

As ruínas no cinema de Werner Herzog

ALBERT ELDUQUE*

No capítulo 4B das *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), Jean-Luc Godard explica a história de um romance de Ramuz onde um quinquilheiro chega a uma vila ao lado do Rhône e se torna amigo de todos porque conta muitas histórias. Há uma tormenta que dura muitos dias e ele a identifica com o final do mundo; quando o sol volta a sair, o quinquilheiro é expulsado da vila. O diretor francês estabelece um vínculo entre este final do mundo anunciado e os horrores da guerra, especialmente os da Segunda Guerra Mundial, que as pessoas não quiseram ver; e reconhece este quinquilheiro incompreendido no cinema, que havia anunciado a catástrofe e ninguém fez caso. Existem muitos exemplos da dimensão profética do cinema, ou seja, da capacidade dos filmes de avaliar um determinado estado da sociedade onde são produzidos, e então fazer uma predição relativamente acertada do seu futuro. O caso mais claro é o expressionismo alemão dos anos vinte, cujos monstros se converteriam, dez anos mais tarde, na figura totalitária de Adolf Hitler.

Um dos herdeiros desta concepção do cinema como profecia é o diretor alemão Werner Herzog, que durante mais de 40 anos construiu um discurso cinematográfico e estético caracterizado pela iminência da catástrofe, uma iminência que, segundo José Carlos Huayhuaca, o conecta com a tradição profética (WEINRICHTER, 2007:64-65). O principal profeta no cinema de Herzog é Hias, o selvagem visionário de *Coração de cristal* (*Herz aus Glas*, 1976). Ao lado da montanha onde ele mora, os habitantes de uma vila procuram a fórmula do cristal rubi que um mestre artesão carregou consigo para o túmulo; a partir de sua posição privilegiada, Hias prevê o incêndio da fábrica e o desastre, que resultariam da excessiva ambição. No seu livro *Werner Herzog et la mystique rhénane* (1986), Radu Gabrea situa o diretor em um contexto onde o indivíduo, voltado contra ele mesmo, torna-se impreciso e é vítima de uma doença indefinível; longe da contemplação romântica e nostálgica de tempos passados, ao

* Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha). Doutorando em Comunicação Social. Agência financiadora: Comissionado para Universidades e Pesquisa do DIUE da Generalitat de Catalunya e do Fundo Social Europeu.

longo da sua filmografia Herzog retrata esta cultura contaminada pela urbanização, pelas fábricas e pelo militarismo agressivo, na tentativa de redefinir a “alma” germânica e colocar em evidência a insignificância dos pseudo-valores que dominam Ocidente na final do século XX (1986:15-16). Como diz sobre *Coração de cristal*, “Eu não sou nostálgico; eu contemplo o desastre” (1986:15) †.

Em muitos filmes de Herzog o desastre situa-se em primeiro plano, sendo às vezes os filmes convertidos em crônicas apocalípticas que, de certa forma, profetizam um futuro pouco esperançoso, como o quinquilheiro do romance de Ramuz e do filme de Godard. Neste texto nos interessa analisar um dos principais motivos visuais desta representação do desastre: as ruínas. Desde os primeiros filmes, o cinema de Herzog foi protagonizado por ruínas, fragmentos de civilização abandonados em contato com a natureza. Como veremos, este é um motivo visual extremamente polimorfo ao longo da sua trajetória, que se conecta com tradições diferentes e evoca, desde os vazios comportados pelas ruínas, realidades diferentes e sentimentos praticamente contraditórios. A seguir, vamos traçar um percurso ao longo desta filmografia povoada por ruínas, falando tanto da natureza invasora quanto da natureza invadida no mundo contemporâneo.

A natureza invasora

Segundo Antoni Marí,

“A ruína é o que sobra quando o mundo do que é vestígio desapareceu. A ruína é a presença trágica, ou grotesca, de um esplendor perdido, que permanece inalterável em uma nova ordem onde já nada é reconhecível. Na ruína, o tempo, o passado e a história se mostram com a sua irrevogável devastação, e quem a contempla sente -igual ao narrador da Recherche- que, como a ruína, ele também está submetido ao passo do tempo, à decrepitude, à velhice e à morte” (BUTÍ e MANSANET, 2005:13).

