



Biogeografias cinematográficas: Hileia, Deserto e Taiga na estética humboldtiana de Werner Herzog

Felipe Jefrey Rodrigues Abrantes

Carlos Francisco Gerencsez Geraldino

Resumo

Tendo o propósito de contribuir para a ampliação das relações da Biogeografia com outras áreas, esta pesquisa buscou compreender a visão de paisagem do cineasta Werner Herzog nas obras *Fata Morgana* (1971), *Asas da Esperança* (1999) e *Happy People: a Year in the Taiga* (2010) a fim de compará-la com a concepção de paisagem do naturalista, geógrafo, cientista e explorador Alexander von Humboldt (1769-1859). Portanto, o intuito foi de assimilar como o naturalista entendia a paisagem e, em seguida, analisar as obras de Herzog sob tal perspectiva teórica. A partir dessa relação, existem convergências entre a compreensão de paisagem nos filmes de Herzog e a concepção de paisagem humboldtiana? Tal questão guiou a estrutura desta pesquisa. A metodologia adotada para a leitura e análise das referências prioriza a relação de arte e ciência proposta por Humboldt em sua compreensão da natureza. Os resultados corroboraram parcialmente com a hipótese apresentada: existem convergências entre a concepção de paisagem humboldtiana e a visão de paisagem de Herzog vista nas fontes empíricas.

Palavras-chave: Alexander von Humboldt, Werner Herzog, biogeografia, paisagem, cinema.

Introdução

É incontroverso, segundo Moraes (1989), o papel de Alexander von Humboldt (1769-1859) na sistematização da Geografia. O cientista, geógrafo, naturalista e explorador alemão, em seu centenário de morte, foi homenageado em muitos países em função de sua importância no meio

científico. Tal importância se dá principalmente pela forma como Humboldt compreendia a Terra: “um todo natural animado e movido por forças interiores” (*apud* WULF, 2019). Para construir essa visão, o contato de Humboldt com Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) foi fundamental. Até o final do século XVIII, Humboldt acreditava apenas na importância da observação e das medições objetivas e rigorosas, mas seus dias com Goethe em Weimar o fizeram valorizar o sentimento na construção do conhecimento. A subjetividade, portanto, seria uma importante adição no reconhecimento da natureza. As paisagens, a partir daí, seriam mais do que apenas vistas, seriam também sentidas. E em função disso é que Humboldt se faz essencial nesta pesquisa, cujo objetivo principal é comparar tais interpretações da paisagem com a abordagem paisagística e biogeográfica do diretor e cineasta alemão Werner Herzog por meio de três de seus filmes, nossas fontes empíricas: *Fata Morgana* (1971), *Asas da Esperança* (1999) e *Happy People: a Year in the Taiga* (2010). Nosso objeto, desta forma, é essa trinca de filmes de Werner Herzog vistas sob a perspectiva teórica da paisagem humboldtiana. Ainda que estejamos lidando com o conceito de paisagem, este é um trabalho cuja essência é biogeográfica e, portanto, contribui principalmente para a expansão da relação desta área com outras, conexão pouco explorada no meio científico. Pensando nisso, a questão que naturalmente se apresenta é: existe uma convergência entre a abordagem paisagística de Herzog e as construções teóricas da paisagem humboldtiana? A hipótese aqui apresentada é a de que sim, tal convergência pode ser encontrada principalmente nessas três obras, *Fata Morgana* (1971), *Asas da Esperança* (1999) e *Happy People: a Year in the Taiga* (2010), cujos cenários são importantes biomas mundiais: respectivamente os Desertos, a Hileia e a Taiga.

Materiais e métodos

Buscando alcançar nossa principal ambição, foi necessária uma seleção de obras que pudessem auxiliar em três objetivos: (1) conhecer mais a vida e a obra de Alexander von Humboldt e Werner Herzog; (2) compreender o conceito de paisagem para Humboldt – sem, obviamente, esgotá-lo; e (3) identificar a relação que Herzog possui com a paisagem em suas obras cinematográficas. Tendo em vista esses objetivos, portanto, utilizamos principalmente a obra de Cronin (2002) para conhecer o cineasta alemão e a notável narrativa de Wulf (2019) a fim de acessar os principais acontecimentos da vida do naturalista prussiano, bem como suas perspectivas acerca do desenvolvimento da ciência. Por outro lado, na tentativa de compreender as conceituações paisagísticas de Humboldt, recorreremos aos diversos artigos de Vitte & Silveira (2009, 2010a, 2010b) e Vitte *et al.* (2012) que estabelecem o conceito como uma confluência de concepções filosóficas, artísticas e científicas; e à tese de Ferraz (2019) que relaciona o naturalista à influência estética de Johann Wolfgang von Goethe. E, não menos importante, identificamos em Nagib (1991)

e Tonelo (2012) as principais possibilidades de entendimento da ligação de Werner Herzog com as paisagens dirigidas ao longo de sua extensa carreira. Debruçando-se nesses escritos, estabelecemos um método comparativo para o teste de nossa hipótese: cruzamos as concepções de paisagem de Humboldt em três longas-metragens de Herzog – *Fata Morgana* (1971), *Asas da Esperança* (1999) e *Happy People: a Year in the Taiga* (2010) –, escolhidos tendo como base o protagonismo que cada uma dessas projeções dá às paisagens desérticas, equatoriais e boreais, respectivamente. Desta forma, entendemos que a partir do levantamento e cruzamento desses dados, seria possível identificar – ou não – semelhanças e/ou diferenças entre as percepções paisagísticas de Humboldt e Herzog.

