contextualização, recorrendo a teoria como elemento auxiliar para a sustentação do argumento do cinema deste realizador, e sua potencialidade crítica transformadora.

Em consonância com os postulados de Aumont e Marie¹⁶⁰, realizaremos um estudo com vistas a metodologia de análise fílmica que visa compreender o filme como elemento predominante da ação analítica. "Vamos considerar o filme como obra artística autônoma, susceptível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica), e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica)."¹⁶¹

Utilizando esta metodologia, realizaremos um estudo da dinâmica narrativa de sequências selecionadas, sua autonomia, possíveis discontinuidades, e de que forma essa prática no cinema de Herzog rompe com as propostas clássicas de narrativas lineares e interdependentes, que buscam a representação mimética da realidade na ficção. Neste sentido, examinaremos também a intervenção do próprio realizador no documentário, de forma a romper com o compromisso de registro da realidade sem interferências externas. Recorreremos a análise de diálogos, bem

¹⁵⁹ Vide em Ismail Xavier, 2002 - *O cinema e os filmes ou doze temas em torno das imagens*. Entrevista de Ismail Xavier concedida a Pedro Plaza Pinto, Mariana Baltar Freire, Fernando Morais e Lécio Augusto Ramos. *Contracampo*, v. 7, Niterói- São Paulo, mar.-abr. / Ismail Xavier (2014). *Arte é desafio, pro-vocação: uma entrevista com Ismail Xavier*. Entrevista concedida a José Gatti. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 3, n.6, São Paulo, jul.-dez.

¹⁶⁰ Jaques Aumont; Michel Marie, 2004 - *A análise do filme*. 3 ed. Lisboa, Portugal: Edições Texto e Grafia.

¹⁶¹ Idem, p 10.

como da utilização do recurso da narração e de imagens de arquivo, presente nos dois filmes, de forma a ressignificar as imagens. Ainda, a utilização de categorias de análise mais específicas será útil para identificar os elementos de distanciamento presente nas obras selecionadas (i) relação de diegese imagem-som (ii) banda sonora (iii) movimentos de câmera (iv) repetição e retardamento das cenas (v) locação das filmagens – relação com a natureza e paisagem.

Com a intenção de relacionar a teoria do estranhamento cognitivo e o cinema da verdade extática de Herzog, buscaremos nos filmes, utilizando as categorias de análise expostas acima, as características que associam as obras selecionadas com o cinema de ficção científica, bem como com o documentário, e a intercalação das duas retóricas presente nas duas obras. Intentaremos identificar, portanto, a criação das experiências de *verdade extática* através da manipulação dos fatos ficcionais e não ficcionais, presentes nestas obras.

III. 3. O estranhamento cognitivo em *Lições da Escuridão* (1992)

Por se tratar de um filme que hibridiza retóricas ficcionais e não ficcionais, e tem predominância do retrato documental em suas captações imagéticas, a simples tarefa de elaborar uma sinopse passa a ser um desafio, na medida em que podemos identificar duas formas distintas de pensar este compêndio: a ficcional, e a não ficcional.

Iniciaremos pela sinopse que se relaciona mais com o argumento do filme, com contorno de ficção científica, que se dá por meio de uma narração que delinea um cenário pós apocalíptico. Trata-se, na análise por este ângulo ficcional, de um cenário em que seres alienígenas chegam a um planeta desconhecido, povoado por seres humanos, localizado em algum lugar no nosso sistema solar. A película aborda um planeta com paisagens que de acordo com o próprio Herzog "(...) perderam qualquer traço de sua dignidade"¹⁶². O enredo refere-se a um lugar já habitado por criaturas diferentes, que inicialmente tentam se comunicar de forma passiva, mas eminentemente padece em uma batalha de terror e chamas.

Passamos agora a resenha que concerne a estrutura documentária do filme, e que remete a camada mais visível desta obra. Como sinopse divulgada no website oficial do realizador, temos a seguinte descrição: "Uma visão apocalíptica apresenta os incêndios no Kuwait após a Guerra do Golfo, enquanto um mundo inteiro explodia em chamas. Este filme é estilizado como ficção científica, pois não há uma única cena em que você possa reconhecer nosso planeta."¹⁶³

Esta película, que inicialmente surgiu através da contratação do Discovery Channel, integrou uma série de documentários intitulada *Discovery Journal*¹⁶⁴. A Herzog foi atribuída a tarefa de abordar a Guerra do Golfo, que aconteceu entre os anos de 1990 e 1991. Com vistas a esta porção documental da película, é importante compreendermos o contexto histórico e a urgência dos acontecimentos, que justificaram o interesse tanto midiático, quanto do realizador em registrar a ocasião.

¹⁶² Paul Cronin, 2002 - *Herzog on Herzog*. Londres: Faber and Faber, p, 249.

¹⁶³ Vide em: <https://www.wernerherzog.com/films-by.html>, s/p

¹⁶⁴ Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A Guerra do Golfo consistiu em um conflito militar que durou apenas alguns meses, mas até hoje tem notória expressividade, pela mobilização de recursos humanos e materiais angariadas em um curto período, e também deflagrou uma das maiores catástrofes ambientais da história. O ponto que desencadeou os acontecimentos do confronto armado, se deu após a ocupação do território do Kuwait pelas tropas Iraquianas lideradas pelo líder Saddam Hussein motivados pela reintegração do território ao Iraque. Em contrapartida a esta apropriação, forças lideradas pelo Estados Unidos receberam a aval da Organização das Nações Unidas para utilização da força militar em prol da libertação do território ocupado¹⁶⁵. É importante mencionar que, a região territorial do Kuwait possuía uma grande influência e crescimento econômico em detrimento da exploração de poços de petróleo, o que consistia em um dos principais motivadores do interesse de reintegração deste território por parte das forças militares iraquianas, bem como da libertação por parte da Coalizão internacional¹⁶⁶ dirigida pelos Estados Unidos. Após um curto, porém ostensivo embate, as tropas iraquianas se retiram do território ocupado, no entanto antes de fazê-lo, ateiaram fogo nos mais de 700 poços de extração de petróleo pertencentes aquele espaço.

Herzog e seu cinegrafista Paul Berriff partem então, subsidiados pelo canal Discovery, para a região onde se deu o confronto, a fim de registrar os poços incinerados e a nova batalha que surgiu em consequência do conflito. “Quando Herzog chega ao Kuwait (alguns dias depois de Berriff), empresas petrolíferas americanas e inglesas tinham mandado seus especialistas *in loco* para conter e apagar os incêndios. A batalha travada contra as labaredas com a qual Herzog se depara é uma guerra dentro de outra guerra, onde o confronto não se dá entre exércitos formados por homens e armas, mas entre o ser humano e natureza.”¹⁶⁷

Outro importante ponto a se destacar neste evento histórico, é o acompanhamento midiático deste episódio, pois foi integrante de um momento em que os conflitos bélicos passaram a ser transmitidos ao vivo via satélite. Em decorrência desta nova abordagem midiática, a diligência que se segue para apagar o fogo e conter a catástrofe ambiental, é também mostrada de forma exaustiva nas grandes mídias televisivas. Herzog então inicia seus registros neste período, imediatamente pós guerra, no entanto, o realizador inova na sua forma de registro

¹⁶⁵ Vágner Camilo Alves, 2018 - A Guerra do Golfo. *Tensões Mundiais*, 6(10), Observatório das Nacionalidades da Universidade Estadual do Ceará. jan/jun.

¹⁶⁶ A aliança militar formada por mais de 30 países, respaldada pela Organização das Nações Unidas, foi uma das maiores coalizões empreendidas desde a Segunda Guerra Mundial (Havana Alicia de Moraes Pimentel Marinho, 2011)

¹⁶⁷ Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p 102.

e tratamento, buscando uma sublimação ao registro meramente factual. Herzog ressignifica as imagens de um cenário completamente devastado, para então subscrever sua obra na categoria de ficção científica. Em seu *website* oficial, Herzog afirma que "Após a primeira guerra no Iraque, quando os campos de petróleo queimaram no Kuwait, a mídia — e aqui quero dizer a televisão em particular — não estava em posição de mostrar o que de fato era, para além de ser um crime de guerra, um evento de dimensões cósmicas, um crime contra a própria criação. Não há um único quadro em *Lições das Trevas* em que você possa reconhecer nosso planeta; por essa razão, o filme é rotulado de "ficção científica", como se só pudesse ter sido filmado em uma galáxia distante, hostil à vida."¹⁶⁸

Ainda que carregue, já mesmo em sua proposta inicial, o distanciamento reflexivo daquela experiência de destruição do planeta, *Lições da escuridão* em sua primeira exibição no *Berlim Film Festival*, em 1992, teve pouca aceitação. A película foi acusada de romantizar um evento tão sério na história da humanidade, ou seja, uma estetização do horror da guerra. No entanto, Herzog justifica que suas escolhas não convencionais iam em direção de uma maior penetrabilidade daquele momento devastador de destruição do planeta pelo homem, e sua reflexão por parte do espectador.

Com esta breve explanação da temática do filme, e sua contextualização histórica, é possível percebermos que o estranhamento cognitivo permeia a obra analisada, de forma estrutural, na medida em que podemos identificar uma vontade do realizador de abordar uma temática que está sendo explorada de forma exaustiva, porém com uma diferente estilização, que permita a reflexão mais profunda que perpassa apenas aquele momento de crise política.

Para reforçar esta intenção, ao se relacionar com as imagens como um filme de ficção científica, o realizador omite as informações históricas e geográficas daquele momento, ou seja, ao público não é revelado os dados factuais de captação daquelas imagens. Sobre isso, Herzog afirma que a não identificação do Kuwait e da Guerra do Golfo foi intencional, para que a reflexão pudesse perpassar aquele momento histórico. "E você sabe, mesmo que as pessoas estejam assistindo *Lições das Trevas* daqui 300 anos, ainda não seria importante para eles conheceros fatos históricos por trás deste filme. *Lições das Trevas* transcende o tópico e o particular. Pode ser qualquer guerra e qualquer país."¹⁶⁹

Lições da escuridão ainda é um filme que, apesar de sua constante utilização da retórica da ficção científica, comumente é identificado dentro do gênero do

¹⁶⁸ Werner Herzog, 2010 - *On the absolute, the sublime and the ecstatic truth*, s/p.

¹⁶⁹ Paul Cronin, 2002 - *Herzog on Herzog*. Londres: Faber and Faber, p 246.

documentário. É possível identificar este enquadramento em encarte oficial do filme conforme é possível visualizar na figura 1 em anexo. No entanto, assim como no teatro épico de Brecht, Herzog não busca omitir a sua interferência enquanto realizador, e nas comunicações do mesmo DVD presente na figura 1, na sinopse de verso temos o seguinte texto:

Após a Guerra do Golfo, os soldados iraquianos em retirada deixaram com os campos de petróleo do Kuwait um inferno violento. Fiel à formação como talvez o cineasta mais desafiador do mundo, Werner Herzog e uma pequena equipe de filmagem chegam ao local para filmar a carnificina.

O que resultou foi lições de escuridão - menos um simples documentário sobre uma catástrofe ambiental do que é uma visão apocalíptica do inferno, Herzog criou um filme de ficção científica, no qual nosso planeta desaparece sob pilares de fogo, oceanos de petróleo, e uma nuvem de fumaça impenetrável.

Pontuado pela música em ascensão e pelo próprio comentário de Herzog, *Lessons of Darkness* é um retrato poderoso, de tirar o fôlego e estranhamente bonito de um mundo em chamas.¹⁷⁰

Nesta película de Herzog, portanto, temos a expectativa do espectador girando mais em torno do documentário, ainda que com uma desconfiança que é intencionalmente gerada desde o primeiro contato com a obra. Com este intuito de identificar uma predominância nas possibilidades visionadas pelo espectador, em seu primeiro contato com o filme, podemos olhar mais de perto o próprio título da obra. É possível atribuir um caráter didático, comumente associado a filmes documentários, quando pensamos no título *Lições da escuridão*. Ainda, de acordo com Penney¹⁷¹, a própria escolha do título tem também uma relação com profecias bíblicas do apocalipse, pois o título tem como fonte de inspiração a trilha sonora de um filme do próprio Herzog, *Fata Morgana* e a composição específica de François Couperin. "François Couperin compõe, no século XVIII, as *Leçons de Ténèbres*, ou *Lições de Trevas*, para liturgias da Semana Santa, mais especificamente para o Ofício de Trevas (...) Trata-se, portanto, de um ritual sobre o mistério do

¹⁷⁰ *Lessons of darkness*. 2001. [DVD] Realizado por Werner Herzog. Anchor Bay Entertainment, Inc.

¹⁷¹ Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

sofrimento e da morte – temas próximos àqueles abordados por Herzog – representados de maneira dramática, tanto na música como na encenação do ritual. Vinte anos depois de *Fata Morgana*, as trevas ainda ameaçam a humanidade e o diretor dá o nome das composições de Couperin ao seu documentário, *Lições da escuridão*.¹⁷²

Ainda que alertado sobre a ficcionalização do filme em sua comunicação oficial, entendemos que o indivíduo que entra na sala de cinema, busca uma película que se relacione de forma didática e objetiva com a Guerra do Golfo, no entanto, é confrontado com um documentário poético reflexivo que, através do uso de diferentes estratégias fílmicas, traz reflexões que perpassam os conflitos políticos pontuais deste momento de conflito.

É neste sentido que podemos identificar características retóricas de ambos os gêneros cinematográficos, o de ficção científica e também do documentário em *Lições da Escuridão*, o que também justifica sua escolha enquanto objeto deste estudo. Enquanto documentário, faremos menção ao modelo representacional proposto por Bill Nichols, investigado no momento teórico deste estudo. Tal qual descrito na proposta de compreensão do documentário deste autor, podemos identificar no modo de operação de Herzog, em *Lições da Escuridão*, uma proposta que não intenciona apresentar a realidade, mas sim representar os fatos reais do pós guerra no Kuwait, mas a partir de uma perspectiva individual. Herzog utiliza o momento histórico para extrair dele questionamentos mais densos do que os factuais, que perpassam a relação entre o homem *versus* homem, e homem *versus* natureza, levantando ainda questionamentos que emitem um tom bíblico, fazendo menção a possíveis questionamentos existenciais cristãos por parte do espectador.

Quando, ainda nas veredas do documentário, Herzog faz suas escolhas para relacionar a realidade com uma narrativa específica, é possível identificar de forma imediata dois modos representacionais do documentário¹⁷³, o modo poético, quando identificamos a tratamento da trilha sonora e a paisagem enquanto atores da obra, fragmentados, com plasticidade e ritmo próprio, capaz de suscitar afetos no espectador. A justaposição entre o cenário aterrorizante e a música erudita, orquestram uma subjetividade ambígua proposta por Herzog que, como já mencionado anteriormente, distancia o espectador da experiência meramente factual de indignação diante do acontecido.

¹⁷² Idem, p 60.

¹⁷³ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papyrus, 5ª ed.

A forma com que Herzog se relaciona com o tempo também se configura enquanto característica importante de um documentário poético, com planos de paisagens dilatadas, extensas e com possibilidades de esgotar o público. No entanto, em consonância com uma música tão destoante, e uma narração que também segue um caminho divergente dos fatos, a película se transforma em uma experiência de contemplação reflexiva. O modo de representação do documentário enquanto reflexivo, neste sentido, é entendido como a forma dominante na estruturação de *Lições da Escuridão*, pois desvia da realidade e elabora uma forma de representação em si mesma, que parte do externo factual e estimula o espectador à reflexão. Entendemos esta mediação do realizador entre o fato filmado e a representação fílmica enquanto um movimento dialético, que entende que o fenômeno filmado no Kuwait não se esgota nele mesmo, e a partir da exploração de dissonâncias, contrastes e distanciamento identitário reverberam uma reflexão do espectador.

Tomando como referencial análise em perspectiva proposta por Rick Altman¹⁷⁴, é possível identificar uma estratégia fílmica que inverte a realidade sintática filmada, e a transforma em ficção em sua componente semântica através da narração do próprio realizador. Muitas das características que inscrevem esta película no gênero do documentário, também podem ser observadas pela ótica que o aproxima da retórica da ficção científica. Para além da própria afirmação de Herzog, de que se trata de uma obra deste gênero antes do documentário, e também da análise intertextual presente na narração fílmica, podemos identificar outros elementos que firmam *Lições da escuridão* enquanto um filme híbrido.

Recordamos os postulados de Suvin¹⁷⁵, Freedman¹⁷⁶ e Chu¹⁷⁷ acerca do estranhamento cognitivo enquanto característica essencial para localizar a retórica da ficção científica em uma obra. Neste sentido, entendemos que elementos que circunscrevem *Lições da escuridão* enquanto documentário reflexivo, são também componentes que o aproximam do gênero da ficção científica. A quebra da diegese sonora com a utilização do *voice over*, a dissonância da música e da imagem, o prolongamento dos planos, são todos elementos citados acima, que promovem o distanciamento dialético que propomos identificar na ficção científica. Além disso, outros elementos são passíveis de análise para reconhecer esta obra e a sua extrapolação das fronteiras categóricas. Herzog promove uma identificação através

¹⁷⁴ Rick Altman, 1999 - *Film/Genre*. Londres: British Film Institute.

¹⁷⁵ Darko Suvin, 1979 - *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Connecticut: Yale University Press.

¹⁷⁶ Carl Freedman, 2000 - *Critical Theory and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.

¹⁷⁷ Seo-Young Chu, 2010 - *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.

do desconhecido, onde o espectador não se reconhece mimeticamente com o ser humano apresentado. Nos dedicaremos a seguir a uma análise localizada dessa intercalação entre a fantasia e a realidade, e os métodos que o realizador utiliza para quebrar com os moldes clássicos estéticos e narrativos.

Iniciando um olhar mais aprofundada no que o filme nos apresenta para comunicar o distanciamento, e que possa se relacionar com o estranhamento cognitivo em Brecht e Eisenstein, nos remetemos a uma citação que abre a película: "O colapso do universo estelar ocorrerá como a sua criação - num esplendor grandioso." A frase que inaugura a obra é atribuída ao pensador francês Blaise Pascal, no entanto, Herzog posteriormente declarou em diversas entrevistas, que aqueles dizeres eram de autoria própria, e falsamente remetidos a Pascal. O realizador afirma: "Bem, pode até parecer Pascal, mas na verdade é tudo inventado. Gosto de fazer coisas assim porque sou um contador de histórias, planeio simples, não um tradicional documentarista. (...) O que a pseudo-citação de Pascal faz é levanta-lo desde o primeiro minuto do filme a um nível que te prepara para algo bastante importante. Estamos imediatamente no domínio da poesia - quer o público saiba ou não que a citação é falsa - o que inevitavelmente atinge um acorde mais profundo do que mera reportagem. Com Pascal você está imerso no cósmico mesmo antes da primeira imagem aparecer na tela, e *Lessons of Darkness* nunca te decepciona até seu último quadro."¹⁷⁸

Herzog não esclarece para o público, durante o filme, que a autoria da frase é falsa, deixando claro que suas intenções não tem compromisso com a verdade factual. É possível estabelecer uma relação com o que Eisenstein chamava de efeito de choque na montagem de atrações. Eisenstein menciona um deslocamento da imagem em relação ao real para suscitar determinadas emoções nos espectadores, e Herzog utiliza o texto que inicia o contato do público com a obra, contendo uma frase enigmática e seu falso crédito. Pascal não disse e nem escreveu aquela frase, entretanto, Herzog alega que não deixa de comunicar a sua *verdade extática* quando atribui ao cientista a elaboração daqueles dizeres. A epígrafe que desencadeia os acontecimentos fílmicos seguintes, rege o tom apocalíptico que se seguirá na obra, e também, a falsa concepção, esboça um posicionamento referencial simulado que parece ser pessimista diante dos acontecimentos que irão ser apresentados.

A ação de referir a frase a um filósofo e matemático, é manipulada com o fim de alcançar um choque emocional no espectador. Podemos imaginar, que mesmo um indivíduo que não tenha tido contato com a obra de Pascal, inaugura a

¹⁷⁸Paul Cronin, 2002 - *Herzog on Herzog*. Londres: Faber and Faber, p 243.

sua interação fílmica por meio de uma inspiração textual terceira (ainda que adulterada) para concepção da obra, seja ela documental ou não. Ou seja, na sua decisão de ação inicial fílmica, Herzog já comunica o fim da obra, e de forma mais apurada, do universo conhecido pelo espectador. Juntamente com a frase referida, e a apresentação dos créditos iniciais, ao espectador também é proposto o estado emocional de revelação catastrófica através da música. É possível identificar também nos primeiros momentos fílmicos, o anúncio da tragédia, na trilha sonora crescente, composição de Richard Wagner.

Acompanhando a música clássica, Herzog também inicia a narração que irá subverter e diluir as fronteiras entre o documentário e ficção científica. Com a utilização deste recurso, apresenta ao espectador as imagens da guerra do Kuwait como pano de fundo para uma *voz-over* que não se reconhece naquele planeta. Planos aéreos de poços de petróleo e paisagens de montanhas envoltas em névoas de fumaça são apresentadas em tempo dilatado, causando um certo desconforto ao espectador. A dilatação do tempo utilizada por Herzog em seu cinema, também presente em *Lições da Escuridão*, cria uma experiência sensorial através da insistência em paisagens estáticas. Um distanciamento cognitivo é possível então, através de um olhar atento que confere mais tempo à paisagem, e explora a dinamicidade da cena através do movimento de câmara em *travelling* longo, que acompanha a movimentação da própria fumaça.

Acompanhada da narração, que menciona um “planeta em nosso sistema solar” cercado por névoa, temos o início de uma ficcionalização exploratória das imagens, que se utiliza daquele ambiente fumegante para despertar um sentimento de desconhecido e misterioso. Aproveitando a falta de identificação com aquele planeta visionado, o realizador em sequência insere a imagem de bombeiros em ação a apagar os poços incendiados, com vestimentas protetivas, e os identifica como “criaturas” que tentam se comunicar, ainda que de maneira frustrada. Em entrevista concedida ao crítico cinematográfico Roger Ebert, Herzog comenta o desvio dos fatos filmados presentes na narração: “E a primeira criatura que encontramos neste planeta não era um extraterrestre. Ele era apenas um dos bombeiros que queria que o fluxo da água em uma mangueira fosse cortado, porque ele pisava em suas pontas e fazia coisas. E eu meio que gostei dele. Gosto deste homem e transformei-o num extraterrestre. E isso constitui algo mais profundo, que está além dos fatos. O fato é que o que você vê, a paisagem e as cadeias de montanhas que você vê, são apenas rastros na areia e nada mais. Mas

em nossa imaginação, e com um tipo de música, e aquele texto que você leu antes, constitui-se uma verdade mais profunda, estranha e extática.”¹⁷⁹

O que podemos identificar nesta sequência inicial, de acordo com a teoria de Eisenstein apresentada anteriormente, é uma montagem que explora elementos mais abstratos presentes na imagem, como a fumaça, as vestimentas do bombeiro, o formato dos poços de petróleo, através de recursos objetivos, tais quais a música, a narração e o tempo, e as suas possibilidades dialéticas de perturbação da verossimilhança do público. A unificação destes planos, e seu falseamento narrativo, desorientam o espectador e o instigam a dar um passo além da verdade factual (vide figuras 3, 4 e 5, em anexo).

Após a apresentação deste universo distante com o qual a película se relaciona em sua entrada, inicia-se então uma estratégia comumente adotada por Herzog, a fragmentação da obra em atos. No caso de *Lições da escuridão*, temos passagens quase bíblicas, que parecem anunciar as profecias do apocalipse em 13 atos. Tal qual apresentado na proposta do teatro épico elaborada por Brecht, aqui também é possível identificar uma funcionabilidade dos atos de forma isolada enquanto arranque de reflexão por parte do espectador. Além disso, existe um rompimento da linearidade dos atos, que não seguem um padrão de duração, cada estrofe fílmica tem a extensão necessária específica, enquanto potência singular, e também como integrante do todo.

No excerto intitulado “A capital”, acompanhado da trilha fúnebre de Edvard Grieg, em *Peer Gynt* temos a captação imagética feita dentro de um helicóptero que sobrevoa uma cidade. Em sua maioria com grandes planos gerais vistos de cima e em câmera lenta, explora-se uma paisagem de arquitetura moderna, quase futurística, ou ainda de outro planeta. Neste momento, o estranhamento mais relevante se dá por meio do espaçamento físico visível entre o objeto e o observador. A perspectiva aérea, a fazer o reconhecimento daquele ambiente, poder ser entendida como um olhar de Deus, que toma mais força com a narração ao anunciar uma guerra iminente. Também acontece a associação a uma onisciência divina, ao incluir na componente sonora, uma segunda voz extra diegética (além da narração em voz *over*, e a música clássica fúnebre), que se assemelha a uma oração em uma língua diferente à do narrador. Ainda é importante perceber que se trata de um ato que, com pouca luz, se inicia no mar (figura 6), passa pela cidade (vide figura 7, em anexo), e ao mar retorna em sua finalização (vide figura 8, em

¹⁷⁹ Werner Herzog, 1999 - Werner Herzog Dialogue with Roger Ebert [In person]. Walker Art Center, s/p.

anexo). Neste sentido, é cabível uma interpretação que relaciona uma natureza que, impiedosamente, dá origem e finda com seus algozes, no mesmo lugar, a mesma maneira, tal qual anunciado na frase que inaugura o filme.

O segundo capítulo da película, "A Guerra", em menos de 1 minuto mostra imagens de arquivo jornalístico, captadas com câmeras infravermelhas, que apresentam seguidos bombardeios noturnos. Conectado ao momento anterior, com a mesma trilha sonora, se assemelha a um balé extraterrestre, em que as luzes das bombas parecem espaçonaves sincronizadas em uma dança de ataque, que também incorpora na extra diegese sonora o som de alarmes que avisam a cidade sobre o ataque em curso. A utilização do recurso de câmera noturna, também poder ser entendida pela provocação de estranhamento cognitivo do espectador, que entra em contato com aquelas cenas já vistas tantas vezes a ponto de serem banalizadas, em outra perspectiva, mais afastadas. Conforme aponta Bingham "Isso serve para destacar o espectador específico que Herzog tem em mente para o filme: ou seja, aqueles de nós que nunca estiveram mais perto da guerra do que através dos nossos aparelhos de televisão: aqueles de nós inerentemente distanciados e dissociados (pelo menos psiquicamente) do fato, de modo a apresentar e interrogar diferentes pontos de vista e perspectivas quase esquematicamente opostas às mesmas que somos repetidamente alimentados. Em outras palavras, ele está explorando a distância na experiência e na representação."¹⁸⁰

Também, a curta duração deste fragmento em relação ao ato que o antecedeu, e aos próximos que estão por vir, parece ter uma forte motivação quando relacionada com os dizeres do próprio Herzog enquanto narrador: "A guerradurou apenas algumas horas. Depois, tudo ficou diferente." Ainda que tome um intervalo curto de toda a película, expressa a agressividade daquela rápida guerra, e anuncia o impacto que se seguirá.

Seguem-se 11 atos, nos quais Herzog abordará o suposto pós guerra interplanetário, em dimensão ficcional, ou ainda, as consequências sociais e ambientais ocasionadas por aquele embate. É importante perceber que, mesmo no interior da divisão da película entre 13 atos, podemos identificar uma classificação de ordem ainda mais específica. Nos dois primeiros capítulos, temos a representação do que era a cidade antes da guerra, seja ela ficcional ou não, e também do evento em si, o durante. O tempo fílmico em que estes episódios

¹⁸⁰ Adam Bingham, 2003 - "Apocalypse then: Lessons of darkness re-visited". *Cineaction magazine*, n 52, p 50+. Canadá, jun, p 51.

acontecem, corresponde a 10% em média do todo, o que deixa claro estruturalmente o interesse do autor em focar nos impactos causados pelo conflito.

A iniciar esta predileção em abordar o pós-guerra, temos o título “Depois da batalha”, que reúne imagens de abutres, ossadas animais, também carcaças de máquinas e veículos e suas marcas na areia desértica, bem como as marcas do bombardeio, a apresentar os destroços da guerra. De acordo com Penney “A terra ocre e seca tem a textura de pele queimada, com feridas e cicatrizes: dela emergem o que restou de edificações humanas.”¹⁸¹ Em câmara lenta e serena, e por algumas vezes em ângulos vertiginosos, existe um deslocamento da sensação despertada pelo movimento da câmara, ao passeio que decorre pelo cenário de devastação. Pela primeira vez, a fumaça deixa de ser uma névoa exploratória de um mundo estranho, e passa a representar indícios de fogo. Neste sentido, é importante destacar a menção na própria narração, de um suposto vestígio de que humanos já habitaram aquele planeta, o que começa a desenhar ao público uma percepção mais associada a realidade terrestre, ainda que estranhada pela ficção científica.

“Achados da câmara de tortura” é o próximo ato, e inicialmente mostra uma série de instrumentos de tortura, com uma câmera a mão, que mais uma vez explora lentamente em uma sequência longa, incômoda. Em uma sala, que se parece com um museu de objetos cotidianos ensanguentados e transformados, o espectador tem tempo de cena suficiente para refletir a respeito do uso daqueles utensílios comuns, como uma simples torradeira, para fins de causar dor. O longo plano sequência dos objetos expostos, termina com uma cadeira, aparentemente comum, mas que observada mais atentamente, parece estar conectada a fios, e adaptada a fim de ser utilizada para eletrocutar os torturados de guerra (vide figura 9, em anexo). Ainda neste mesmo ato, com um corte abrupto, o espectador é apresentado a uma mulher, sentada também em uma cadeira, contando sobre sua experiência de trauma daquela guerra (vide figura 10, em anexo).

Neste momento, pela primeira vez na película, Herzog apresenta a comunicação direta com os personagens humanos, através do recurso da entrevista, que também tem ligação direta com a retórica do documentário. A mulher dá o seu depoimento, sob o olhar de uma câmera parada, coisa que até então não tinha presença expressiva em *Lições da escuridão*. No entanto, a mulher que está sendo entrevistada, de acordo com as impressões do realizador, perdeu a habilidade de comunicação através da fala, em decorrência do choque. Ela apenas

¹⁸¹ Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p 107.

balbucia a sua história, com gestos marcados e semblante perturbado, e o próprio Herzog explica em narração voz *over* ao público, a sua interpretação dos fatos. A utilização deste artifício, em que Herzog entrevista, no entanto se sobrepõe em voz *over*, será novamente utilizada em um ato mais a frente, e auferida a uma estratégia de deslocamento, na medida em que possibilita a comoção do espectador sob a história daquela mulher, sem compreender as suas palavras, e ainda sob a influência da perspectiva de interlocução do realizador/narrador. O diálogo, em sua forma discursiva, não é mais importante do que a sua componente gestual.

Em sequência, no capítulo "Parque nacional de Satã", o autor retorna a câmera em movimento, e as imagens aéreas distanciadas. A transição da câmera que antes se aproximou do elemento humano de forma estática promovendo a identificação do espectador, a uma oposição enquanto observadora onisciente, promove um choque ao público que novamente é apresentado ao cenário de devastação ambiental, planos mais gerais, e uma câmera dinâmica outra vez. Em um momento o espectador percebe que está representado, ainda que de maneira discursiva não habitual sem a presença da interlocução da fala, e noutro, é novamente afastado daquela realidade, e confrontado com um cenário que não identifica enquanto planeta terra. O impacto estabelecido pelo movimento da câmera, e o rompante provocado no espectador, tem aproximações com os postulados de Eisenstein a respeito da montagem de atrações, que se utiliza da componente de choque, para causar uma reflexão dialética no público. Outro importante aspecto presente neste rompante, é a comunicação de Herzog, através da sua narração, de que tudo aquilo que se vê enquanto água nos rios, na verdade é petróleo, uma afirmação ambivalente, que pode ser verdadeira, ou falsa, mas ainda assim tem um propósito de verdade extática. Ainda, o impacto é apresentado por meio do retorno da música clássica, que teve uma pausa no momento da entrevista, e parece ressurgir ao passo que a retórica do documentário se afasta, e voltamos a ver aquela paisagem geograficamente estranhada extraterrestre, como se tratasse de uma ficção científica novamente.

O choque que se deu entre a transição dos dois atos anteriores, é novamente retomado no ato seguinte, intitulado "A Infância", que interrompe a música clássica mais uma vez e dá ênfase ao som diegético. O início deste fragmento apresenta também uma ruptura com os planos aéreos distanciados, e agora com um plano que mostra uma nuvem de fumaça preta que se espalha e domina o céu. Ainda que a câmera, quando assume um olhar em perspectiva terrestre, já possa ser considerada mais passível de identificação do espectador, no primeiro plano deste capítulo, ainda existe um elemento que distancia pelo tempo

de cena. Com extensão dilatada, mais uma vez, Herzog apresenta uma câmera em movimento lento, que acompanha o caminhar daquela fumaça no sentido do vento.