Veras e ficções biogeográficas

Para discorrermos sobre a comparação proposta entre as visões de paisagem de Alexander von Humboldt e Werner Herzog, precisamos expressar brevemente a relação destes com esse conceito geográfico, começando pelo naturalista alemão. De acordo com Vitte & Silveira (2009), a paisagem humboldtiana é produto da confluência de inúmeros legados filosóficos, científicos e artísticos, inferindo a correspondência de duas compreensões do conceito humboldtiano de paisagem assim designadas: perspectiva estética e perspectiva fisionômica.

Na concepção estética a paisagem representa a forma que conecta cada particular com o todo, atrelando-se à possibilidade de apresentar o infinito no finito. Em relação à construção conceitual dessa noção, Vitte & Silveira (2009) trazem uma frase escrita por Goethe, influência principal da perspectiva estética da paisagem humboldtiana: “Se queres caminhar para o infinito, anda para todos os lados do finito” (GOETHE apud VITTE & SILVEIRA, 2009, *s. p.*), sendo o finito representado em toda particularidade e o infinito como um modelo ideal inserido no particular. Segundo Vitte & Silveira (2009), tal concepção aparece sob duas formas em Humboldt. A princípio na perspectiva do método comparativo, que relembra o método morfológico de Goethe. Humboldt pôde aplicar tal metodologia em sua famosa viagem à América, iniciada em junho de 1799, cinco anos após conhecer o poeta alemão. Na ocasião, o naturalista comparava o que via às análises obtidas com o seu conhecimento apreendido na Europa. Segundo Wulf (2019), nas vezes em que Humboldt “[...] pegava uma planta, pedra ou inseto, sua mente regressava, em pensamentos acelerados, ao que ele tinha visto em sua terra natal. [...] Tudo parecia estar de alguma forma conectado, interligado” (p. 90). Num segundo momento, a compreensão de natureza adotada por Humboldt considera que a paisagem representa a cena, um instante em meio a uma dinâmica

totalitária, evocando uma noção de continuidade ao quadro. É através da noção de paisagem que, de acordo com Vitte & Silveira (2009), há a iniciativa de Humboldt de convergir razão e sensibilidade.

Por outro lado, a paisagem humboldtiana não representa apenas uma perspectiva estética. Temos também a perspectiva que Vitte & Silveira (2009) designam como fisionômica e que, como vamos compreender, é mais objetiva. Para compreendê-la é importante mencionar que Humboldt, após suas observações, realizava uma análise científica, onde se pautava na comparação e no estabelecimento de diferenças e particularidades paisagísticas. Tal procedimento se iniciava numa particularidade que permitia um reagrupamento e conseqüentemente uma divisão regional, podendo ser vista dentro de uma totalidade contínua, mas também como um elemento particular e variável em comparação com outros que formam essa totalidade. É, segundo Humboldt, uma tentativa de “[...] conexão dos fatos largamente observados ao conhecimento de fatos isolados” (HUMBOLDT, 1907 *apud* VITTE & SILVEIRA, 2009, *s.p.*). Em sua viagem à América, Humboldt estudou as plantas separando-as em zonas e regiões, apresentando a relação delas com o clima e a geografia, o que gerou a obra *Ensaio sobre a geografia das plantas*, de 1807. Para ele, a natureza era a amostra de um todo (WULF, 2019). A paisagem, nessa perspectiva, funciona como uma descrição, um registro. É através da perspectiva fisionômica, portanto, que Humboldt considera a característica das paisagens e dos seus elementos, ou seja, aquilo que as particulariza e as distingue de outras. Assim, “[...] representa com suas descrições e formas de representação o conteúdo da cena, suas feições, sua particularidade, relacionando a todo o tempo os fatores que compõem sua configuração” (VITTE & SILVEIRA, 2010b, p. 15).

Ao entendermos as duas perspectivas da paisagem humboldtiana: a estética, que privilegia uma dimensão subjetiva, e a fisionômica, que por outro lado dá destaque à dimensão objetiva, chegamos ao impasse colocado por Vitte & Silveira (2009): como considerar essas perspectivas em conjunto quando elas se apresentam, entre si, tão contraditórias? Para explicar a aproximação entre essas ideias de paisagem, podemos citar, como Vitte & Silveira (2009), a concepção de unidade da natureza oriunda da *Naturphilosophie* (“filosofia da natureza”), inculcada em Humboldt através de Goethe. A participação do poeta nessa abordagem humboldtiana é demonstrada na dedicatória do livro *Ensaio sobre a geografia das plantas*, na qual Goethe foi o principal privilegiado quando Humboldt afirma, através de uma representação artística, que a poesia era necessária para a compreensão dos mistérios da natureza (WULF, 2019). A partir dessa influência e da viagem feita à América, Humboldt afirma que tal concepção de unidade é o fundamento das suas sistematizações (VITTE & SILVEIRA, 2009).

Em síntese, a paisagem em Humboldt pode ser compreendida como um conjunto de uma dimensão subjetiva com uma dimensão objetiva do pensamento. A racionalidade iluminista, primeira

concepção científica a qual Humboldt se aproximou, foi entendida pelo naturalista como analiticamente limitada para a compreensão da natureza. Seu contato com Goethe o inseriu novos olhos científicos e artísticos, colocando-o numa posição de valorização da intuição estética e do pensamento científico-artístico-filosófico. Com o auxílio dessa perspectiva, Humboldt entendeu a natureza como um organismo cujas particularidades são essenciais para a impressão total. A paisagem nesse sentido seria um quadro representativo dessa natureza, apreendido através do olhar e da intuição numa relação sujeito-objeto e registrado por meio da assimilação dos elementos estruturais da natureza-organismo. Tais elementos podem ser particularizados segundo suas características, mas é essencial sempre ter mente que cada uma dessas partes se relacionará com a unidade orgânica.