Em seguida, em corte abrupto, uma câmera que agora imóvel, novamente recorre ao recurso da entrevista narrada por Herzog. Desta vez, temos o relato de uma mãe, que conta sobre a perda da habilidade de comunicação oral de seu filho, em decorrência de um episódio de trauma da guerra. Ainda que com a semelhança discursiva da apresentação do diálogo anterior, agora o realizador não narra as suas interpretações de uma comunicação gestual, mas faz em *voice over* uma espécie de "tradução dublada" em alemão, sobreposta ao depoimento da mulher. É possível estabelecer uma relação com o estranhamento cognitivo nesta escolhafaite por Herzog, de ser a voz das únicas duas comunicações que integram a película. A fragilidade da comunicação, em decorrência de traumas de guerra, é explorada de forma que restaura a identificação do espectador, mas ainda de forma superficial, completamente mediada pela voz do narrador.

Outro elemento que podemos analisar em vistas da teoria de distanciamento cognitivo de Brecht e Eisenstein, é a montagem e enquadramento dos planos que compõem a entrevista. Primeiro nos é apresentada a figura da criança em plano aproximado sem falas (vide figura 11, em anexo), depois da mãe também aproximada e seu depoimento (vide figura 12, em anexo), causando uma comoção identitária. Posteriormente, a câmera se afasta, e em um plano de conjunto, mostra ambos, em um silêncio prolongado, que distancia rapidamente o espectador daquelas duas personagens (vide figura 13, em anexo), para depois, novamente aproximá-las, agora juntas dentro do mesmo quadro (vide figura 14, em anexo).

Além disso, Herzog utiliza um mesmo mecanismo nas duas entrevistas acima mencionadas, que é a exploração das pausas silenciosas. O realizador opta por não recortar alguns intervalos entre uma pergunta e outra, que provavelmente são mais longos também por conta da utilização de um intérprete. Nesta pausa, em que o espectador observa o hiato desconcertante dos entrevistados, existe uma identificação que se dá na não ação, no vão silencioso entre as interlocuções.

Um corte abrupto acontece mais uma vez, anunciando a próxima parte da película, "E uma fumaça levantou, como a fumaça de uma fornalha". A câmera novamente passa a registrar a partir de um helicóptero a tragédia, e o espectador que ensaiava o reconhecimento com os "habitantes" daquele planeta (ainda que apenas com os que sofreram as consequências da guerra e não os causadores dela), agora toma a distância novamente. A música clássica retorna, e com ela a erudição de um observador perplexo com tamanha atrocidade. Com a utilização de textos bíblicos presentes na narração, Herzog agora utiliza a câmera que

representa um olhar divino onisciente em velocidade mais intensa. De maneira apressada, comparada ao que foi apresentado anteriormente, o espectador se impacta de maneira mais agressiva, mais rompanete. No entanto, a aceleração do ritmo das imagens não significa planos mais curtos, mas sim a exploração de caminhos mais longos percorridos pela câmera.

Em determinado momento, um corte utilizado na montagem faz a fumaça parecer o céu, indicando uma possível inversão no ângulo da câmera, que agora parecia estar em um contra picado, rotacionado em 90° para observar o contra campo que até então estava oculto, podendo indicar uma forma de salvação como é possível visionar nas figuras 15 e 16, em anexo. No entanto, com o mergulho de uma objetiva que se aproxima cada vez mais, revela-se o fato de que o que vemos continua sendo a fumaça dos incêndios, nada mudou. A esta sequência, é possível aproximarmos da teoria Eisensteiniana, que busca na montagem, o choque entre sentidos opostos, neste caso, uma fumaça, que se fantasia de nuvem, e falseia uma perspectiva de esperança, para depois frustrá-la.

O fogo, que havia aparecido pouco nos capítulos anteriores, agora começa a se mostrar progressivamente e assume o papel de protagonista deste ato, em enormes incêndios nos poços de petróleo. E, juntamente com a composição *Marcha fúnebre* de *Siegfried*, abre o precedente para o próximo excerto, que também terá o fogo enquanto personagem central, mas também apresentará novos elementos.

O novo ato é nomeado de "Uma peregrinação", e de fato, vai abordar a extensiva jornada dos bombeiros na tentativa de apagar aqueles fogos que parecem ser inextinguíveis. Agora temos uma câmera que se foca mais nestes homens, em um ângulo terrestre normal e mais aproximado, migrando de uma predominância da distância que houve até agora, para a incorporação da objetiva quase enquanto um personagem naquela empreitada. Em oposição ao que estava sendo explorado até então, quando se tratava de mostrar o deserto e as paisagens geográficas de cima e em câmera lenta, aqui temos a utilização de planos mais curtos, e uma maior aproximação, de uma câmera quase subjetiva, que reflete um intimidade, ainda que superficial. Os bombeiros e suas vestimentas protetivas, ainda que cognoscíveis enquanto seres humanos, ainda passam a impressão de terem alguma relação com a ficcionalização científica daquelas imagens. O som agora é totalmente diegético, dominado pelo barulho do fogo e das mangueiras de água em ação, e também com a presença das falas dos técnicos combatentes, ainda que não sejam passíveis de compreensão, misturadas com todo aquele ruído.

É importante também destacar neste excerto fílmico, a batalha entre a água e o fogo, mediada pelos bombeiros, enquanto elemento que possibilita o

deslocamento proposto por Brecht e Eisenstein, a medida em que estabelece uma relação simbólica a partir da "(...) antropomorfização do fogo e da água, como dois oponentes em uma batalha de vida ou de morte: o fogo é um personagem furioso, ultrajado, que ameaça os seres humanos. Fruto de uma terra violentada – por seres humanos –, o fogo não se submete à vontade do homem como o resto da natureza. A água é o único oponente à altura do fogo. Ela é uma aliada dos técnicos - cosmonautas, que enfrenta o adversário e também esfria seus corpos superaquecidos."¹⁸²

Ainda como importante elemento de estranhamento, tal qual abordado na teoria de Eisenstein, podemos identificar neste capítulo, a repetição das mesmas ações. Ainda que não seja uma reprodução repetida das mesmas cenas, repete-se as mesmas ações exaustivamente de forma mais recortada em tomadas curtas, para reforçar o esforço necessário para tentar ao menos estacionar aquela destruição. Ao fim deste ato, temos uma possível vitória do homem, que se utilizou do próprio fogo para eliminá-lo, ao provocar explosões dentro dos poços emchamas. A *mise-en-scène* perde os tons alaranjados dos incêndios, e é dominada pelas cores da fumaça negra e do petróleo que agora jorra sem queimar. A música clássica retorna, no minuto final, quase como fosse o anúncio do triunfo do homem sob o fogo.

No entanto, o fogo ainda aparece ao abrir o próximo ato, "Dinossauros em movimento", que tem uma abordagem similar com a anterior, no que diz respeito a relação simbólica dos elementos do fogo e da água. Mas agora o faz voltado aos tratores, helicópteros e outras maquinarias usadas como aliadas para combater o fogo, e os retrata como fossem animais, mais especificamente dinossauros, a serviço do homem, domesticados. Observamos estes animais se movimentando, por vezes até em planos detalhados, e os enxergamos de forma quase patética, distanciados de sua existência inanimada, suscitando no espectador uma espécie de compaixão. Em determinado momento, nos distanciamos dos bombeiros novamente, que em suas vestes brancas e capacetes prateados, parecem hostilizar com a câmera, e que ao observar calmamente as máquinas a trabalhar de forma exaustiva, suscitam um sentimento de indignação. Posteriormente, já no encerramento deste excerto, após nos identificarmos mais com o elemento inanimado, do que os humanos em cena, a música parece nos conduzir a um luto pelo fogo. Como encerramento deste capítulo, um homem dirige um trator em partida, do que parece ser uma de terra já

¹⁸² Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p 113.

sem fogo, e aos poucos vai sendo encoberto pela fumaça, e se mescla ao *fade out* para o preto.

A próxima sequência tem o seu enfoque no fogo, que continua presente, e principalmente no petróleo, que borbulha pela terra e fazem alusão ao título do excerto, "Protuberâncias". Em câmera aproximada e som diegético, acompanhamos as chamas e a matéria fossilizada, que modificaram os rios e o solo daquela paisagem, e pouco a pouco o transformarão em ambiente inóspito ao ser humano. O som do vento, do fogo, e daquele líquido preto e grosso a borbulhar, são suficientemente agressivas e ao mesmo tempo belas. E, não precisam do acompanhamento da música clássica, pois em sua diegese sonora transmitem o estranhamento ao espectador, que se deleita ao mesmo passo que inquieta com os sons a parecer um respiro enfurecido das forças da natureza.

Dando seguimento ao que caminha para o fim de sua obra fílmica, Herzog em "A extinção dos poços" retorna a vista aérea em um longo plano, que ainda mantém a diegese sonora, e parece observar um panorama de encerramento do trabalho dos bombeiros. Depois, o realizador se aproxima, utilizando intercalação de planos curtos e longos, do trabalho dos técnicos e bombeiros para a selagem dos poços que continuam a jorrar petróleo. Inicia-se uma trilha sonora clássica, que tem menos potência catastrófica, e esboça um tom mais otimista. Acompanhado da música, temos a apresentação pela primeira vez dos rostos daqueles homens, que até então estavam estranhados ao espectador, como seres de outro planeta, com suas vestimentas de proteção. Estes seres, agora passíveis de identificação por parte do público, sorriem, e comemoram o fim dos incêndios. E no espectador, por meio de uma câmera muito mais aproximada, é suscitada a emoção de alívio, não somente pelo fim dos incêndios, mas por uma resolução mimética identitária que o assenta melhor em relação a película. Ainda no fim deste trecho, a diegese sonora é resgatada, intensificando a transição do som dos poços de petróleo jorrando aquele líquido agressivamente, para um silêncio tranquilizador, acompanhado das imagens de um aperto de mão contente de dois bombeiros, indicando o fim daquele longo empenho.

Pronto para a conclusão esperançosa da película, que foi delineada no capítulo anterior, o espectador tem o contato com o décimo segundo excerto, denominado "A vida sem fogo". Herzog retorna com sua narração, acompanhado de um som diegético de alguns poços que ainda não foram selados, jorrando petróleo. Uma invertida da sensação de reconhecimento apaziguador, obtida anteriormente, acontece quando nos deparamos com imagens dos bombeiros ateando fogo novamente naquelas cavidades, propositadamente. Pego totalmente de surpresa, o

espectador é novamente tomado pelo conflito de interesses em relação ao ser humano com qual tinha acabado de se identificar. Essa confusão é exacerbada pela própria narração, que também parece estar perturbada com as imagens, e parece confabular junto com o espectador, o que está acontecendo ali com dizeres como: "O que eles estão fazendo? Eles vão destruir o local? Terá a vida sem o fogo se tornado insuportável para eles?".

O realizador interpola em sequência, primeiramente os bombeiros ateando fogo nos poços em um plano geral (vide figura 17, em anexo), com a imagem aproximada dos bombeiros fumando cigarros e sorridentes (vide figura 18, em anexo), para posteriormente retornarmos as enormes nuvens negras de fumaça dominando o cenário (vide figura 19, em anexo), que se seguirá. Nesta sucessão de planos, o espectador frustra mais uma vez a sua assimilação com os indivíduos, sentimento que é reforçado pela narração "Agora eles estão contentes, agora há algo para extinguir de novo".

Mais uma vez, e talvez a mais audaciosa da película, Herzog recorre a subversão dos fatos neste fragmento. Quando o realizador, com a montagem dos planos, e o texto narrado, incita o espectador a pensar que os bombeiros estão cometendo um ato de loucura, ele se desvia da realidade factual, e não esclarece isso durante a película. Em entrevista posterior, cedida ao crítico cinematográfico Roger Ebert, o realizador afirma que aquela ação tinha motivação específica para controlar a propagação de pequenos focos remanescentes: "Na verdade, era necessário para fins técnicos, porque os incêndios se espalhariam pelos lagos, e todo o lago de petróleo pegaria fogo. E eles teriam um problema muito maior se o lago tivesse se expandido para outros poços de petróleo. Então, eles reacenderam de propósito. Mas eu os transformei em algum tipo de pessoa que não pode mais viver sem fogo."¹⁸³

Ao fim desta passagem que novamente distancia o espectador, nos deparamos em câmara mais afastada, com o cenário de fogo intermitente, de devastação e de guerra. A batalha entre água e fogo reiniciam, com o auxílio dos tratores "dinossauros", e ao som da música clássica suscitando um sentimento de êxito, a fumaça preta toma conta novamente.

Em conclusão de *Lições da escuridão*, temos o ato final "Estou tão cansado de suspirar. Senhor, deixai cair a noite.", que não se prolonga, para mostrar ao espectador de forma sucinta as mesmas imagens presentes no início do longa-

¹⁸³ Werner Herzog, 1999 - Werner Herzog Dialogue with Roger Ebert [In person]. Walker Art Center. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/werner-herzog-1999> acesso em: 13 de maio de 2021, s/p.

metragem. Observamos, em câmera lenta, os mesmos elementos e cenário de destruição apresentados anteriormente, com trilha musical clássica crescente. No entanto, agora a câmera já não está mais aérea, e nem em constante movimento. Não mais somos alheios aquela realidade, e embora “a criatura” volta a figurar com suas vestimentas espaciais, não é este mais o motivo do estranhamento ocasionado no espectador, ele estranha o ser humano, ele estranha a si mesmo.

As pontuações e relações com as retóricas do documentário e da ficção científica, bem como a teoria do estranhamento cognitivo, foram realizadas a medida em que eram observadas, a luz das ideias dos teóricos Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein, o que imprimiu solidez a investigação proposta, com destaque para os seguintes elementos observados: narração, intercalações entre o som diegético e extra diegético, a banda sonora, movimentos de câmera, bem como a manipulação da velocidade e duração dos planos em função de destacar as propriedades conotativas possíveis na mediação proposta pelo realizador.

Perseguindo o objetivo do estudo, com a mesma perspectiva teórica fundante, passamos a realizar análise do filme *Além do azul selvagem*, também realizada por Werner Herzog.

III. 4. O estranhamento cognitivo em *Além do azul selvagem* (2005)

Ainda que, em *Além do azul selvagem*, Herzog também reúna as retóricas da ficção científica e do documentário, o exercício de esboçar uma breve sinopse não necessita que olhemos para a obra à luz dos diferentes gêneros separadamente, para melhor compreendê-la. A contextualização histórica das imagens não ficcionais também será remetida neste estudo, mas será sinalizada em momentos pontuais em que haja a sua pertinência, tendo em vista que não se trata de uma compilação que se centra em algum acontecimento ou evento histórico específico. Nesta película, Herzog inverte o ponto de partida para fundir as fronteiras entre os gêneros cinematográficos, e agora se utiliza da retórica do documentário, mas para embasar um enquadramento que tem mais força em seus moldes ficcionais.

O filme conta a história da tentativa de migração para o planeta terra, por parte de uma comunidade alienígena vinda de um planeta chamado Andrômeda. Sob a perspectiva de um integrante destas viagens que exploravam o nosso planeta enquanto ambiente de prosperidade, somos apresentados enquanto espectadores, a extrema frustração desta população, que não encontrou no novo planeta a hospitalidade preterida. Ao mesmo tempo, ainda sob a ótica do forasteiro de outro mundo, presenciamos a busca humana por um planeta que seja uma alternativa à vida na terra. Após uma ameaça viral vinda de outro planeta, a humanidade se encontra em risco de extinção, sendo forçada a enviar equipes de astronautas a viagens espaciais exploratórias, a fim de encontrar um novo planeta que possa ser colonizado, suprimindo as necessidades tidas como essenciais aos seres habitantes do planeta terra.

Ao abordar esta questão que perpassa pela inversão do eixo migratório interplanetário, o realizador também revisita diferentes momentos históricos. Tal qual o de maior destaque evidenciado, o caso de Roswell, que envolveu imensa especulação mundial a respeito do aparecimento de vestígios de vida em outros planetas, e um suposto acobertamento por parte das agências governamentais norte americanas.