Para que a nossa abordagem analítica seja facilitada, uma tabela enfatizando os elementos constituidores da paisagem humboldtiana se faz pertinente. Reconhecemos a amplitude do conceito de paisagem dentro dos conhecimentos geográficos do naturalista e reforçamos que nossa intenção não é esgotá-lo. Assim, tendo como base as leituras realizadas para a elaboração deste trabalho – especialmente os artigos de Vitte & Silveira (2009, 2010a, 2010b), Vitte *et al.* (2012), Mattos (2004) e Kwa (2005) – podemos destacar algumas importantes características da concepção de paisagem humboldtiana, representadas na *Tabela 1*.

Tabela 1. Algumas características da paisagem em Alexander von Humboldt.

Algumas características da paisagem em Alexander von Humboldt	Descrição
Relação sujeito-objeto	Através do olhar do sujeito que a paisagem é observada, revelando sua dimensão subjetiva.
Ciência como reconhedora das particularidades	A paisagem em Humboldt reconhece que ciência e estética caminham juntas, cada uma tendo uma determinada função na absorção e representação da paisagem. Assim, a ciência seria responsável por identificar as particularidades da paisagem.
Estética e arte na compreensão de uma visão total e sintética	Assim como a ciência, a estética teria uma função para a paisagem humboldtiana. Enquanto a ciência é responsável pela diferenciação, a estética faria a

	síntese das várias particularidades dispersas.
Descrição dos fatores que integram a configuração da cena	A paisagem vista como cena e parte de um todo contínuo deve, após as devidas observações, ser representada. Humboldt propôs uma pintura linguística da paisagem, onde a sua descrição passa tanto pela identificação fisionômica dos particulares quanto pelo papel criativo do sujeito numa síntese que apresente tais individualidades num olhar essencial.

Fonte: Elaborada pelos autores com base em Vitte & Silveira (2009, 2010a, 2010b) e Vitte *et al.* (2012).

Não basta, porém, esclarecermos a concepção humboldtiana de paisagem. Precisamos também mencionar a relação deste conceito com o cineasta. Faremos isso partindo de uma característica de Werner Herzog: é conhecido por ser um diretor de locações, isto é, se o roteiro prevê que o cenário de uma projeção é a Amazônia brasileira, ele leva sua equipe até uma área que responda às necessidades da narrativa, não utilizando os tão famosos estúdios de filmagem. Tal postura pode ser explicada, principalmente, pela importância que Herzog dá às paisagens em qualquer narrativa. Em entrevista, o cineasta afirmou que é muito atraído pelas paisagens que contempla. E que cada paisagem se apresenta para ele junto a uma narrativa própria, com rostos, personagens, dramas e diálogos próprios. Por essa razão, o alemão afirma que dirige paisagens tanto quanto dirige atores e atrizes e, assim, as paisagens não são apenas locações cinematográficas; elas se tornam, para Herzog, quase um estado da nossa mente com qualidades humanas (CRONIN, 2002).

Para complementar a compreensão acerca de Herzog, é importante mencionar que sua formação humana foi pautada num isolamento do mundo urbano, o que num primeiro momento podemos entender como um ponto de desvantagem em relação aos trabalhos de outros cineastas, principalmente alemães. Nagib (1991), pensando nisso, afirma justamente o contrário: tal característica é a sua condição indispensável como realizador, uma vez que ela o conduziu à compreensão de um cinema pautado na comunicação sensível, no uso da máxima capacidade que a imagem e o som, formando um único corpo cinematográfico, têm de nos transportar para outras realidades, sejam elas verídicas ou produzidas pela nossa imaginação. Desta forma, é notável o que diferencia Herzog de outros cineastas, principalmente os mais famosos de Hollywood: “ele despreza a palavra e as teorias em geral em favor de um contato físico e sensorial com a realidade a ser transposta na tela” (NAGIB, 1991, p. 19). Herzog, em seus primeiros curtas e longas, realizou

diversos experimentos cinematográficos para encontrar a melhor forma de representar a imaginação sobretudo sensível. De acordo com Nagib (1991) e Tonelo (2012), nesta aventura experimentalista, uma de nossas fontes empíricas possui um papel importantíssimo: *Fata Morgana* (1971). Essa projeção representa hoje um importante marco na carreira de Werner Herzog, pois nela conseguimos identificar vertentes da obra do cineasta que seriam aprimoradas em películas futuras, como as nossas outras duas fontes empíricas, *Asas da Esperança* (1999) e *Happy People: a Year in the Taiga* (2010), lançadas mais de vinte anos depois de *Fata Morgana* (1971). Por essa razão, essa obra está mais vinculada às estruturas narrativas dessa fase experimentalista do que com a estrutura utilizada nas projeções seguintes.

Mas por que isso é tão importante? *Fata Morgana* (1971), como veremos, é um filme cujo grau de dificuldade de interpretação e classificação é muito acima dos outros dois selecionados. Essa dificuldade está atrelada às narrativas mais experimentais do início da carreira do cineasta. Assim, podemos deixar clara a separação entre um Herzog mais jovem, experimental; e um Herzog mais maduro, com uma estrutura narrativa mais clara. Podemos agora retomar a nossa hipótese de sim, há importantes convergências nas visões paisagísticas de Herzog e Humboldt e, pensando nisso, não achamos que a utilização de um texto mais orgânico seria adequada. Por isso, elaboramos a *Tabela I*, cujo principal objetivo é facilitar nossa análise a partir de agora. A pergunta que faremos é: com base no que vimos nas obras, essa característica da paisagem humboldtiana está presente nessa projeção? Pois bem, seguiremos tal estratégia em cada um dos longas-metragens selecionados.

Fata Morgana (1971)

Fruto de uma fase experimentalista de Werner Herzog, *Fata Morgana* (1971) é uma obra cujo cenário é o deserto do Saara, localizado no norte da África. Com extensos *travellings*, Herzog divide seu longa-metragem em três partes: *Die Schöpfung* (A Criação), *Das Paradies* (O Paraíso) e *Das Goldene Zeitalter* (A Idade do Ouro), cada uma com características próprias. É notável que toda a projeção é constituída por meio de uma visão subjetiva do cineasta. Herzog foi até o Saara com intenção de gravar uma ficção científica, mas as paisagens desérticas o fizeram mudar de ideia. Nagib (1991) entende o cineasta como um artista intuitivo com extrema confiança em detalhes observados pelo inconsciente e, naquele momento, o alemão confiou justamente nisso: sua intuição na captação objetiva daquela paisagem. Herzog compreendeu que a realidade das paisagens desérticas se colocava contra uma narrativa fictícia. Todo seu roteiro a partir disso foi construído aos poucos, estruturado pensando nas miragens, nas sensações hipnóticas e nas particularidades que o cineasta enxergou naquelas paisagens. Elas ditam o ritmo da obra e toda a montagem do longa se

adequa às demandas dela. Desta forma, todos os *travellings*, as câmeras fixas, as cenas com os atores sociais, foram escritas e pensadas por Herzog e possuem essencialmente a paisagem desértica ao fundo, mediando a relação do cineasta com a sua audiência. Assim, é possível afirmar que a *relação sujeito-objeto* está presente na forma em que Herzog escolhe representar a paisagem, seu principal objeto nessa projeção.

Em segundo, temos a *ciência como reconhecedora das particularidades*. É possível encontrarmos essa característica em *Fata Morgana* (1971)? Em partes. Herzog realiza um trabalho de composição de cena, gerando até mesmo uma unidade desértica que fica evidente em seus *travellings*. Ao mesmo tempo, entretanto, ele seleciona certas particularidades de tal composição, entre elas a presença humana e animal. Principalmente n' *O Paraíso* e n' *A Idade do Ouro*, o cineasta nos coloca certos detalhes como uma espécie de lagarto apresentada por um cientista e alguns grupos humanos que compõem determinadas cenas. Tais apresentações, nesse longa, podem ser comparadas às individualidades propostas por Humboldt – mesmo que o naturalista privilegie a vegetação da paisagem. Contudo, não identificamos um fator essencial: o reconhecimento dessas particularidades não tem qualquer relação com um método ou processo científico. E isso se dá a um simples fator: Herzog está mais preocupado com uma abstração artística, uma representação mais fílmica dos desertos do que, propriamente, uma inserção no campo científico. A junção de arte e ciência, em tal comparação, é uma característica vista apenas em Humboldt. Portanto, não temos uma corroboração em tal característica, uma vez que Herzog faz algumas (poucas) identificações particulares, mas não utiliza de um método claramente científico para tal.

Em terceiro, temos a *estética e arte na compreensão de uma visão total e sintética*. Para buscar essa característica em *Fata Morgana* (1971), podemos citar a relação de Herzog e suas convergências artísticas com o pintor de paisagem Hercules Segers. Nagib (1991) afirma que essa projeção é essencialmente pictórica, podendo ser relacionada aos trabalhos do pintor holandês. Em geral, Segers partia sempre de uma reprodução de um local real e, em seguida, passava a acrescentar elementos mais autorais. Desta forma, segundo Nagib (1991), Segers reunia em suas obras as realidades objetivas – ao representar alguma localidade – e subjetivas – no acréscimo de novos elementos. Assim, há uma relação – ainda que indireta – entre as formas de compreender a paisagem para Humboldt e Herzog através da pintura de paisagem de Segers. Vejamos uma obra do pintor holandês para melhor compreensão. Abaixo temos a *Figura 1*, uma pintura chamada *Panoramic Landscape* (1625). Nela podemos ver alguns elementos naturais e, mais ao centro, uma dinâmica social. Não podemos afirmar onde Segers acrescentou sua subjetividade, mas há a possibilidade de observar uma unidade da paisagem muito semelhante aos *travellings* de Herzog

que captavam as paisagens desérticas, mas também algumas interações sociais, principalmente n’*O Paraíso*.



Figura 1. *Panoramic Landscape*, Hercules Segers, 1625.

Fonte: Wikidata. Disponível em: <<https://www.wikidata.org/wiki/Q19925157>>.

A semelhança entre o pensamento de Segers e de Herzog perpassa justamente a característica humboldtiana aqui descrita: o entendimento de uma unidade orgânica da natureza onde a paisagem tem um protagonismo único, sendo esta a maneira pela qual tal unidade é representada em tela. Nesse processo, segundo Nagib (1991), Herzog coloca homens e animais como partes integrantes dessa unidade, mas quem possui o maior destaque, por outro lado, é a paisagem. Os longuíssimos *travellings* laterais presentes principalmente n’*O Paraíso* denotam, em certos momentos, essa relação das personagens sociais com a paisagem, como se não pudéssemos imaginar aqueles instantes sem o elemento humano. É o caso da *Figura 2* abaixo, onde podemos encontrar uma composição de unidade paisagística cujos componentes são naturais e humanos.



Figura 2. Composição de unidade em *Fata Morgana* (1971).

Fonte: FATA..., 1971, 14min14s.

É importante ressaltar que essa concepção de natureza, segundo Ferraz (2019), assume que exista uma interação entre sujeito e objeto. Em *Fata Morgana* (1971) já identificamos essa relação, o que possibilita que afirmemos que essa noção de natureza orgânica está presente e, o mais importante, está representada sob a forma da paisagem, assim como em Humboldt.