Em contramão ao filme analisado anteriormente, o espectador agora é apresentado a uma espécie de falso documentário, ou ainda, *mockumentary*, tal

qual mencionado por Craig Hight¹⁸⁴ na fase inicial deste estudo. Conforme os postulados de Hight, este tipo de cinema utiliza estratégias do cinema não ficcional, para abordar um acontecimento fictício. No entanto, diferentemente do que a maioria dos falsos documentários fazem, Herzog não intenta ocultar a ficcionalização da película desde o seu início, embora as estratégias utilizadas no decorrer da narrativa, por vezes nos conduzam a atribuir certa veracidade aqueles acontecimentos inventados. É possível perceber essa não omissão, mesmo nas imagens que acompanham a distribuição do filme, tal qual apresentada no Anexo 2. A frase "A Science fiction fantasy" acompanha os encartes da versão em DVD da película, mas também é apresentada na sequência de abertura, deixando até o espectador mais desatento, alertado para o próximo contacto, que com as vestes do documentário, conta uma história não verídica.

Quando, em um esforço anterior, tentamos organizar e reunir algumas características que definem um determinado tipo de cinema, enquanto pertencente ao gênero de ficção científica (apenas para poder esfumar estas fronteiras posteriormente em Herzog), buscamos distinguir a ficção científica, ou ao menos localizá-la enquanto subgênero da fantasia, com distinções específicas, em especial a da presença de um estranhamento cognitivo por meio da plausibilidade do elemento fantástico. No entanto, no subtítulo de apresentação de *Além do azul selvagem*, encontramos as duas categorias juntas, relacionadas a mesma obra. Entendemos, que ao reforçar a ficcionalização da película, com a utilização da palavra fantasia, é possível identificar um movimento pleonástico que ao mencionara uma dupla camada ficcional, pode ser analisado de forma a lançar mão justamente da retórica do documentário que se seguirá. Em outras palavras, a ficcionalização da própria ficção, pode ser justamente um retorno a não ficção.

A justificação do enquadramento do filme enquanto uma obra de ficção científica, está exposta desde sua primeira comunicação com o público, e na própria construção narrativa abordada na sinopse acima. Por tratar de uma história inventada, que se relaciona com o universo interplanetário, amparado em explicações científicas que atribuem certa viabilidade aos fatos irrealis, o espectador já inicia a película com a expectativa do *sci-fi*. No entanto, apesar de possuir uma estrutura narrativa clara, a película de Herzog é distinta do que se espera do cinema convencional, e uma destas peculiaridades é apresentada na utilização da retórica do documentário.

¹⁸⁴ Craig Hight, 2016 – "The mockumentary" in *Contemporary Documentary*. ed. Daniel Marcus, Semin Kara. Nova Iorque: Routledge.

Em toda a película Herzog faz o uso de estratégias comumente associadas a este tipo de cinema não ficcional, no entanto, o faz de maneira diversificada, hora utilizando imagens de arquivos, em outras, cenas gravadas especialmente para a película. Mas, a representar os fatos ficcionais, sob a construção da perspectiva do alienígena através do depoimento, recurso amplamente utilizado em documentários. Embora não se comprometa com os fatos históricos, tal qual o documentário, em sua construção narrativa, Herzog constrói uma narrativa que se ampara na sua maior parte, em registros imagéticos de acervo da agência espacial americana NASA – Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço e de imagens subaquáticas, registradas na Antártica pelo pesquisador e músico Henry Kaiser, como parte do Programa Antártico dos EUA da National Science Foundation. Ainda, o realizador recorre a outros fragmentos de arquivo cinematográficos, de eventos históricos, e outros, os quais o realizador não identifica.

Em entrevista exibida nas faixas adicionais ao DVD *Além do azul selvagem* (2005), Herzog fala sobre a exploração uma história sonora e visual totalmente inusitada, que surpreende o espectador a cada nova imagem. Partindo da composição de uma banda sonora original, Herzog buscou realizar uma obra que se relacionasse com o que ele chama de “Requiem no espaço”, algo que se relacionasse com um evento religioso, em celebração dos mortos. Juntamente como compositor Ernst Reyeseger, o realizador então faz a gravação das músicas que comporão a sua obra fílmica, para daí pensar no compêndio e sua sequência de montagem, para concluir o que o realizador chama de “sinfonia visual”. Com instruções básicas, como a de “criar o espaço” e “tentar flutuar”, realizador e compositor conduziram uma equipe diversa de músicos, a replicar os sentimentos de alívio e claustrofobia presentes em ambientes com pouca gravidade, ou inóspitos ao ser humano.

A relação poética entre música e imagem que Herzog apresenta em *Além do azul selvagem*, explora um estranhamento não-diegético das imagens, que leva o espectador a uma terceira perspectiva. Uma significação diferente é atribuída pelo espectador, quando as formas musicais são tão protagonistas quanto as imagens projetadas. A mesma relação que explora o distanciamento através da componente musical é explorada em *Lições da escuridão*, como já abordado anteriormente. No entanto, em *Além do azul selvagem*, Herzog não busca uma música que preencha o campo cinematográfico, e a complete em seu sentido emocional pretendido, mas sim constrói a sua banda sonora também como componente basilar fundamental para a concepção da obra.

Neste sentido, ao pensarmos nesta película, e a sua hibridização das categorias cinematográficas, a ficção científica tem predominância por conta de sua presença marcada na componente narrativa fílmica. No entanto, o filme também pode ser considerado um documentário, como faz Penney¹⁸⁵, na medida em que explora modos representacionais deste cinema não ficcional, com ênfase nos modelos poético, expositivo, e reflexivo, apresentados por Bill Nichols¹⁸⁶, e explorados anteriormente na exposição teórica que fundamenta este estudo.

O filme é dividido em capítulos, assim como *Lições da escuridão*, mas aqui a tecelagem narrativa entre um bloco e outro é menos interdependente, e apesar de apresentarem início, meio e fim sólidos, estabelecem uma relação mais dependente discursiva, direcionada pelo relato do narrador. A utilização da voz do narrador enquanto instrumento narrativo, é também um elemento que aproxima e distancia os dois filmes analisados, na medida em que se faz presente, porém, de formas distintas. Em *Além do azul selvagem*, a voz do narrador não é mais externa à película, e nem ambígua, deixando de ser um observador desconhecido, para fazer parte da diegese fílmica narrativa.

Outra importante componente passível de análise sob o viés do estranhamento cognitivo, é a da *mise-en-scène* de *Além do azul selvagem*. Por tratar de uma película que recorre frequentemente a utilização de imagens de arquivo documentais, a estas não existe um planejamento estratégico anterior, quebusque algum deslocamento mimético da personagem através do figurino ou maquiagem, também por meio do estranhamento do cenário e iluminação. Com este entendimento, quando analisamos os elementos visuais presentes no quadro, nos centraremos nas imagens que foram produzidas com a finalidade única de compor a película de Herzog.

Em suma, os trechos filmados ficcionalmente, são os que contém o depoimento do personagem principal, o Alienígena. A ambientação total é a mais naturalista possível, sem a utilização de nenhum artifício que possa parecer estranho ao espectador. Em parte, esta característica está associada a retórica do documentário presente no filme, no entanto, um dos estranhamentos acontecem justamente de maneira inversa ao habitual. O extraordinário está justamente no naturalismo imprevisível da ambientação ao colocar um homem de aparência

¹⁸⁵ Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹⁸⁶ Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papyrus, 5ª ed.

ordinária, vestes comuns, fala e gestualidade semelhantes ao cotidiano do espectador, no entanto, a representar um ser de outro planeta. O realizador causa um estranhamento visual, ocasionado pela presença da identificação mimética onde ela supostamente não deveria acontecer. Ainda, ao não utilizar caracterização específica, efeitos visuais e auditivos relacionados a ambientação, Herzog desvia-se da tentativa de convencer o público da veracidade do contexto retratado. Neste sentido, "a história do Alien não foi projetada para ser acreditada, pelo menos não no sentido narrativo clássico. (...) Em filmes como *Além do azul selvagem*, o objetivo é nunca ter os espectadores totalmente imersos na realidade da história retratada na tela. Em vez disso, os espectadores devem escolher ativamente suspender sua descrença. Além disso, devem fazê-lo em relação a imagens que não foram feitas para enganá-los."¹⁸⁷

Assim como em *Lições da escuridão*, a cada início de um novo capítulo, temos a apresentação de um título que abre o excerto. Esta estratégia pode ser analisada sob a luz dos horizontes Brechtianos, em que o dramaturgo propunha a utilização de títulos projetados em suas cenas teatrais, com intuito de possibilitar ao espectador a reflexão, a despeito do decurso da ação. Ainda que, como mencionamos anteriormente, *Além do azul selvagem* tenha uma estrutura narrativa mais contínua, a fragmentação da película em atos, e a apresentação inscrita do título em cada capítulo que se inicia, possibilita uma extrapolação dos limites da ação enquanto componente única da comunicação fílmica.

No primeiro contacto do espectador com a película, mesmo antes da apresentação do capítulo 1, já existe uma relação de intercalação entre imagem/som e texto, que promove uma sensação de rompimento abrupto. Inicia-se com imagens do fundo do oceano com seus animais marinhos, e se faz iluminado pelo sol através de buracos no gelo da superfície congelada, que se assemelham a nuvens no céu. Com uma câmera que se movimenta instável, acompanhada de uma sobreposição de ruídos extra diegéticos que trazem informações sonoras do fundo do mar, de respiração ou vento, comunicação por meio de algum sistema de rádio, e também alguns bipes, intensificam e suscitam no espectador uma espécie de agonia, ou ainda a sensação de uma respiração ofegante a acompanhar aquele compêndio de barulhos e imagens do desconhecido etéreo.

São 12 segundos, de uma tela que então começa a escurecer até estar toda preta, ainda com a mesma compilação sonora, que agora é pano de fundo para a mesma frase que já está anunciada no encarte "A Science fiction fantasy", de

¹⁸⁷ Tyson Wills, 2013 - "The Wild Blue Yonder" in *Cense of cinema*.

Werner Herzog. Ainda que não anuncie o início de um bloco, é possível identificar esta colocação da sentença enquanto uma introdução a obra, que busca revelar a representação, mediação e ficcionalização da narrativa a qual o espectador irá entrar em contato. Já neste momento é possível identificar uma relação próxima com a teoria do estranhamento cognitivo, na medida em que rompe com a possibilidade de identificação imediata que poderia ocorrer com a ilusão por partedo público, caso acreditasse se tratar de uma representação não ficcional.

Em sequência, após o reforço do não comprometimento com a integridade dos fatos representados, o efeito chicote da sequência de entrada, continua com a imagem de moinhos de vento, e a inserção do título do filme que pousa sobre a imagem, surgindo do quadrante superior da tela, e deslizando quase como se fosse uma nave espacial a pousar sobre aquela paisagem. O título então, se desloca entre a paisagem através de um *travelling* exploratório que se movimenta para a direita a acompanhar aquela "fazenda" eólica. Com um corte que passa a observar a mesma paisagem, mas agora mais distante e com uma figura humana de costas em primeiro plano do enquadramento, também a olhar o mesmo horizonte. Ainda de costas, o indivíduo comunica sua narração dizendo "Essa é a minha história. Agora essa é a minha história", já anunciando a presença do condutor narrativo e sua identidade parcial.

No entanto, de maneira drástica, o ator se vira para a câmera, e quebrando a quarta parede, com um semblante e tonalidade da voz totalmente enfurecidos, gera um sobressalto no espectador. Em primeiro plano, e com os olhares fixos na lente, o intérprete comunica de maneira agressiva ao espectador a sua origem, um planeta em outra galáxia, muito distante do "seu mundo". O estranhamento cognitivo, além deste que se apresenta geograficamente na narrativa e na figura humanoide do alienígena, é proposto como um choque emocional provocado no público por meio da movimentação do ator e seu posicionamento diante da câmera.

Na revisão teórica que antecedeu a presente análise, Eisenstein discorre a respeito da montagem de atrações, e a utilização do conflito como um rompante que impacta o espectador. Em *Além do azul selvagem*, notamos esta perturbação a partir da virada brusca do ator em direção à câmera, (vide figuras 20 e 21, em anexo) que passa então a se referir diretamente à objetiva, quebrando a barreira que colocava o espectador enquanto agente externo da ação, que apenas a observa.

O ator americano Brad Dourif passa então a conduzir a narração do filme, interpretando um alienígena que vêm de um planeta chamado Andrômeda. Após se apresentar, o ator desvia o olhar por alguns segundos e então se vira de costas

novamente para a objetiva, e também para o espectador. O fim deste capítulo acompanha o início da banda sonora do filme, ainda que não a original, com o oratório musical *O Messias*, composição de Georg Friedrich Händel, ditando o tom de oração no espaço, o qual Herzog buscou transmitir em sua película, conforme citado anteriormente.

Passamos então ao primeiro ato “Réquiem para um planeta moribundo” que se mantém conectado com a parte anterior através da banda sonora. Ainda com o fundo musical de oratório, o Alienígena começa a contar a sua história acompanhado de imagens no fundo do oceano e sua imensidão azul, iluminado por raios de sol. A objetiva passeia pelo mar profundo, em um ângulo contra picado que nos confunde enquanto espectador, mais habituados a ver aquele cenário no cinema em ângulo picado, ou ainda normal (vide figura 22, em anexo). Este mergulho invertido, que tem como ponto base da imagem o solo oceânico, orientado por um texto narrativo que conta uma história de outra galáxia, desorienta a perspectiva do público através de uma antinomia de dois extremos considerados antagônicos no universo conhecido. O que queremos dizer é que, as imagens de um dos pontos referenciais mais baixos explorados pelo ser humano, o fundo do mar, ilustram um texto que faz menção a algo que extrapola a nossa prospectiva mais alta, o espaço aéreo intergaláctico.

Neste cenário, o Alienígena conta que os habitantes de sua terra natal tiveram de procurar outro ambiente para sobreviver, pois a sua estrela estava morrendo em decorrência de algo similar a uma era glacial. Grandes naves partiram em busca de territórios habitáveis, mas muitos se perderam no universo ou têm sua localização desconhecida. “Algumas poucas conseguiram chegar ao vosso planeta, o planeta terra” são as palavras que acompanham uma imagem que passa a ser de um astronauta com suas vestimentas especiais, sendo resgatados de dentro da água, por equipes aparentemente humanas com o auxílio de máquinas. Mais uma vez, o deslocamento contrastante que coloca o espectador em uma espiral onde o mar é o céu, e vice e versa.

Ainda com a continuidade da banda sonora, somos apresentados ao título do próximo excerto, “Os primeiros alienígenas”, que inicia com um *travelling* exploratório em plano geral, de uma cidade aparentemente abandonada. Num contexto de clima nublado e um céu carregado de nuvens, tem destaque um prédio que está atrás do Alienígena, com a arquitetura que parece ter se inspirado na greco-romana, uma espécie de templo que se relaciona na película com a camada de ficção científica. Muda-se pra um enquadramento mais próximo, e agora o ator

em primeiro plano irá dar seguimento ao seu depoimento, a respeito da sua chegada, e de seus colegas de Andrômeda, no planeta terra pelo céu.

Ocorre então uma mudança dos planos que mantém a sua continuidade na transição por meio do áudio com a narração que aborda as viagens aéreas e banda sonora musical, que continua a mesma. O realizador dá um salto para imagens de arquivo antigas, em preto e branco, transformando o som que antes era parcialmente diegético, em extra diegético na sua totalidade. As imagens, de acordo com Penney, contém documentações em vídeo dos primeiros voos de avião. "Não há indicação de que imagens são, mas, segundo minhas pesquisas, são imagens dos irmãos Wright. Herzog enfatiza as aterrissagens. Vemos o piloto sair do avião (aparentemente Orville Wright), e ser recebido efusivamente por uma multidão eufórica. É carregado e aclamado como um semideus.(...) Herzog faz o paralelo entre o primeiro homem que voou (se aceitarmos, no âmbito do filme, que esse título cabe a Orville Wright e não a Santos Dumont) e, portanto, aterrissou na Terra, e o primeiro extraterrestre a chegar ao planeta."¹⁸⁸

O deslocamento da imagem em relação ao real, presente na intercalação dos depoimentos e as imagens de arquivos, ainda aparecem mais algumas vezes neste capítulo. Todas elas a definir uma espécie de rima musical heterogênea, que mistura imagens do depoimento a cores, com diferentes arquivos em preto e branco (possivelmente contemporâneas umas às outras) em forma ritmada, e subvertidas a fim de ilustrar a narração do ator.