Para a quarta e última característica, a *descrição dos fatores que integram a configuração da cena*, podemos entender que Humboldt assume, segundo Vitte & Silveira (2009, 2010a, 2010b), que é necessário descrever a paisagem considerando os elementos da natureza, mas também o papel criativo do sujeito. Significa dizer que para o naturalista, assim como Ferraz (2019) relembra, é muito importante a junção entre o pensamento científico e a percepção estética na aprimoração da descrição da Terra. Essa compreensão conjunta e, principalmente, a utilização dela numa forma de representação é algo primário na concepção humboldtiana de paisagem. Em *Fata Morgana* (1971), já deixamos claro que é possível encontrarmos uma perspectiva estética, mas o mesmo vale para a questão do pensamento científico, tão importante na paisagem humboldtiana? Em geral, acreditamos que não, uma vez que Herzog já afirmou que a obra aborda, entre outras coisas, a captação de elementos que não são reais. As vozes em *off* de Eisner, Bächler e Eigendorf expressam frases e um conteúdo que, de modo geral, não se relacionam objetivamente às paisagens desérticas. Enquanto assistimos as incríveis dunas do Saara, n'*A Criação* Eisner narra a derrota dos deuses nos episódios da formação do homem; nos longos *travellings* laterais d'*O Paraíso* Bächler detalha

algumas características desse paraíso herzogiano cuja relação com as paisagens desérticas não se colocam de forma objetiva. Como o próprio Herzog afirma, *Fata Morgana* (1971) é produzido muito em função da interpretação da audiência. É uma característica que, de modo geral, diminui algum destaque científico na obra. Ainda que em certo momento tenhamos uma breve descrição biogeográfica do bioma (na sequência do cientista falando sobre a espécie de lagarto), isso não resume o longa e se torna, na realidade, uma porção minúscula dentro de um conjunto de narrações épicas e poéticas ao fundo das paisagens desérticas.

Asas da Esperança (1999)

Na véspera de Natal do ano de 1971, um avião que transportava 92 pessoas caiu em plena Amazônia peruana. A única sobrevivente, encontrada 12 dias depois do acidente, foi a jovem de 17 anos Juliane Koepcke, protagonista dessa projeção que tem por objetivo levá-la para o local do acidente 28 anos depois na tentativa de compreender como ela sobreviveu. Nessa projeção, portanto, temos o olhar de um sujeito, Werner Herzog, sobre uma história real. Ao lançar sua curiosidade sobre o acidente aéreo e os dias em que a jovem Juliane esteve na floresta sozinha, Herzog se coloca numa posição de observador cuja principal função é representar essa história em cena. E como não poderia ser diferente, ao viajar para a hileia buscando refazer os passos de Juliane, a paisagem tropical se torna uma personagem ativa, sendo inserida em tela através de uma dimensão subjetiva. Desta forma, Herzog lança um olhar individual para a paisagem, observando-a e, principalmente, representando-a de uma maneira muito pessoal. Nesta obra, muito mais que em *Fata Morgana* (1971), identificamos que Herzog entende a paisagem além do se pode ver. Em determinado momento o diretor opta por escurecer a tela enquanto a audiência ouve, claramente, os barulhos da fauna amazônica. Significa dizer que, para Herzog, mesmo que fechemos os olhos, a paisagem se mostra para nós através de outros elementos. Assim, é possível concluir que há o olhar de Herzog observando e representando a paisagem tropical e, portanto, há uma relação sujeito – Herzog – e objeto – a paisagem.

Em segundo, temos a *ciência como reconhedora das particularidades*. Em *Asas da Esperança* (1999) observamos que Herzog procura inserir o telespectador na paisagem amazônica para que compreendam, além de outros elementos, os tormentos que desafiaram Juliane durante os dias que passou na hileia. Tais tormentos como o clima noturno chuvoso e a intensa presença de mosquitos; o caminho das águas levando a corpos d'água maiores; a existência de jacarés nos rios e o comportamento que Juliane teve em função da presença desses répteis; entre outros. Todas essas particularidades podem ser relacionadas àquelas que Humboldt enxergava em sua paisagem. O

naturalista, por meio dos métodos analíticos da ciência, buscava encontrar explicações para certas dinâmicas e, nesse longa, temos o reconhecimento de individualidades semelhantes na paisagem exposta por Herzog. Portanto, é possível afirmar que há a ocorrência de um reconhecimento dos particulares dentro da unidade da paisagem. Entretanto, para que haja total convergência, é preciso que tal reconhecimento seja feito através da ciência. É o caso no tormento de Juliane? Acreditamos que sim. Há um elemento muito importante que diferencia *Fata Morgana* (1971) de *Asas da Esperança* (1999). No primeiro, não temos um protagonista fixo, Herzog está mais preocupado em dar destaque às paisagens e miragens desérticas e seus elementos humanos e materiais. Por outro lado, no segundo longa, temos um destaque em Juliane Koepcke, que sobreviveu aos 17 anos utilizando um método analítico e racional. Desta forma, Herzog optou por trazer uma narrativa mais focada nos pontos objetivos, sem grandes estilizações. Tudo isso para destacar ainda mais a sua protagonista, que era uma bióloga, preocupada com as questões científicas que rodeiam a paisagem amazônica. Desta forma, toda vez que o longa aborda uma particularidade da Amazônia peruana, ele assim o faz sob o ponto de vista de Juliane, fazendo com que o reconhecimento de tais particularidades seja feito com base na ciência, o que para nós é suficiente para afirmarmos que há uma convergência entre a paisagem humboldtiana e o longa de Herzog.

Em terceiro, temos a *estética e a arte na compreensão de uma visão total e sintética*. A narrativa proposta por Herzog e, principalmente, seus enquadramentos passam uma impressão de totalidade e síntese. E por que estamos dizendo isso? Porque a partir do momento em que Juliane retorna aos arredores de onde passou 12 longos dias, o cineasta menciona, mais de uma vez, que os destroços do avião, após tanto tempo, se tornaram parte da paisagem. Além disso, o roteiro reforça que encontrar o que restou da aeronave é uma tarefa muito difícil, justamente em função dessa conexão entre os destroços e a natureza. É como se Herzog estivesse, a todo momento, nos dizendo que existe uma unidade naquela paisagem, uma ligação entre os seus elementos; e que um desses elementos, o mais importante visualmente falando, é cada um dos resquícios do acidente. E por que visualmente? Porque, como já antecipamos, Herzog compõe sua representação inserindo não só aspectos visuais, mas também auditivos. A fauna amazônica, que ouvimos durante quase todo o filme enquanto acompanhamos Juliane, é uma dessas particularidades que compõem a natureza. Nessa narrativa criada por Herzog o principal objetivo não é separar tais traços daquela paisagem; é compreendê-los conectados em síntese. E isso não se restringe apenas aos destroços da aeronave, mas também à presença da protagonista naquela paisagem tantos anos depois. Essa relação fica evidente na *Figura 3* abaixo, onde identificamos essa totalidade – natureza, destroços e Juliane.

É possível afirmar, portanto, que Herzog tem sucesso em sua empreitada. Em *Asas da Esperança* (1999) há o uso da estética na compreensão de uma visão totalitária da paisagem em cena.



Figura 3. Juliane e seu tormento: uma composição unitária

Fonte: ASAS..., 1999, 24min10s.

Por fim, a quarta e última característica: a *descrição dos fatores que integram a configuração da cena*. A princípio, já afirmamos que existe uma dimensão subjetiva que pode ser compreendida quando Herzog coloca suas lentes na Amazônia peruana e faz um recorte cuja representação utiliza o elemento audiovisual de maneira a tornar a paisagem uma personagem de extrema importância. Nessa representação, fica clara a visão de totalidade e unidade orgânica que Herzog atribui aos seus planos, sendo os destroços do avião e a presença de Juliane alguns dos elementos que compõem a paisagem. Pensando nisso, faltaria apenas a dimensão objetiva na descrição da paisagem. Ao contrário de *Fata Morgana* (1971), essa projeção precisou de uma narrativa mais científica. Isso porque sua atriz social, Juliane Koepcke, é uma bióloga que, mesmo aos 17 anos, teve que pensar de maneira metodológica em busca de sobrevivência. As interações estilísticas do cineasta, tão presentes no longa anterior, não caberiam aqui. O foco deveria ser um pensamento mais racional, algo que não fosse representado em função da interpretação do público. Desta forma, fica clara a preocupação de Herzog em identificar objetividade na paisagem equatorial. Essa preocupação, nítida ao longo dos 80 minutos de projeção, pode ser utilizada como descrição objetiva de

determinadas dinâmicas do bioma. Portanto, em nossa análise, podemos afirmar que na descrição dos fatores da paisagem existe, ao mesmo tempo, uma dimensão subjetiva – oriunda do cineasta e de sua forma de representar a paisagem – e uma dimensão objetiva – que se concentra em destacar a lógica por trás de certas particularidades da hileia e de fornecer importantes informações que fazem parte da dinâmica biogeográfica do bioma.

Happy People: a Year in the Taiga (2010)

Primavera: essa é a palavra que dá início à projeção lançada em 2010 e dirigida por Werner Herzog e Dmitry Vasyukov. Tendo como cenário a Taiga siberiana, a obra acompanha caçadores profissionais, residentes da vila de Bakhtia, durante um ano inteiro no coração desse bioma. O longa, assim como *Fata Morgana* (1971) é separado em pedaços que, nessa projeção, são as estações do ano na seguinte ordem: primavera, verão, outono e inverno. Assim como nos documentários anteriores, começaremos pela análise da *relação sujeito-objeto*.

Até esse momento, tratávamos de obras idealizadas, da pré a pós-produção, por Werner Herzog. *Happy People: a Year in the Taiga* (2010) não é um produto de semelhante circunstância. Na verdade, se trata de uma redução feita pelo cineasta tendo como base um material do russo Dmitry Vasyukov, o que significa que Herzog não foi até a Taiga e realizou as filmagens tendo como base seu ponto de vista fílmico. Isso é um problema na análise de uma possível relação sujeito-objeto dentro dos moldes humboldtianos? Acreditamos que não. Ainda que a filmagem não tenha sido feita por Herzog, há de se considerar que na redução do material, cuja versão original é de cerca de 4 horas, houve o acréscimo da forma herzogiana de representação. Desta maneira, a ordem das imagens que visualizamos e, principalmente, o texto por trás da narração, são um produto da mente do cineasta.

Em segundo, temos a *ciência como reconhedora das particularidades*. Ao longo do documentário, testemunhamos um grupo social composto por famílias cujos homens são “treinados” para se tornarem caçadores em plena Taiga. Os conhecimentos adquiridos, desde o trabalho realizado em cada estação até a elaboração de armadilhas tradicionais, são passados de geração em geração, fazendo com que possamos compreender que tais práticas são obtidas num processo de empirismo. Gennady Solovyev, um dos caçadores que acompanhamos, descreveu no longa a sua primeira passagem pela Taiga. Ao longo desta, ele afirma ter tido a certeza de que ele não era um caçador experiente e que tinha muito a aprender. E quando o testemunhamos em cena, percebemos que ele, de fato, se tornou esse caçador experiente. Isto se dá em função dos conhecimentos que ele obteve com as passagens seguintes pela Taiga e, principalmente, pelo

compartilhamento de experiências entre ele e os outros caçadores, sejam eles anteriores ou contemporâneos de Solovyev. Mas por que tal informação é importante? Porque é através desse processo empírico que temos acesso às particularidades da Taiga. É por meio dele que sabemos que a crosta de neve depois da geada é muito boa e resistente, mas não suporta os animais de grande porte que vivem nesse bioma, o que prejudica essas espécies; que no momento em que o Sol está no lugar mais alto do horizonte na primavera, os caçadores entendem que é possível perfurar o gelo e chegar nas águas do rio, que só vão descongelar totalmente no outono; que existe uma intensa presença de andorinhas no esplendor do verão (*Figura 4*); que esquilos coletando nozes de pinha pela Taiga é sinal de que o verão está terminando; que no final do outono os ursos começam seu período de hibernação, permitindo que as provisões dos caçadores permaneçam em algum local de fácil acesso; e, além de outras coisas, que o sentimento de todo caçador é de pertencimento à paisagem da Taiga, como se eles mesmos fossem uma particularidade naquela imensidão.