Outro importante elemento de estranhamento em *Além do azul selvagem*, que está presente neste segundo compêndio, é o da interpretação do ator Brad Douriff, que vai cada vez mais deixando seus gestos mais marcados e carregados conforme conta sobre a frustração dos seres de Andrômeda e a não prosperidade financeira dos mesmos no planeta terra. Ele explica aquela cidade enquanto um pretencioso projeto para competir com Washington, e o seu total fracasso, o prédio que vemos atrás dele, é descrito como um projeto de grande centro comercial. Conforme detalha o seu testemunho, ficando cada vez mais irritado, o ator se aproxima cada vez mais da câmera, chegando a ficar em primeiríssimo plano, falando diretamente com as lentes da objetiva, causando desconforto no espectador por meio daquela aproximação. Novamente aqui, o estranhamento esboça uma cognição mais localizada, a medida em que uma relação de causalidade fica evidenciada por parte do público, se sentindo parcialmente

¹⁸⁸ Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p 121.

responsável por aquela situação, portanto sujeito para o qual as palavras zangadas se direcionam.

Entretanto, no decorrer de sua fala, a personagem extraterrestre direciona a sua indignação aos seus concidadãos, e alerta os espectadores a respeito de suas expectativas quando se trata de alienígenas. Enquanto o ser humano pensa que os seres de outros planetas são super desenvolvidos, e possuem um enorme poder bélico que pode destruir cidades inteiras, o habitante de Andrômeda alerta que na verdade, os alienígenas são todos fracassados.

A frustração do Alienígena continua no próximo capítulo do filme, "*O mistério do OVNI Roswell reexaminado*", e a identificação e o estranhamento novamente são viabilizados por meio da *mise-en-scène* realista, que explora agora de forma mais exacerbada, os destroços da cidade construída pelos alienígenas, que não prosperou. O ator continua a fazer o seu relato, enquanto um ser vindo de outro planeta, em meio ao que parece ser um cemitério de automóveis, mobiliário e casas pré-fabricadas. O cenário de entulho serve como pano de fundo para revisitar um dos mais populares casos envolvendo supostas evidências de vida inteligente em outros planetas, conhecido como Caso Roswell¹⁸⁹.

Usando novamente a intercalação das imagens de arquivo da NASA, com o testemunho do ator, o espectador é requisitado de forma ainda mais intensa, quando o Alienígena explica a real motivação de estar expondo toda a verdade para quem está do outro lado do ecrã. Ele conta, que já trabalhou para a CIA, e tentou alertar as autoridades sobre os perigos de visitar os destroços encontrados em *Roswell*, pois os mesmos tinham um microrganismo nocivo aos seres humanos, vindo de seu planeta. No entanto, na altura em que tentou fazer este aviso, ninguém o ouviu, o que o obrigou a expor toda a história, para que a verdade viesse à tona e algo pudesse ser feito. O envolvimento do espectador é exigido, enquanto um agente que agora também tem acesso a uma verdade escondida. O comprometimento com os fatos históricos é rompido em sua totalidade, pois agora, somos apresentados a uma reformulação dos acontecimentos, que mesmo que ficcionalizados, não podem mais ser contestados pelos argumentos conhecidos. Existe um engajamento político, mesmo que apenas naquele recorte ficcional, que o Alienígena divide com o público ao compartilhar a sua versão dos acontecimentos.

¹⁸⁹ Resgate de destroços não identificados na cidade de Roswell em 1947, no Novo México, Estados Unidos. Em decorrência de diversas teorias conspiratórias, que alegavam ser uma nave espacial e tripulantes de outro planeta encoberto pelas autoridades, o caso foi revisitado em 1995 e 1997, com conclusões que comprovavam o contrário. In: Paola Prestes Penney, 2011

Ao supostamente desvelar um evento real, que sempre dividiu opiniões, e permanece um mistério repleto de teorias conspiratórias, o realizador adiciona uma terceira camada entre a tensão ficção/documentário, uma que se torna mais plausível na medida em que se relaciona com a fatualidade do não solucionado. Mesmo que desconfiado, o espectador agora está diante de mais uma versão, entretantas, a despeito daqueles acontecimentos, e é instigado a perceber a plausibilidade, ou não, daqueles acontecimentos polêmicos e estranhos. É uma espécie de efeito miragem, que debota a possibilidade do espectador de perceberse o que está a ver é verídico ou não.

O Alienígena então finaliza esta parte da história, em que justifica suas ações de trazer tudo a tona, e também contextualiza o espectador, falando sobre a propagação do micróbio letal que continha dos vestígios do incidente de Roswell. Acobertada pelo governo, foi iniciada uma quarentena que não teve sucesso, dando sequência a uma missão espacial sigilosa em busca de alternativas, ou seja, planetas habitáveis para os humanos, pois aquele microrganismo iria se alastrar até que a Terra se tornasse inóspita aos próprios "terráqueos". Em termos de imagens, supostamente evidenciárias, somos apresentados pela primeira vez, no final deste excerto, ao espaço aéreo real. E a sua representação enquanto tal, sendo explorada pelos humanos, com imagens de arquivo colocando em perspectiva o interior de um ônibus espacial da NASA, e dois tripulantes a conduzir o que parece ser o início de uma missão espacial.

O ônibus decola, e Herzog então inicia o novo ato intitulado "A missão para as fronteiras externas" a partir da perspectiva imagética dos astronautas humanos, e sua visão da imensidão do espaço. A objetiva que encerrou o capítulo anterior expondo imagens internas de um ônibus espacial, agora ainda dentro dele, projeta um olhar para fora, explorando a imensidão azul sob a ótica do humano. Somos apresentados a uma câmera que flutua no interior do automóvel espacial, e de forma circular vai explorando as imagens de um planeta terra majoritariamente azul, visto de longe, através de suas janelas.

No entanto, juntamente a banda sonora original que explora um som polifônico associado a cantos religiosos da região da Sardenha, continuamos a entender os acontecimentos sob o prisma do Alienígena e sua narração. O que significa que, embora a captação da imagem esteja claramente sendo feita pelos astronautas humanos, o espectador continua a perceber a narrativa sob a perspectiva extraterrestre, de forma a distanciá-lo, tanto da realidade factual de captação daquelas imagens, quanto dos elementos humanos.

Outro ponto de estranhamento pontuado em análise feita por Penney é uma fala do ator em sua narração que acompanha as imagens da viagem espacial: "O Alienígena relata que a missão dos astronautas iria até as fronteiras externas do nosso sistema solar. (O Alienígena se refere ao 'nosso sistema solar', o que é uma perspectiva humana. Este pequeno equívoco da narrativa revela a verdadeira voz do Alienígena, o humano Werner Herzog)."¹⁹⁰

Ainda que não saibamos de fato se Herzog fez este deslocamento discursivo de maneira intencional, concordamos com a autora, que este pode ser um recurso que desnuda a voz do realizador enquanto mediador primeiro, com o qual é possível uma identificação humana. Ao mesmo passo, em que podemos identificar o estranhamento cognitivo na medida em que também confunde o espectador em relação a sua percepção do interlocutor enquanto um alienígena.

Embora o realizador subverta os fatos em que as imagens foram captadas, em detrimento da narrativa de ficção científica, quando explora a perspectiva no interior do ônibus espacial, o faz parcialmente. Não existe uma alteração da representação da figura humana, e nem da ambientação espacial, mas sim uma alteração em relação as motivações das ações filmadas e também do sentimento dos astronautas em relação à situação, um deslocamento mais subjetivo conduzido pela narração. Na narração, o Alienígena menciona que aquelas imagens foram feitas pelos tripulantes daquela embarcação. No entanto, as localiza enquanto registros ocultos que oscilam entre o entusiasmo exploratório, que aos poucos vai se transformando em angústia experienciada pelos astronautas, que ficaram sem poder sair daquela nave, à deriva, por longos anos. Porém, as imagens dos astronautas e sua rotina de flutuação diante da ausência de gravidade, são registros cotidianos, possivelmente vibrantes, de uma missão que durou apenas 5 dias, a STS-34 em que foi transportada a sonda *Galileo*¹⁹¹ em direção ao planeta Júpiter.

A câmera que capta as imagens do planeta Terra visto à distância pelas janelas do ônibus espacial Atlantis, e o cotidiano dos seus tripulantes, o faz

¹⁹⁰ Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p 125.

¹⁹¹ "Galileo foi a primeira espaçonave a orbitar um planeta externo, e a implantar uma sonda de entrada na atmosfera de um planeta exterior. Orbitou Júpiter por quase oito anos e passou por todas as suas principais luas. Sua câmera e nove outros instrumentos enviaram relatórios que permitiram aos cientistas determinar, entre outras coisas, que a lua gelada de Júpiter, Europa, provavelmente tem um oceano subterrâneo com mais água do que a quantidade total encontrada na Terra." in NASA, 2021 - *Galileo - Overview*. NASA Solar System Exploration.

também sob o efeito da microgravidade, e oscilante, por vezes girando sobre o próprio eixo, desloca também o espectador a nível gravitacional, a tornar a referência de cima e baixo totalmente difusa. Não existe um referencial para defato dizer se a filmagem ou a ação estão invertidas, o que desorienta o espectador, e impossibilita-nos de precisar o ângulo da objetiva como é possível visionar nas figuras 23, 24 e 25, em anexo. Existe ainda uma pausa na narração, quando as imagens mostram o dia a dia dos tripulantes que causa um certo desconforto por seu prolongamento temporal, e também pelo silêncio de um narrador que até então estava eufórico. Apenas o som polifônico acompanha os astronautas a comer, ler, organizar seus pertences e realizar as tarefas diárias, como a manutenção da nave.

O silêncio do Alienígena revela-se também em imagens que retornam a sua diegese com seu depoimento, e o mostram chorando, e refletindo com remorso diante da câmera, a aproximá-lo de uma faceta humana, identificável, aos olhos do espectador. Diante de uma tripulação que, de acordo com a narração, segue otimista a pensar que na manhã seguinte irá acordar em casa, o espectador compartilha com o extraterrestre a culpa de saber dos fatos, identificando-se novamente mais com o elemento não humano, do que o humano em cena.

Ainda neste excerto, existe uma relação de choque entre as imagens flutuantes do planeta terra visto à distância, para o que o extraterrestre identifique enquanto imagens capturadas pela sonda exploratória enviada para buscar, mais longe do que os humanos conseguiam chegar, um planeta com condições propícias para a vida humana. Consistem num compilado de imagens de diferentes planetas, a maioria deles em chamas, ou ainda do que parecem ser microrganismos vistos de maneira muito aproximada, tudo a serviço de comunicar a hostilidade daqueles ambientes. O que o Alienígena ressentido dizia saber desde o princípio, mas não teve chances de ser ouvido nas tentativas de alertar os humanos.

Herzog também recorre à utilização de depoimentos de físicos e matemáticos, explicando uma teoria científica que possibilita aos astronautas expandirem a exploração dos horizontes próximos do planeta Terra, com a mudança da trajetória. O realizador une os postulados científicos, expostos através de fórmulas e um discurso pouco compreensível ao espectador, a narrativa do alienígena, de forma a sustentá-la, e ao mesmo tempo distanciá-la, tornando mais fácil a orientação pelas palavras simples e emocionais do alienígena. Mesmo que apenas dentro da narrativa ficcional, abaixa a guarda do questionamento da fantasia por parte do público momentaneamente.

O ato seguinte, "A morte de um sonho", dá sequência ao desabafo do Alienígena em meio aos entulhos, que aflito nos conta sobre a auto destruição dos

humanos, a acontecer diante de seus olhos, que não podiam fazer nada diante daquela situação. Se exaltando cada vez mais, ele distancia novamente o espectador em alguns momentos, se direcionando diretamente a câmera em plano aproximado. E culpabilizando o humano de não ouvir a sua história e aprender com a mesma experiência já vivida pelos habitantes de Andrômeda quando vieram a terra. Um tom de pregação profética, como se fosse em uma cerimônia religiosa, vai ficando mais evidente tanto no discurso, na movimentação inquieta, quanto nas expressões do ator, que estão cada vez mais intensas e viscerais.

No texto narrado, ainda é possível perceber o tom profético, ao fazer menção a um pecado inicial da humanidade, que parou de ser nômade ao criar porcos. "O sedentarismo leva a assentamentos que, por sua vez, engendram vilarejos, que engendram cidades e todos os problemas que levarão à destruição da humanidade. Criar cachorros não é um pecado, porque cães nos seguem para onde formos. Porcos são o pecado."¹⁹²

A angústia se intensifica, na medida em que voltamos a observar os astronautas e seus afazeres dentro do ônibus espacial, no entanto, aqueles humanos que antes sorriam para a câmera, agora não o fazem mais. A narração e os planos prolongados, aguçam no espectador a sensação de uma tripulação que está colapsando emocionalmente, ao seguir as orientações de buscar em locais cada vez mais afastados, prolongando sua missão de forma indefinida. Soma-se um *design* de som que incorpora transmissões de rádio aparentemente aflitas dos astronautas, e uma banda sonora que se intensifica com o som de um violoncelo que faz crescer a angústia dos tripulantes, que agora se deparam com uma nave que está ficando sem energia. Passam a se dar conta da situação caótica que envolve a possibilidade de não retorno a casa.

A colagem entre imagens com o Alienígena entre os escombros, dos astronautas no espaço e de depoimentos de estudiosos da temática das viagens interplanetárias continua no capítulo IV, "A matemática do transporte caótico". Neste excerto, um matemático dá o seu depoimento, quase em formato de uma aula com auxílio de *slides* do *power point*, a respeito de uma conclusão teórica que ele mantinha em segredo até então. Se referiu a possibilidade do transporte de seres humanos entre túneis no sistema solar, que permitiria explorar outras dimensões. Quando explora esta explicação teórica acerca dos fatos narrados, conduzidas por especialistas da área, identificamos a aproximação com a retórica do modo representacional de documentário expositivo, conforme Bill Nichols

¹⁹² Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p 126.

aponta, que busca na exposição das evidências, a racionalização dos argumentos defendidos na película.

Outro ponto que fica evidenciado neste trecho, e tem convergências com a teoria da montagem de Eisenstein, é o choque entre as emoções opostas do alienígena e do matemático. Enquanto o narrador está expondo a sua verdade de uma maneira totalmente intensa e dramática, o cientista apresenta os fatos de maneira bem mecânica e distanciada, de certa forma até caricata. O realizador faz a transição do depoimento do narrador, e do matemático de forma abrupta, sem que haja uma mudança gradual imagética entre planos tão distintos.

A conexão da passagem de um depoimento para o outro é mais relacionada através da utilização do deslocamento diegético som/imagem. O ato inicia com o áudio do depoimento do alienígena, e filmagens do mesmo, no entanto a imagem e som não estão sincronizados, ou seja, ouvimos o ator falar, mas as cenas o mostram calado, se movimentando inquieto diante das câmeras. Ao passar para a exposição didática do matemático, também ouvimos a sua explicação em áudio já de imediato, mas o que observamos nas imagens iniciais de sua fala, é o teórico taciturno em primeiro plano, encarando a câmera, quase como se aguardando o sinal de que pode começar a falar. É um momento de certo desconforto e dúvida para o espectador, pois à partida, dá a impressão que a voz do matemático, ilustrada pela sua imagem estática, é a de um documentarista que está a fazer alguma pergunta atrás das câmeras, que o cientista está a prestar atenção.

Logo percebe-se que a voz que ouvimos é a do próprio matemático, no entanto existe esse rápido deslocamento, em que o espectador se identifica com um possível entrevistador e suas palavras a respeito do segredo mantido pelo cientista: "Queres guardá-lo para ti por uns tempos, porque por uns tempos és a única pessoa na Terra que o sabe. E esse segredo é... muito excitante." Por um momento, com a quebra da quarta parede, e o olhar do matemático direcionado ao público através da objetiva, buscamos localizar este segredo individualmente, como se fossemos aquela voz, que menciona um prazer egocêntrico em possuir uma informação que pode mudar a humanidade.

A "super estrada interplanetária" a qual o cientista se refere, levará os astronautas a Andrômeda, o planeta natal do alienígena, e o mesmo não fica feliz com esse acontecimento. O realizador então retorna a viagem dos astronautas e utiliza as imagens dos tripulantes dentro do ônibus espacial, rumando a nave em direção ao "além do azul selvagem", e também dos mesmos chegando ao planeta. Agora Herzog faz uma colagem, de materiais que não possuem uma continuidade espacial, mas esboçam a sua linearidade narrativa na organização de imagens de

arquivo variadas, de forma a manter a congruência narrativa articulando-as por meio da ação exposta na narração. É o caso da sequência em que se utiliza três fontes imagéticas variadas, recortadas e intercaladas, para comunicar a chegada dos astronautas. Imagens de arquivo da NASA em dois momentos diferentes, uma da missão espacial já mencionada, e outra de um possível treinamento, são intercaladas com imagens subaquáticas amadoras, de forma a tecê-las como se fossem todas pertencentes a uma única ação, a exposta na narração (vide figuras 26, 27, 28 e 29, em anexo).