Figura 4. Os movimentos da paisagem: indícios de estação
Fonte: HAPPY..., 2010, 37min19s.

Ainda que esses caçadores não estejam com intenção de estar no bioma para desenvolver uma metodologia científica – como Juliane no longa anterior – é possível identificarmos um método empírico, de valorização dos sentidos, na prática destes indivíduos, o que nos leva a pensar que essa característica pode ser vista nessa obra de Herzog, uma vez que é através da experiência que eles identificam as particularidades que, de modo geral, vão compor a paisagem da Taiga siberiana.

Em terceiro, temos a *estética e a arte na compreensão de uma visão total e sintética*. Tal característica é a mais visível nesta obra de Herzog, que utiliza muito da paisagem sonora, fazendo

com que o espectador ouça os testemunhos dos caçadores enquanto acompanha os sons da Taiga, que são quase que um silêncio natural. No final do longa, o cineasta explica que os caçadores são os únicos que testemunham a beleza da região, do frio e do silêncio, referenciando a palavra “beleza” a aspectos que vão além da visão, o que coloca Herzog numa posição de entendimento da paisagem muito ampla, assim como Humboldt compreendia principalmente em suas descrições. Na composição narrativa de Herzog, também é possível comparar os caçadores com o próprio Humboldt quando eles afirmam que a caça é um trabalho que permite que o indivíduo aprecie a beleza da Taiga ao mesmo tempo em que recebe o sustento para si e para os seus. De certa forma, tal observação lembra bastante a postura de Humboldt quanto às viagens que realizou durante a vida, principalmente àquela realizada pelo continente americano no final do século XVIII e início do século XIX. Assim, podemos afirmar que o longa apresenta uma compreensão sintética da paisagem a partir da estética.

Por fim, temos a última característica: a *descrição dos fatores que compõem a configuração da cena*. Ao observar a paisagem a partir de uma dimensão subjetiva e assumir que nela existem elementos particulares formando uma unidade orgânica, a paisagem em Humboldt pressupõe uma união entre as dimensões objetiva e subjetiva na busca por uma descrição mais abrangente. Em *Happy People: a Year in the Taiga* (2010) essa descrição está presente? Ao resgatarmos a primeira característica da *Tabela 1*, podemos dizer que a dimensão subjetiva pode ser compreendida quando Herzog impõe seu olhar pessoal no material de Dmitry Vasyukov, elaborando a partir disso um roteiro que responde às suas necessidades artísticas. Nessa composição, podemos identificar uma visão de totalidade e unidade orgânica que Herzog seleciona na filmagem original, sendo os caçadores da Taiga um importante elemento na composição de uma paisagem que media as relações humanas e animais. Pensando nisso, faltaria apenas a dimensão objetiva na descrição da paisagem. Identificamos no longa anterior que essa objetividade está presente em função da protagonista Juliane Koepcke, uma bióloga cujo contexto a exigiu um pensamento sobretudo científico. Aqui, não temos nenhum cientista. Contudo, como afirmamos anteriormente, temos a aplicação de um método empírico, de valorização dos sentidos, que pode ser fortemente aplicado uma vez que os caçadores passam grande parte do seu ano no meio da imensidão da Taiga e, através desse contato direto, é que eles se colocam numa posição de identificação mais objetiva. Claro que não estamos falando aqui de uma escolha proposital de um método empírico, mas no inconsciente desses caçadores, é exatamente isso que eles fazem. Portanto, em nossa análise, podemos afirmar que na descrição dos fatores da paisagem existe, ao mesmo tempo, uma dimensão subjetiva – oriunda da adaptação do roteiro e do uso das imagens por parte de Herzog – e uma dimensão objetiva –

representada pelos caçadores que, durante o longa, inserem o espectador em seu cotidiano de conexão empírica e, de certa forma, emocional, com a Taiga siberiana.

Considerações finais

Agora, após essas breves discussões, voltamos a indagar: afinal, existe uma convergência entre a abordagem paisagística de Herzog e as construções teóricas da paisagem humboldtiana? Antes de responder, retomaremos as características da *Tabela 1* visando a elaboração de uma *Tabela 2*, disposta a seguir, cujo principal objetivo é organizar didaticamente as conclusões estabelecidas nas projeções *Fata Morgana* (1971), *Asas da Esperança* (1999) e *Happy People: a Year in the Taiga* (2010).

Tabela 2. A conclusão nas fontes empíricas.

	Fata Morgana	Asas da Esperança	Happy People: a Year in the Taiga
Relação sujeito-objeto	OK	OK	OK
Ciência como reconhecadora das particularidades	NÃO ENCONTRADA	OK	OK
Estética e arte na compreensão de uma visão total e sintética	OK	OK	OK
Descrição dos fatores que integram a configuração da cena	NÃO ENCONTRADA	OK	OK

Fonte: Elaborada pelos autores.