Ainda neste excerto, somos apresentados às imagens do planeta em questão, Andrômeda, as mesmas do início da película, que mostravam uma objetiva no fundo do oceano. Enquanto acompanhamos as imagens do que o astronauta, saudoso, diz ser seu planeta, que tem beleza única por estar permanentemente coberto por crostas de gelo. Enquanto a câmera explora aquela imensidão azul e mostra outros mergulhadores também o fazendo, ouve-se o som alto de uma respiração em tanque de oxigênio. E também como um recurso extremo de estranheza na não diegese sonora, ouvimos o que parece ser som de insetos terrestres, como grilos. O alienígena enciumado fala que aqueles sons provocam saudade e representam o seu lar.

O sétimo excerto, "Mistérios do azul selvagem" explora então o planeta do alienígena, por meio das imagens do fundo do oceano, os supostos astronautas e suas vestimentas de mergulho a flutuar naquele ambiente que tem tom ambíguo entre água e ar. O espectador sabe que os mergulhadores não são as mesmas pessoas que os astronautas, e que as imagens referidas na narrativa enquanto de outro planeta, são na verdade do planeta Terra. No entanto, a construção da montagem com *raccords* que as conectam, conduzidas pela narração, tecem uma história linear que não chega a convencer o espectador em totalidade, e nem intenta isso, mas o envolve de forma a unificar aquelas imagens distintas. E por alguns momentos acreditar que aquele, possa ter sido um dia, um ponto de vista que realmente existiu. A transição dos astronautas, para os mergulhadores poder ser considerada um elemento que deixa visível a colagem dos planos, mas ainda assim não tira o espectador da construção narrativa.

O alienígena continua sua narração e fala a respeito da vida selvagem em seu planeta, que agora está sendo explorado pelos seres humanos, os quais não tem respeito nenhum pelos seres vivos que remanescem neste planeta. Enquanto a câmera registra animais marinhos, em sua maioria medusas e seu nado etéreo, o realizador insere uma banda sonora original que utiliza a voz humana relacionada aquela vida selvagem. E isso, quase como em um diálogo sem resposta, que

decorre frenético e agoniado, acompanhado de um violoncelo que parece anunciar o descaso humano para com aquelas criaturas. Conforme a narração conduz, os animais tentam fazer contato com os seres humanos, mas não são levados a sério. Sons onomatopaicos também compõem este trecho, pois evidenciam o desconforto dos animais aquáticos quando os mergulhadores/astronautas brincam com eles de maneira desacetada. Apesar de mimeticamente nos assemelharmos com os mergulhadores enquanto seres humanos, também nos distanciamos daquela ação invasiva e nos identificamos mais com a vida marinha/extraterrestre que fisicamente é tão distante, que tenta o contato sem êxito, esclarecido com a banda sonora.

Ao final deste ato que explora os mistérios do azul selvagem, o alienígena então explica que os seres humanos que chegaram ao seu planeta, após uma primeira exploração, decidiram estudar a possibilidade de montar colônias naquele ambiente, e de que maneira isto poderia se concretizar. Então, em um corte abrupto, o mesmo matemático que revelou os túneis de viagem pelo sistema solar volta ao ecrã. No entanto, agora em uma ambientação mais informal, que parece ser a sua casa, com decoração intimista e bastante uso de iluminação diegética dos próprios candeeiros da casa. Ainda em primeiro plano, com ângulo frontal e se dirigindo a câmara a responder um possível questionamento, voltamos a uma retórica do documentário bem marcada, mais especificamente do modo expositivo, o que novamente acentua a hibridização entre o documentário e a ficção científica. Neste caso, é possível identificar essa matização na interação que se dá entre o alienígena e o matemático por meio da costura dos cortes pelo seu conteúdo. A montagem conecta um questionamento presente na narração do extraterrestre, ainda sobreposto às imagens aquáticas, à exposição do teórico, quase como se os mesmos estivessem em uma espécie de diálogo ou entrevista.

Percebemos ainda, uma espécie de relação entre o discurso presente na argumentação do matemático, e a própria forma inusual de Herzog, a de construir e embasar a narrativa do filme através de colagens de imagens totalmente distintas, quebra de diegese sonora e alteração dos fatos filmados.

“Bom, em todos estes sistemas... resulta que se se olhar o Universo à nossa volta...o caos não é algo negativo.

Na realidade, permite-nos conservar energia numa multiplicidade de formas.”¹⁹³

¹⁹³ Transcrição da narração - *Além do azul selvagem / The wild blue yonder* (2005).

É possível aproximar o caos ao qual o discurso se refere, a combinação de diversos códigos e convenções da ficção científica e do documentário feita por Herzog. A *verdade extática* de Herzog expressa na desordem intencional proposta pela película, que dialoga diretamente com a teoria do estranhamento cognitivo proposta por Brecht e Eisenstein. A multiplicidade de formas acontece em âmbito discursivo e metodológico, na narrativa e na montagem colocada em prática em *Além do azul selvagem*.

O *raccord* que conecta o sétimo ato ao oitavo, "Utopia da colônia ideal", ocorre por meio do depoimento do matemático. Enquanto o capítulo anterior termina com o mesmo falando sobre o caos, iniciamos o novo também com a explicação expositória do teórico. Agora a ambientação se dá em um ambiente externo, com uma árvore ao fundo, a aproximar mais ainda os excertos a um documentário que acompanha o cientista em sua elaboração teórica e colaboração para a missão espacial. Ele sugere que a forma ideal de concretizar a colonização do espaço seria por meio de construção de espaços de compra e interação dos seres humanos, com o exemplo de centros comerciais. A sugestão dos centros comerciais é o que faz a transição para o próximo plano, em que voltamos a narração audível acompanhada das imagens do alienígena no projeto de cidade em escombros. No entanto, não existe uma diegese total entre áudio e vídeo, pois a narração está em voz *over* sobre o alienígena que está parado e em silêncio na cena, a reforçar a sua revolta. A sua indignação fica evidenciada na montagem, que utiliza planos semelhantes em diferentes enquadramentos para exprimir a percepção inconformada e emudecida do alienígena que assiste o ser humano cometer os mesmos erros (vide figuras 30, 31 e 32, em anexo). O *zoom out* também exprime esta inquietação interna do narrador que observa o panorama, mas nada pode fazer.

Em frente às ruínas de estilo greco-romanas do centro comercial já apresentadas ao espectador, novamente com muita indignação, o extraterrestre fala a respeito do plano idêntico que eles colocaram em ação muito antes, de forma inversa, em tentativa de formar colônias vindas de Andrômeda a se assentar no planeta Terra.

As imagens do fundo do oceano retornam, enquanto a narração fala sobre o mapeamento dos humanos para encontrar locais ideais para colocar o plano em prática. A banda sonora acompanha as palavras do alienígena, com o violoncelo e um canto lírico em voz feminina, que se relaciona com a proposta oratória inicial do

realizador e também atribui um tom mais celestial às imagens exploratórias daquele planeta de águas congeladas.

Com um toque de humor irônico, Herzog retorna ainda neste excerto às imagens do matemático em silêncio de olhos fechados, que subitamente espirra diante da câmera. Trata-se de um rompimento abrupto e estranho que faz a transição para a imagem seguinte do alienígena, que observa novamente os destroços em *zoom out* e anuncia encarando a objetiva, e por consequência o espectador, de forma rancorosa: "Agora é hora de voltar para casa, de volta ao Planeta Terra."

A volta para a Terra é então tema dos dois próximos capítulos, que também completam a parte final da película. Antes de retornar, os cientistas agora precisam descobrir como viajar inversamente, o que é explorado no oitavo e penúltimo ato "O Túnel do tempo". São apresentadas então, as mesmas imagens subaquáticas relacionando o buraco perfurado no gelo com um portal do tempo, que possibilitaria o retorno da missão exploratória. Uma imagem que tem o contraste de claro e escuro se apresenta, onde a parte escura é o fundo do oceano, ou o planeta explorado, contrastado pela camada de luz advinda do sol da superfície. O contraste de claro-escuro ocorre de forma a evidenciar aquela fonte de claridade enquanto a saída do desconhecido (vide figura 33, em anexo).

A luminosidade advinda do buraco no gelo que emite a luz solar, também é difundida através das bolhas dos tanques de oxigênio. As mesmas bolhas são desassociadas de sua relação imediata e ilustram a transformação dos astronautas em partículas para fazer a passagem pelo túnel do tempo, o que o alienígena orienta com suas palavras na narração, acompanhada do canto polifônico já mencionado. As mesmas bolhas servirão como transição para a próxima sequência ainda visionada dentro deste mesmo capítulo, que não tem continuidade espacial, mas é sincronizada por meio da narração e do *raccord* borbulhante que leva os astronautas novamente à base da NASA, com o ônibus espacial a emergir de um tanque de água.

O narrador conta então, que os astronautas levaram algum tempo para voltar a forma humana, e que acreditavam ter se passado apenas 15 anos, mas na realidade mais de oitocentos anos havia se passado. Para ilustrar este choque vivenciado pelos astronautas, Herzog utiliza uma intercalação entre as imagens de dentro do ônibus espacial, do dia a dia da missão Galileu. Com os astronautas sentados diante da câmera, esboçando sorrisos aliviados e orgulhosos de primeiros registros de volta a terra, que se tornam desconfortáveis quando associados ao contexto narrado. O excerto se encerra com o depoimento de um astronauta, em

base terrestre, falando sobre as possibilidades de um futuro em que a humanidade poderá viver fora do Planeta Terra, tornando o mesmo um ambiente protegido que poderia servir como recanto de férias para os seres humanos.

Passamos agora ao ato final da película de Herzog, intitulada "A verdadeira história da volta", que mostra a realidade que os astronautas encontraram em seu retorno para a Terra 820 anos depois. O alienígena finaliza sua narração a falar sobre o encanto original do planeta terra, com a extinção de todo e qualquer rastro de que humanos já passaram por ali. A beleza de uma terra que retornou ao seu estado bruto, de natureza virgem, sem intervenções humanas é explorada por uma câmera aérea que sobrevoa áreas verdes e montanhas entre nuvens, uma espécie de Parque Nacional. O estranhamento-cognitivo que se fez presente em toda a película se concretiza em seu estado discursivo mais puro, deixando evidente neste momento, a necessidade do próprio ser humano de se afastar do seu ambiente para poder preservá-lo, ou seja, um distanciamento físico é necessário para que a ação de manutenção seja efetivada. A mesma proposta que Darko Suvin elabora com o elemento do *novum* na ficção científica, é explorada aqui na dialética que, além de difundir a ficção com documentário, explora a necessidade de olhar distanciado do ser humano representado, como também do espectador.

No decurso da análise dos filmes, fomos observando similaridades e diferenças, aspectos marcantes na forma de organização, imagem, som e outros elementos que compõem a produção fílmica de Herzog, a luz das ideias dos teóricos estudados na fundamentação do estudo. O foco de observância e análise esteve em aspectos do estranhamento cognitivo presentes nesta produção fílmica.

Desta forma, as análises elaboradas neste capítulo, evidenciam o resultado da proposta inicial de nosso estudo, que, sequenciadamente foi sendo construído de forma a sustentar a organização de pontuações ou considerações finais, que o fecharão e serão apresentadas, a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, analisamos as películas *Lições da escuridão* (1992) e *Além do azul selvagem* (2005) do realizador alemão Werner Herzog, sob o prisma das teorias basilares do cinema e do teatro que propõem um modelo anti-narrativo dos fazeres artísticos. Nos referimos a Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein, que, por meio de técnicas que distanciam a realidade comum ao espectador, elaboram postulados teóricos e empreendem o estranhamento cognitivo em suas práticas teatrais e cinematográficas. A proposta do deslocamento que proporciona um salto intelectual questionador, tem o ideal de engendrar movimentos de cognição dialética, e a possibilidade de um pensamento mais crítico do público enquanto agente de mudança social.

Para melhor compreender a negação aos moldes tidos como tradicionais no fazer artístico, proposta pelos dois teóricos do estranhamento cognitivo estudados, foi imprescindível resgatar o estudo dos postulados teóricos fundantes da narrativa clássica, apresentados por Aristóteles. A verdade universal, em Aristóteles, deveria estar compreendida em sua totalidade na ação representada, a fim de chegar a uma moral ideal, que o público alcança por meio da identificação mimética com a personagem retratada.

Após retomar a teoria que parte do pressuposto clássico aristotélico, centramo-nos aos postulados que priorizavam o uso da excentricidade na representação e a negação de um modelo formal clássico. O estudo dos horizontes Brechtianos e o teatro épico, foram cruciais para identificarmos técnicas específicas, utilizadas no contexto do teatro, que possibilitariam um afastamento identitário da plateia. O inusitado proposto por Brecht, em relação a teoria clássica da dramaturgia, acontece na negação do efeito ilusório, que intenta a identificação mimética do espectador com as personagens. Para tanto, o dramaturgo se utiliza de uma metodologia que engloba ações que não buscam colocar o público dentro da ação representada no palco, e sim deixar claro esse distanciamento, e a representação mediada que ali se expõe.

Nas propostas de Brecht e Eisenstein, a finalidade maior é justamente transpor a ideia de uma verdade tida como universal, a medida em que rompe com a verossimilhança aristotélica, e propõe ao espectador um olhar externo àquela realidade representada. Ao fazer o deslocamento do espectador em relação às personagens, ou ainda da ação representada, é identificado um movimento

empreendedor para a mudança social. A medida em que o indivíduo que assiste a obra teatral ou cinematográfica, assume uma postura exterior aos fatos retratados, apresenta mais possibilidades de conscientização crítica, o que revela a necessidade de alterar possíveis condições de sub-humanidade. As premissas éticas ideais, as quais a narrativa clássica se relaciona, são incentivadas a reformulações por meio do modelo anti-narrativo estudado, que agora desconstrói as verdades factuais, para compreendê-las de forma mais revolucionária, com vistas a modificação dos ideais criados e mantidos pelos homens.

Dentre os recursos utilizados por Brecht em seu teatro, destacamos alguns em vistas destes estudos, como exemplo, o trabalho do ator, que não tem necessidade de se fundir com a personagem retratada, podendo ser acentuado em gestos ampliados, que deixam evidente a atuação, ou com a comunicação direta com a plateia. O descompromisso com a linearidade total é outro fator importante evidenciado no teatro épico. Também destacamos a não omissão do interlocutor, que pode ser expressa por meio do recurso da narração, de projeção textual e outros elementos que evidenciam a mediação daquela representação. Ainda, as descontinuidades, a *mise-en-scène* não naturalista, e finais abertos são recursos amplamente utilizados no teatro de Bertolt Brecht, e localizados nas películas analisadas, rompendo com o viés ilusionista, que visa colocar o espectador enquanto indivíduo que apenas consome aquela representação que não é passível de mudança.

Também fomos buscar nos postulados teóricos cinematográficos, bem como na prática, a relação destes, com os ideais transformadores do estranhamento cognitivo. Foi fundamental o referenciamento ao realizador soviético Serguei Eisenstein e sua teoria da montagem de atrações. O realizador parte do pressuposto dialético de negação da realidade posta no cinema clássico hollywoodiano, para possibilitar ao espectador a reformulação crítica a respeito das estruturas sociais de dominação. Pautado nos ideais marxistas, assim como Brecht, Eisenstein também propõe rupturas com o naturalismo e com a aparência imediata e contínua das ações representadas. Alguns dos procedimentos mencionados por Eisenstein são os mesmos utilizados por Brecht para promover o distanciamento. No entanto, com a possibilidade de utilizar o aparato da montagem no cinema para estabelecer o afastamento, a teoria eisensteiniana possibilitou a ampliação da análise fílmica, nos possibilitando identificar dispositivos específicos do cinema, para promover o deslocamento no espectador, como acontece em *Além do azul selvagem* e *Lições da escuridão*.

Entre os recursos específicos do cinema, a fim de estranhar ou impactar o espectador, destacamos neste estudo, a quebra da diegese sonora; a posição da câmera em relação aos corpos dos atores; os ângulos e movimentação das objetivas; a repetição e retardamento das cenas; a relação simbólica entre fatos e objetos; as interrupções abruptas no fluxo dos acontecimentos, e a utilização da banda sonora, de forma a contornar a relação emocional do espectador com a ação filmada, por vezes subvertendo-a.

É importante mencionar, que as duas teorias basilares do estranhamento cognitivo que motivaram e nortearam este estudo, partem dos postulados marxistas, e caminham em concordância com a metodologia do materialismo histórico dialético. No entanto, quando selecionamos o quórum de análise fílmica, e decidimos analisar as obras com vistas a teoria do estranhamento cognitivo, não foi pretendido relacionar o cinema de Werner Herzog diretamente a um cinema que tem como objetivo principal a comunicação política, em consonância com a premissa de movimentos de esquerda. O que buscamos foi identificar no cinema autoral de Herzog, dispositivos que suscitem no espectador um desconforto, ou distanciamento, que possibilita o visionamento de determinada situação de um ponto de vista externo, para visualizar a alternativa de mudança.

A metodologia científica analítica do materialismo histórico dialético acompanhou o desenvolvimento deste estudo, na medida em que desenvolvemos as análises teóricas e fílmicas, em compromisso com um estudo que entende o cinema como um dispositivo que pode conscientizar as classes oprimidas, sendo importante ferramenta para romper com um ciclo de alienação. Neste contexto, o estranhamento cognitivo proporciona ao público perceber a sociedade mais dinâmica, que pode ser modificada, frente ao entendimento de que existe uma relação de dominação que tolhe as liberdades, mediante as condições materiais e históricas individuais.

Neste sentido, também consideramos: a análise do contexto social em que as teorias foram propostas, os momentos históricos em que os filmes analisados se referem e também foram produzidos e lançados, e ainda, o contexto biográfico do realizador. Todos foram elementos importantes a se destacar neste estudo, a fim de perceber as conjunções que acompanham a representação de realidades sociais distintas. É fundamental ressaltar que os esquemas de estranhamento cognitivo, e suas possibilidades enquanto ferramenta de transformação social, foram selecionados para conduzir o estudo teórico e analisar os filmes selecionados. Entretanto, a referência aos postulados marxistas, que são base para construção

das análises teóricas utilizadas (Bertolt Brecht; Bill Nichols; Darko Suvin; Serguei Eisenstein), não expressam a finalidade com que a película foi idealizada.

O que queremos clarificar, é que não intentamos associar pretenciosamente as películas de Herzog com a teoria marxista, nem comunicar que o realizador também partilhava destes mesmos ideais enquanto basilares para a realização de suas propostas e práticas cinematográficas. A exemplo, temos o próprio interesse do realizador, que se distancia do fato filmado em *Lições da escuridão*, na medida em que não se compromete diretamente com as questões políticas da guerra do Kuwait. O que o realizador faz, é deslocar as imagens daquele cenário bélico, e subvertê-las, utilizando recursos do estranhamento cognitivo. Após a análise voltada para esta teoria, localizamos em *Lições da escuridão* estas estratégias utilizadas por Herzog, enquanto alternativa crítica que possibilita o espectador a pensar uma reformulação individual. Esta conscientização paulatinamente se tornará mais estrutural, a respeito de problematizações mais amplas do que aquele momento de guerra específico, como a das questões da relação de destruição da natureza pelo ser humano.

Perseguindo o objetivo do estudo de identificar elementos do estranhamento cognitivo no cinema de Werner Herzog, optamos por analisar duas películas que compreendem a justaposição de dois gêneros cinematográficos, o documentário e a ficção científica. Entendemos a própria hibridização como um elemento do estranhamento cognitivo, quando confronta dois campos comumente associados como opostos no universo cinematográfico. Herzog, ao fazê-lo, explora a testagem das realidades em um terreno ambíguo para o espectador, que lhe possibilita olhar mais crítico, ao transformar a realidade em fantasia, e vice e versa. Com este direcionamento, foi realizada a discussão teórica a respeito da configuração que enquadra películas em determinados gêneros cinematográficos. E ainda que, apenas para que posteriormente pudéssemos aproximá-las, optamos por compreender inicialmente características estilísticas e narrativas específicas, que inscrevem determinadas películas enquanto ficção científica, e enquanto documentário. Aproximamo-nos nas duas vertentes, de teorias que também se servem do estranhamento cognitivo nas práticas ficcionais e não ficcionais.

Ao aprofundar o estudo do gênero ficção científica, desde sua primeira utilização, passamos pela sua transformação ainda no campo da literatura, e depois expressa no modo de fazer cinematográfico. Exploramos debates que compreenderam as limitações, bem como os benefícios de diferenciar os campos ficcionais fantástico e ficção científica. Sendo um campo controverso, que apresenta ampla discussão entre os teóricos do tema, a ficção científica não tem

características fixas que a definem como tal. As distintas interpretações perpassam por atributos mais relacionados com a estética fílmica, como exemplo, da utilização de efeitos especiais, até aspectos comunicados na narrativa da película que inscreve o filme como tal.

Alinhados com o pressuposto da ficção científica enquanto um gênero cinematográfico empreendedor para um pensamento mais crítico, buscamos o suporte teórico sobre as características deste gênero. Resgatamos as teorias que relacionam o gênero com o estranhamento cognitivo, enquanto fator que o distingue das demais categorias que também se relacionam com um mundo não mimético. Darko Suvin discorre sobre esta temática, e estabelece um elemento que chama de *Novum*, presente nos textos e filmes que apresentam um elemento diferente da realidade do espectador e do realizador. Entretanto, Suvin e outros autores, como Friedman e Seo-Young Chu, defendem a noção da presença de um movimento dialético na ficção científica, que extrapola apenas a falta de identificação enquanto fator de distinção da fantasia e da ficção científica, pontuando a necessidade da cognição posterior ao distanciamento.

Concordamos com Suvin, quando identifica este elemento intelectual como categoria analítica fundamental para inserir uma obra nesta categorização genérica, que faz o distanciamento do presente para que então seja possível visioná-lo de uma forma mais crítica. No entanto, é importante lembrar, o que o autor esclarece a respeito deste distanciamento, relacionando-o a realidade do compositor da obra. Ou seja, assistida em diferentes momentos, o que foi considerado como elemento novo, possa ter se tornado mais factível ao espectador. Neste tocante, foi particularmente interessante o exercício que este estudo proporcionou, de pensar no avanço da tecnologia, e a superação do que um dia já foi considerado enquanto inverossímil pelo espectador, ambientado em uma narrativa não-mimética, que possa ter sido superada.

Aos filmes analisados, ainda não foi possível esta superação, talvez por compreenderem obras que não se distanciam tanto temporalmente desta análise. Mas também não deixamos de nos questionar, o quanto o fato de aproximar a nossa realidade, do que um dia já foi assistido enquanto algo irreal, não possa também se caracterizar enquanto um movimento dialético que compreende o afastamento cognitivo. Seria possível identificar a retórica da ficção científica em um documentário expositivo, que através de arquivo revisita filmes que retrataram a viagem à lua enquanto algo estranho ao mundo empírico? Não exploramos este questionamento com mais profundidade neste estudo, mas intrigamo-nos para investigações futuras, com o fato de que a própria superação empírica do momento

histórico da obra, possa ser algo a ser estranhado e analisado por vias críticas, agora voltadas a problematização das superações tecnológicas, e contribuição destes avanços enquanto soluções voltadas para o ser humano.

É neste sentido que nos aproximamos dos postulados de Cornea, que identificou no gênero da ficção científica uma maior possibilidade de diálogo com outras retóricas, que apresentam a identificação mais imediata por parte do espectador, na medida em que transita entre realidade e fantasia. Entendemos também, a partir deste estudo, que o cinema não ficcional, apesar de comumente se relacionar com a representação das verdades factuais, também tem um grande potencial de intercâmbio com gêneros ficcionais. A transposição destes dois universos está presente nas duas obras analisadas, e por isso, também recorreremos a investigação das teorias que se propõe a examinar o documentário enquanto gênero cinematográfico.

Quando examinamos as teorias do cinema tido como não ficcional, nos deparamos com distintos posicionamentos em relação as características do documentário. Percebemos localizações iniciais, que inserem o documentário como superior aos gêneros ficcionais, na medida em que tem uma contribuição mais educativa e social, por apreender a realidade tal qual ela se apresenta, sem interferências do realizador, e nem parcialidade diante do facto filmado. Entretanto, foi possível observar que as interpretações que colocavam o documentário enquanto manifestação pura da realidade, que negava qualquer relação interventiva com aquele objeto filmado e exprimia uma verdade única, foram sendorebatidas.

Encontramos suporte teórico nos postulados de Bill Nichols, um dos autores que se debruçou no estudo do documentário como um gênero aberto, que não tem superioridade em relação a ficção, mas sim aproximações na medida em que o autor também entende o documentário enquanto representação. Trata-se de um olhar para momentos históricos reais, enquanto a ficção se relaciona com momentos imaginados, ambos são comunicados através de um discurso construído. Entendendo, portanto, o documentário enquanto interpretação intermediada do mundo, Nichols defende a ideia de que existem diferentes modos de comunicar estas visões do mundo histórico, negando uma representação única e universal.

O autor estabelece distinções nos modos de representação expressas na lógica de organização do filme, estabelecida pela forma como o realizador se relaciona com o seu objeto filmado. As deliberações do documentarista, portanto, são cruciais para comunicar a sua percepção e atingir o almejado no que toca a

interpretação do espectador. Escolhas discursivas e técnicas durante a produção da película, e ainda no tratamento posterior às filmagens, são cruciais para fazer essa mediação entre a visão do realizador sobre determinado acontecimento, e a recepção e interpretação do público.

Apesar de considerar inesgotável a diversidade de representações possíveis, Nichols discorre a respeito de seis modos de representação do mundo real presentes no documentário, que diferem entre si na forma como trabalham a relação narrativa/realidade. Localizamos três diferentes modos, utilizados intercaladamente nas películas de Herzog analisadas, no entanto, o fizemos com o olhar voltado a objetivos analíticos específicos deste estudo, não significando que esta identificação tenha se esgotado.

Identificamos características do modo *expositivo* e do modo *poético* nas películas, e direcionamos o nosso olhar a representação do modo *reflexivo*, que consideramos predominante em *Além do azul selvagem* e *Lições da escuridão*. Este modo se relaciona diretamente com o estranhamento cognitivo, e por conta disso, teve suma importância para este estudo, a medida em que não objetiva omitir a representação, mas sim deixá-la exposta, de forma que o público não confie plenamente no que está a assistir. É almejada uma autorreflexão do espectador, a partir da contestação do real, proposta na própria película, tanto em suas características fílmicas, quanto na expectativa de quem o assiste.

Assim como foi feito no estudo do gênero de ficção científica, estudamos o documentário e utilizamos a categorização proposta por Nichols, uma vez que esta estratégia contribui para uma análise que irá identificar tanto a predominância de determinado modo representacional, como também a sua confluência com outras formas de comunicar a realidade histórica. O próprio autor menciona esta possibilidade que compreende a fusão de vários modos em um só filme, e assume que os estudos que se dedicam ao documentário estão sendo reformulados cotidianamente. O modo de pensar e fazer documentário tem cada vez mais ido ao encontro com o cinema ficcional, e vice e versa, de maneira que a hibridização das duas retóricas tem tido maior frequência no cinema contemporâneo. A exemplo, mencionamos o *mockumentary*, ou *falso documentário*, que apesar de retratar um fato irreal, se utiliza da retórica do documentário durante toda a película. O estranhamento cognitivo também pode ser observado no falso documentário, pois coloca o espectador em estado de alerta, sempre questionando a veracidade dos fatos relatados.

O filme analisado, *Além do azul selvagem* pode se enquadrar dentro do conceito de falso documentário, por apresentar uma história totalmente ficcional, que simula a representação de um acontecimento real. Concluimos que, ainda que Herzog não tenha comunicado diretamente ao público a subversão das imagens e dos acontecimentos, fica evidente que não se trata de um filme comprometido com a representação de fatos reais. A costura entre os acontecimentos narrados e as imagens de arquivo, ainda que pareçam comprovar aquele depoimento, não o fazem em sua totalidade. Estes momentos de confiança não perduram, e acreditamos que o realizador não tem mesmo a intenção de fazê-lo, pois somos também confrontados com momentos que deixam claro a colagem de imagens de arquivo incongruentes.

Por um outro lado, em *Lições da escuridão*, ousamos aproximar a película a uma ideia de falsa ficção, na medida em que aborda apenas um momento histórico específico, com imagens documentais produzidas *in loco*, mas as subverte em texto. A adulteração neste filme, está localizada em sua ficcionalização, mais especificamente na narração que insere naquelas imagens reais, uma retórica da ficção científica, distanciando o espectador dos fatos reais. Há uma exploração daquele evento provocado pelo próprio homem, enquanto irreconhecível, e mais passível de cognição quando olhado externamente.

O emprego de imagens de arquivo documentárias para ilustrar circunstâncias ficcionais, também acontece no filme *Além do azul selvagem*. No entanto, Herzog o faz com a unificação de imagens de arquivo diversas e nada homogêneas, somada a planos do depoimento do Alienígena totalmente ficcionais, para revelar uma possível versão dos acontecimentos que o ser humano desconhece. O que acontece aqui, e relaciona esta película mais intimamente com o falso documentário, é que a ilusão mais destacada é a de simulação do real.

Porém, ainda que tenha sido possível identificar a predominância de um falso documentário em *Além do azul selvagem*, e uma falsa ficção científica em *Lições da escuridão*, foi interessante perceber como o realizador não intenta convencer o espectador com a adulteração dos fatos. Mesmo na divulgação destes filmes já percebemos esta honestidade que comunica a mentira que se seguirá. A autenticidade de Herzog, fica aqui evidenciada, e refere-se a uma das principais motivações do realizador, a de revelar uma *verdade extática* que extravasa as barreiras das aparências factíveis.

Pela observação dos filmes analisados, também foi possível relacionar a teoria estudada às características semânticas e sintáticas utilizadas no cinema de Werner Herzog. Pudemos identificar em diferentes momentos das películas, retóricas do documentário e da ficção científica, que isoladamente já mostraram potência para comunicar um distanciamento empreendedor, de reformulação de verdades pré-estabelecidas socialmente.

Ao avançar na análise, concluímos que a própria hibridização dos gêneros documentário e ficção científica, aparentemente tão opostos, comunicam o estranhamento cognitivo em eficiência máxima. A intercalação da retórica do documentário, que nos aproxima, e da ficção científica, que nos permite olhar para aquela realidade enquanto estrangeiros, desloca o espectador a todo momento. Também impulsiona o espectador a confrontar a sua realidade, ao ser colocado diante de um paradoxo entre real e irreal, identificação e distanciamento, promovendo um desconforto revoltoso no espectador em relação a sua existência.

As possibilidades de deslocamento identificadas então, possibilitam uma cognição subjetiva do humano, que percebe as possíveis adversidades dos acontecimentos que ele mesmo desencadeia. Em *Lições da escuridão* temos um narrador e câmera que nos coloca como oniscientes, que observa aquela destruição do planeta, mas nada pode fazer, pois não consegue ao menos se comunicar com aqueles seres de outro planeta. Já em *Além do azul selvagem*, também continuamos impossibilitados de agir perante os fatos apresentados, mas agora observamos uma série de relatos a respeito de equívocos passados, e a tentativa de alerta ignorada. As estratégias que Herzog apresenta em ambas as películas, que aparecem tanto no discurso narrativo, quanto na organização do material fílmico, são elucidadoras de uma humanidade que continua a cometer os mesmos erros, em uma espiral de auto destruição.

Encerrando este estudo, com base na análise realizada, e as pontuações conclusivas aqui elencadas, reiteramos o cinema enquanto importante via de compreender a sociedade. Pensamos que o espectador tem possibilidades de problematizar a sua realidade, quando estratégias são organizadas para que ele possa produzir leituras distanciadas de seu presente. A relação com o universo interplanetário, utilizada por Herzog nas duas películas, parte da distância geográfica para promover a reflexão. Para além disso, foi possível identificar o estranhamento cognitivo em diferentes estratégias textuais e técnicas nas películas *Lições da escuridão* e *Além do azul selvagem*. O formato híbrido identificado uniu a retórica da ficção científica e do documentário, a propiciar também, um olhar que estranha o universo conhecido do espectador, consistindo em um ponto forte para a

localização dos problemas sociais, e inserção de um sujeito mais perceptivo e crítico de sua condição individual, enquanto agente de mudança coletiva.