De todo modo, é importante mencionar que estamos estabelecendo uma comparação entre dois indivíduos que produziram conteúdos que não se vinculam diretamente. Humboldt era um cientista

cujo trabalho se estendeu a muitas áreas do conhecimento; Herzog, por outro lado, é um cineasta quase que autodidata, realizador de uma forma de cinema que vai desde o experimental até o narrativo documental. Não estamos aqui dizendo que os produtos artísticos e intelectuais de ambos não possam ter convergências. Muito pelo contrário. As convergências podem e foram verificadas, como indicamos nas veras e ficções biogeográficas e é possível ver na *Tabela 2*. Contudo, é importante ressaltar que Herzog, assim como todo cineasta, não tem compromisso com uma realidade factual como àquela a qual a ciência está atrelada. Desta forma, é compreensível que encontremos, mesmo na mais científica de suas realizações, pequenas adições de uma visão estilística presente unicamente na proposta narrativa e/ou experimental do cineasta, o que não invalida uma possível existência das características da *Tabela 1*. Pensando nisso, a resposta para a nossa tão importante questão – feitas as devidas ressalvas – é de que as convergências podem ser encontradas parcialmente. E o “parcialmente” está amplamente vinculado ao que discutimos nesse parágrafo e, principalmente, ao quão estilística é a obra de Herzog. A partir do momento em que, na elaboração de uma narrativa, o cineasta privilegia uma estilização como a observada em *Fata Morgana* (1971), ele o faz em detrimento de uma postura científica, de reconhecimento de particularidades naturais que condicionam a captação da paisagem humboldtiana. Desta forma, é possível afirmar com base em nossas análises que o nível de estilização que Herzog aplica nas obras selecionadas pode determinar a proximidade destas com o método de Humboldt: em *Asas da Esperança* (1999) e *Happy People: a Year in the Taiga* (2010), por exemplo, temos um número consideravelmente menor de sequências que se desvinculam da forma narrativa – duas em *Asas da Esperança* (1999) e apenas uma em *Happy People: a Year in the Taiga* (2010) –, resultando num material que, por inteiro, pode ser utilizado no vínculo de arte e ciência nos termos de Humboldt.

O intuito humboldtiano do fazer científico, portanto, é o fator que possibilitou as intencionalidades desta pesquisa: entre outras, a conexão da biogeografia com o cinema. Nossas biogeografias cinematográficas representam uma pequena parcela de uma ampla agenda científica que prevê um diálogo da biogeografia com outras áreas. Desta forma, abre-se um interessante leque de questionamentos decorrentes desta pesquisa. Podemos encontrar outros diretores ou formas narrativas que se aproximem da visão de paisagem humboldtiana? Qual é o real potencial do cinema – e da arte – no ensino de biogeografia e Geografia Física? O cinema pode ser amplamente utilizado como método científico? São muitas as interrogações principalmente no escopo biogeográfico, ainda pouco estudado. Independente de tais lacunas, podemos afirmar que Werner Herzog e suas paisagens personagens podem ser utilizadas como materiais didáticos principalmente no ensino de biogeografia; e que há um incrível potencial de renovação na educação se levarmos em

conta o papel da arte em conexão com a ciência, como pensaram Johann Wolfgang von Goethe e – aquele que aqui ganhou maior destaque – Alexander von Humboldt.

Referências bibliográficas e cinematográficas

CRONIN, P. **Herzog on Herzog**. 1. ed. Londres: Faber and Faber Limited, 2002.

FATA Morgana. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1971. 79 min.

FERRAZ, M. K. **Contribuições do método morfológico e da estética de Johann Wolfgang Goethe para a epistemologia da Geografia**. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 281 p. 2019.

HAPPY People: A Year in the Taiga. Direção de Werner Herzog e Dmitry Vasyukov. Alemanha: Studio Babelsberg, 2010. 90 min.

KWA, C. Alexander von Humboldt's invention of natural landscape. **The European Legacy: Toward New Paradigms**, 10:2, p. 149-162, 2005.

MATTOS, C. V. de. **A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt**. Rio de Janeiro: Terceira Imagem – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Ano VIII, n. 10, p. 152-169, 2004.

MORAES, A. C. R. **A Gênese da Geografia Moderna**. 1. ed. São Paulo: HUCITEC, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

NAGIB, L. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

TONELO, G. K. **Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 215 p. 2012.

VITTE, A. C.; SILVEIRA, R. W. D. da. A paisagem em Humboldt: da instrumentalização do olhar à percepção do Cosmos. In: **XII EGAL – Encontro de Geógrafos da América Latina**, 2009, Montevideo. Anais do XII EGAL – Encontro de Geógrafos da América Latina. Montevideo, 2009.

_____. Kant, Goethe e Alexander Humboldt: estética e paisagem na gênese da Geografia Física Moderna. **ACTA Geográfica**, Boa Vista, vol. 4, n. 8, pp. 7-14, jul./dez. 2010a.

_____. A paisagem em Alexander von Humboldt: símbolo e linguagem no romantismo alemão do início do século XIX. **Caderno Prudentino de Geografia**, vol. 1, n. 32, pp. 5-22, jan./jun. 2010b.

VITTE, A. C. et al. Ciência e estética na ciência humboldtiana e os fundamentos da Geografia Física Moderna. **Geosul**, Florianópolis, vol. 27, n. 54, pp. 7-32, jul./dez. 2012.

WINGS of Hope. Direção de Werner Herzog. Alemanha/Reino Unido: Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), BBC Bristol, 1999. 70 min.

WULF, A. **A invenção da natureza:** a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. 2. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. 592 p.

Autores:

Felipe Jefrey Rodrigues Abrantes

Licenciado em Geografia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo e estudante de pós-graduação na Especialização em Ensino de Geografia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Atualmente é professor efetivo da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, lecionando as disciplinas de Geografia e História para o Ensino Fundamental (Anos Finais) e Ensino Médio.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5991696372734018>

Carlos Francisco Gerencsez Geraldino

Possui graduação em Geografia e especialização em História e Filosofia da Ciência pela Universidade Estadual de Londrina, mestrado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e doutorado em Geografia pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professor do Instituto Federal de São Paulo, campus São Paulo, lecionando nas licenciaturas em Geografia, Ciências Biológicas e Física, coordenando o curso de Especialização em Ensino de Geografia e o Laboratório de Pesquisa em Biogeografia (Bio.Geo.Lab.IFSP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4755786542569403>