Entendemos que um estudo científico não se esgota, mas, gera novas reflexões, inquietações, outros elementos a serem estudados, o que possibilita a evolução, amplitude e aprofundamento nas diversas temáticas do conhecimento. Acreditamos que perseguindo os objetivos propostos, realizamos o recorte intencionado para estudar o cinema enquanto uma ferramenta mobilizadora da conscientização social mais crítica, a partir do prisma do estranhamento cognitivo. Produzimos inquietações pessoais e científicas, que vislumbram novas questões para a pesquisa na área em foco. Com esta perspectiva, encerramos nosso estudo, uma vez que, deve cumprir a dimensão do grau acadêmico desejado, sabendo que não fechamos o assunto, mas um ciclo dimensionado, com prazos a cumprir e desejo de humildemente contribuir com os estudos para a academia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adam Bingham, 2003 - "Apocalypse then: Lessons of Darkness re-visited". *Cineaction Magazine*, n 52, p 50+ Canadá, Jun.

Adam Roberts, 2018 - *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman.

Aderbal Freire-Filho, 2005 - "Metamorfose, morte safo" in Bertolt Brecht, 2005. *Estudos sobre teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Anatol Rosenfeld, 2012 - *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Aristóteles, 2017 - *Poética*. Edição bilíngue. 2. ed. Trad. de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34. Bertolt Brecht, 1982. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: ELO Editora.

Bertolt Brecht, 2005 - *Estudos sobre teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bill Nichols, 2005 - *Introdução ao documentário*. tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 5ª ed.

Bill Nichols, 2016 - "Foreword" in *Contemporary Documentary*. ed. Daniel Marcus, Semin Kara. Nova Iorque: Routledge.

Brad Prager, 2007 - *The cinema of WERNER HERZOG: aesthetic ecstasy and truth*. New York: Columbia University Press.

Carl Freedman, 2000 - *Critical Theory and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Carlos Canelas, 2010 - Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Instituto politécnico da Guarda. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em 29 mar 2021.

Carlos Pernisa Junior, 2009 - *Vertov - O homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad.

Craig Hight, 2016 - "The mockumentary" in *Contemporary Documentary*. ed. Daniel Marcus, Semin Kara. Nova Iorque: Routledge.

Christine Cornea, 2007 - *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Damiana Cerqueira Campos Rodrigues, 2017 - *O cinema Teatral de Eisenstein: Década de 20* (Dissertação de Mestrado). Distrito Federal : Universidade de Brasília.

Darko Suvin, 1979 - *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Connecticut: Yale University Press.

Eric Ames, 2012 - *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Eric Hobsbawm, 1998 - *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ewa Mazierska and Alfredo Suppia, 2016 - *Red alert: Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Films by Werner Herzog, s/a. Disponível em: <https://www.wernerherzog.com/films-by.html>. Acesso em 10 maio 2021.
- Francisco Gabriel Rêgo; Geovana Freitas Paim, 2019 - Paisagem sem significados profundos: uma análise dos comentários em Fata Morgana (1971). Doc On-line, n. 25, março de 2019. Disponível em: <https://doc.ubi.pt>. 161-175. Acesso em: 13 maio 2021.
- Gustavo Souza, 2008 - "Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico". Revista Fronteiras – estudos midiáticos, v.10 n.2: 104-110, mai/ago.
- Havana Alicia de Moraes Pimentel Marinho, 2011 - *Processo Decisório e Grupos de Interesse na Política Externa Norte-Americana: um estudo sobre a Guerra do Golfo (1990)*, (Dissertação de Mestrado), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Hugo Gernsback, 1926 - "A New Sort of Magazine." *Amazing Stories* 1:1, Abril. Disponível em: <https://www.pulpmags.org/content/info/amazing-stories.html> Acesso em maio de 2021.
- Ismail Xavier, 1994 - *Eisenstein: a construção do pensamento por imagens*. Artepensamento. Disponível em: https://www.artepensamento.com.br/item/eisenstein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/#_edn3. Acesso em 12 maio 2021.
- Ismail Xavier, 2002 - *O cinema e os filmes ou doze temas em torno das imagens*. Entrevista de Ismail Xavier concedida a Pedro Plaza Pinto, Mariana Baltar Freire, Fernando Morais e Lécio Augusto Ramos. Contracampo, v. 7, Niterói- São Paulo, mar.-abr.
- Ismail Xavier, 2005 - *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3º ed.
- Ismail Xavier, 2014 - Arte é desafio, pro-vocação: uma entrevista com Ismail Xavier. Entrevista concedida a José Gatti. Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 3, n.6, São Paulo, jul.
- Jaques Aumont, 2004 - *As teorias dos cineastas*. Campinas - São Paulo: Papyrus editora.
- Jaques Aumont; Michel Marie, 2004 - *A análise do filme*. 3 ed. Lisboa, Portugal: Edições Texto e Grafia.
- José Paulo Netto, 2011 - *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Editora Expressão Popular.
- Luana Barossi, 2017 – "A ciência ficção que nos olha e a dialética entre cognição e estranhamento" *Revista Abusões*, n.05 v.05, outubro.

Luciana Moura Barreto, 2017 - *Brecht e o cinema: uma análise metodológica em contexto fílmico*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: Programa de Pós graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-São Paulo.

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho, 2005 - "Documentário e Representação - Desnaturalizando uma Evidência" in V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Universidade Estácio de Sá. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/42359162146143510868085820752908927414.pdf> Acesso em: 01 de março de 2021.

Marcelo Ádams, 2014 - "EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade." *Revista Cena em Movimento*. Porto Alegre, v. 4.

Maria Alzuguir Gutierrez, 2016 - "Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht" in *Atas do V Encontro Anual da Associação de investigadores de Imagem em Movimento*. ISCTE-IUL: Lisboa. 2015, p251- 260.

Mário Fernando Bolognesi, 2002 - "Brecht e Aristóteles" *Revista Trans/Form/Ação* vol.25 no.1 Marília, SP.

Marta Teixeira Pascoal Simões, 2016 - *Do Real ao Possível - Utopias no Documentário Contemporâneo* (Relatório de Estágio de Mestrado em Culturas Visuais), Universidade Nova de Lisboa.

Natalício Batista JR, 2017 - "Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein" *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, vol.21 n.39, jul./dez.

NASA. (2021). *Galileo - Overview* - NASA Solar System Exploration. Disponível em: <https://solarsystem.nasa.gov/missions/galileo/overview/>. Acesso em: 5 jun 2021.

Nelson Araújo, 2016 - "Horizontes brechtianos no cinema português" *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*, Lisboa: Edições 70.

Paola Prestes Penney, 2011 - *Poesia audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Paul Cronin, 2002 - *Herzog on Herzog*. Londres: Faber and Faber.

Patrick Parrinder, 2003 - *Science Fiction. Its criticism and teaching*. Inglaterra: Routledge.

Rick Altman, 1999 - *Film/Genre*. Londres: British Film Institute.

Scott Mackenzie, 2014 - *Film manifestos and global cinema cultures: A critical anthology*. Berkley: University of California Press.

Seo-Young Chu, 2010 - *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.

Sergei Eisenstein, 2002 - *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Timothy Corrigan, 1986 - *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York: Taylor and Francis.

Tyson Wills, 2013 - "The Wild Blue Yonder" in *Cense of cinema*. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2013/cteq/the-wild-blue-yonder/> Acesso em: 1 jun 2021.

Vágner Camilo Alves, 2018 - A Guerra do Golfo. *Tensões Mundiais*, 6(10), Observatório das Nacionalidades da Universidade Estadual do Ceará. jan/jun.

Vanessa Teixeira de Oliveira - *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Wagner Perez Morales Junior, 1996 - A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov. *Revista Eletrônica Logos*, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/13177/10095>. Acesso em 05 de abril de 2021.

Walter Salles, 2002 - "Os fantasmas de Fitzcarraldo e Aguirre". In *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200219.htm> Acesso em: 02 maio 2021.

Werner Herzog, 1999 - Werner Herzog Dialogue with Roger Ebert [In person]. Walker Art Center. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/werner-herzog-1999> acesso em: 13 de maio de 2021.

Werner Herzog, 1999 - *Minnesota declaration*. Statement by Werner Herzog, first published Whitney Biennale: Whitney Museum of American Art (Hg.): Whitney Biennial 2012, New York. Disponível em: <https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2> Acesso em: 16 maio 2021.

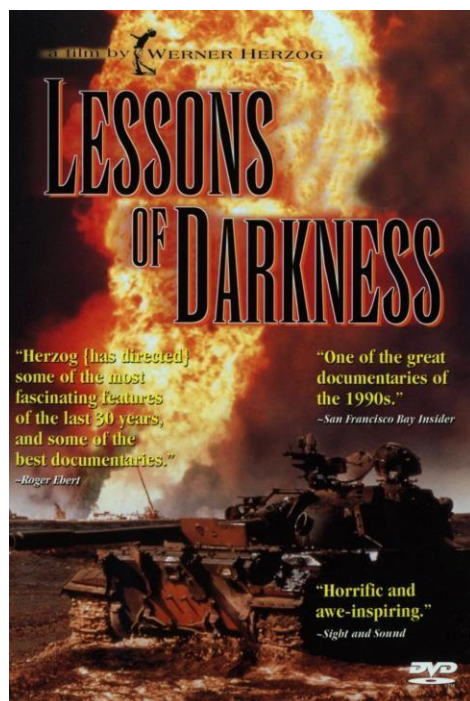
Werner Herzog, 2010 - *On the absolute, the sublime and the ecstatic truth*. Disponível em: <https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2> Acesso em: 16 maio 2021.

Wilma Rodrigues, 1970/71 - "Técnicas do Distanciamento no Teatro épico de Bertolt Brecht" *Revista de Letras*, Vol. 13. São Paulo: Editora UNESP.

ANEXOS

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1



FONTE: <https://www.imdb.com/title/tt0104706/>

FIGURA 2



FONTE: <https://www.imdb.com/title/tt0443693/>

FIGURAS 3, 4, 5



Fotogramas intermédios do filme *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog.

FIGURAS 6, 7, 8



Fotogramas intermédios do filme *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog.

FIGURAS 9, 10



Fotogramas intermédios do filme *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog.

FIGURAS 11, 12, 13, 14



Fotogramas intermédios do filme *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog.

FIGURAS 15, 16



Fotogramas intermédios do filme *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog.

FIGURAS 17, 18, 19



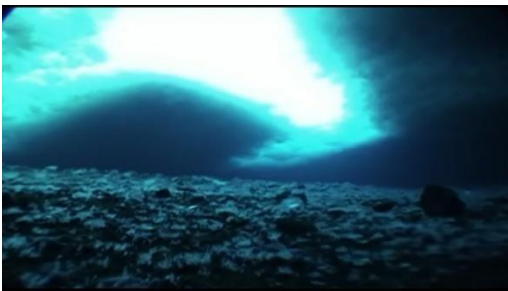
Fotogramas intermédios do filme *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog.

FIGURAS 20, 21



Fotogramas intermédios do filme *Além do azul selvagem* (2005), de Werner Herzog.

FIGURA 22



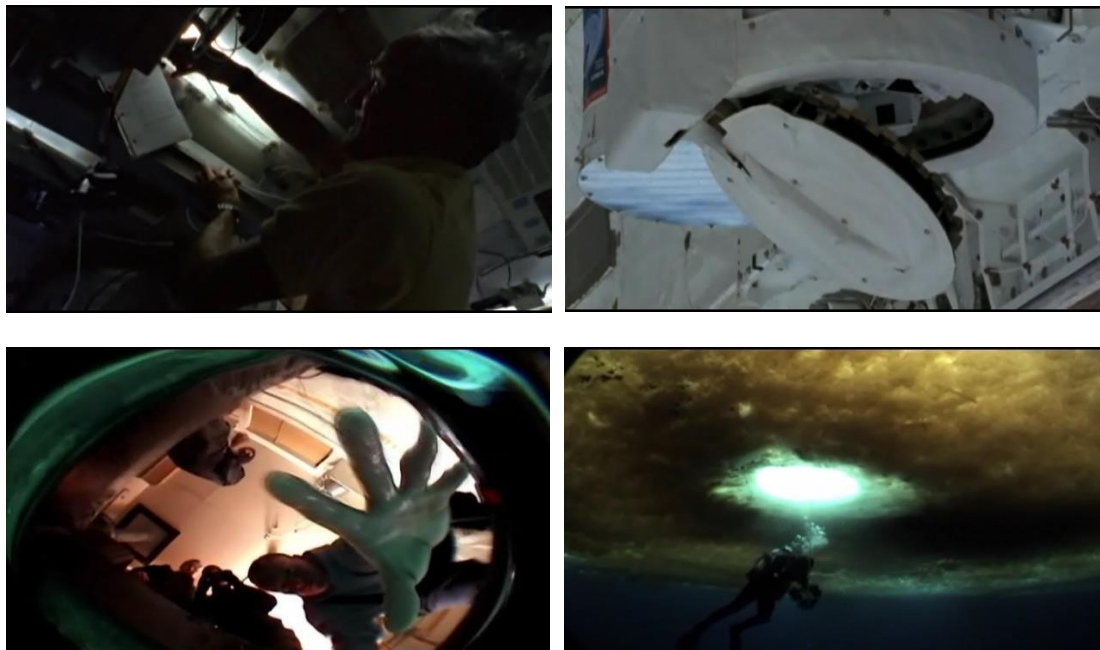
Fotograma intermédio do filme *Além do azul selvagem* (2005), de Werner Herzog.

FIGURAS 23, 24, 25



Fotogramas intermédios do filme *Além do azul selvagem* (2005), de Werner Herzog.

FIGURAS 26, 27, 28, 29



Fotogramas intermédios do filme *Além do azul selvagem* (2005), de Werner Herzog.

FIGURAS 30, 31, 32



Fotogramas intermédios do filme *Além do azul selvagem* (2005), de Werner Herzog.

FIGURA 33



Fotograma intermédio do filme *Além do azul selvagem* (2005), de Werner Herzog.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

1. Lições da escuridão / Lektionen in Finsternis

Ano: 1992

Escrito e dirigido por Werner Herzog

Cor

Suporte: S 16 mm.

Duração: 55 min.

Locações: Kuwait

Fotografia: Paul Berriff, Rainer Klausmann. Tomadas aéreas: Jerry Grayson

Montagem: Rainer Standke

Narração: Werner Herzog

Música: Edvard Grieg (A Morte de Aase, Peer Gynt), Gustav Mahler (Sinfonia nº 2), Arvo Pärt (Stabat Mater), Sergei Prokofieff (Sonata nº2, opus 56), Franz Schubert (Noturno, opus 148), Giuseppe Verdi (Recordare, Requiem) Richard Wagner (Parsifal,

ato 1, e da tetralogia O Anel dos Nibelungos: O ouro do Reno, ato 1, O Crepúsculo dos Deuses, a Marcha Fúnebre de Siegfried)

Produtor executivo: Paul Berriff

Diretor de produção: Lucki Stipetic

Produção: Werner Herzog Filmproduktion, Munique, Canal + França, Canal + Espanha, Première (Alemanha)

2. Além do azul selvagem / The wild blue yonder

Ano: 2005

Escrito e dirigido por Werner Herzog

Cor

Suporte: HD vídeo.

Duração: 81 min.

Locações: Ártico, Texas, NASA, espaço

Com: Brad Dourif, astronautas do ônibus espacial STS – 34

Fotografia: Tanja Koop, Henry Kaiser, os astronautas do ônibus espacial STS-34, Klaus Scheurich

Montagem: Joe Bini

Som: Joe Crabb

Música: Ernst Reijseger (Bad news from outer space, Kyrie, Rosa, Andrômeda, Liberdade Domine, Last breath, Conversation, Song of the desert, Do you stil...?,

Santus, S´Andira (vozes: Mola Sylla, grupo de cantores da Sardenha, Cuncordu de Orosei e Dora Juarez), Toru Takemitsu, Tokyo realization, Corona (com Jim O´Rourke), George Frideric Händel (Dank sei Dir, Herr, de O Messias, Arioso da Cantata con strumenti e Ombra mai fu, de Xerxes)

Diretor de produção: Irma Strehle

Produtores executivos: Lucki Stipetic, Christiane Le Goff

Produtor: Andre Singer

Produção: Werner Herzog Filmproduktion, Munique, West Park Pictures, Tetra Media - coprodução para BBC e France 2

Nota: Deborah Lemes Ribeiro, O Estranhamento cognitivo no cinema de Werner Herzog: As retóricas do documentário e da ficção científica nos filmes *Lições da escuridão* e *Além do azul selvagem*, 2021.