Este é o conceito essencial da representação pictórica das ruínas desde a sua aparição como figura, no Renascimento, até o Romantismo, onde vai chegar a seu apogeu: tanto na pintura (Constable, Turner, Friedrich) quanto na poesia (Chateaubriand, Byron, Hölderlin) as ruínas se erigem como uma confrontação entre o homem e a natureza onde ele é submetido ao poder do tempo e reconhece a fragilidade da sua existência (MARÍ

† As traduções são minhas. Agradeço também a colaboração de Fábio Raddi Uchoa na revisão do texto completo em português.

em BUTÍ e MANSANET, 2005:18-19). O exemplo mais claro desta idéia no cinema de Herzog é *Aguirre, a cólera dos Deuses* (*Aguirre, der Zor Gottes*, 1972). A procura por El Dorado e o egocentrismo do personagem central equivalem a torres humanas condenadas à queda. A natureza jupiteriana (convulsa e destrutiva, como a define Rafael Argullol em *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, 1999) desgasta este projeto: as perturbações do rio, as doenças e, inclusive, as flechas de origem desconhecida, que parecem ter sido lançadas pela própria selva. A balsa onde os personagens viajam é progressivamente assediada pela natureza, até que finalmente é dominada pelos símios, do mesmo modo que as plantas ocupam os espaços das fortalezas em ruínas. Por isso *Aguirre, a cólera dos Deuses*, ainda que situado em um espaço onde as ruínas da civilização ocidental inexistem (a selva virgem), é um exemplo claro de ruína: trata-se de um processo onde as ambições humanas são castigadas e, portanto, as suas construções (a balsa) se convertem em ruína.

Quando Antoni Marí faz referência ao século XVII, ele diz que o papel da ruína no Barroco não apenas consistia em um sinal do tempo e da vaidade humana, como também expressava um antagonismo entre a natureza e a cultura: “a obra dos homens, consciente e normativa, é assediada pela força inconsciente e irrefreável da natureza, capaz de invadir a construção mais magnífica e colossal” (em BUTÍ e MANSANET, 2005:15). Este é o caso da fortaleza de *Sinais de Vida* (*Lebenszeichen*, 1968), para onde o soldado Stroszek é enviado depois de ser ferido na guerra. É um castelo literalmente invadido pela natureza: não apenas existe uma superfície cheia de vegetação, como também esta mesma vegetação tem a sua importância destacada pela câmera de Herzog, que a coloca em primeiro plano. Além disso, o som ambiente é composto, basicamente, pelo som dos grilos, ou seja, pelo canto repetitivo e monótono de agentes naturais. Se este espaço propõe uma confrontação entre natureza e cultura, a *voice over* que explica a sua história reafirma este conflito: os terremotos, ou seja, uma potência natural, haviam destruído muitas vezes algumas das suas partes, de modo que era possível encontrar relíquias debaixo das ruínas; os Venezianos haviam usado algumas destas relíquias para encher as paredes, como demonstra a imagem dos pés de uma estátua sobressaindo em um dos muros.

Um filme realizado na mesma época que *Sinais de Vida* é *Últimas palavras* (*Letzte Worte*, 1968). Este curta-metragem apresenta a ilha de Spinalonga, abandonada por

todos, inclusive pelos leprosos, que foram expulsos; o único habitante remanescente foi um tocador de lira que, por sua vez, também foi forçado a abandoná-la. Os planos de Spinalonga mostram uma cidade que foi abandonada durante muito tempo: como ocorre em *Sinais de Vida*, a vegetação cobre os edifícios em ruínas. Um dos planos mais intrigantes do curta-metragem reflete precisamente esta invasão dos elementos culturais abandonados pela natureza: a câmera se situa diante da porta de uma casa e o vento agita algo que parece ser a própria porta ou a cortina que encobre a entrada. Este recurso também se encontra em *Sinais de Vida*: no início do filme, depois de Stroszek ser ferido, a câmera vaga pelas ruas vazias da ilha, onde o vento faz voar as roupas tendidas; neste caso a ruína não é real, mas o espectador tem a impressão de encontrar-se diante de uma vila abandonada, por três motivos: primeiramente, o vazio das ruas; em segundo lugar, a justaposição destas imagens com a imagem de cadáveres de soldados no chão, produzindo-se uma associação entre ruínas arquitetônicas e humanas, e, em terceiro lugar, por este poder da natureza de invadir, com a força do vento, o espaço cultural.

Tanto *Sinais de Vida* quanto *Últimas palavras* expressam a dialética entre a obra consciente dos homens e a força inconsciente da natureza: nos dois casos as rochas das construções culturais, aparentemente sólidas, são assediadas pela desordem das plantas que crescem ou pela força do vento; no caso da fortaleza, soma-se o som obsessivo, praticamente doentio, dos grilos. Stroszek se encontra com esta dicotomia: a serenidade e a ordem da vida que deve seguir na fortaleza se contrapõem aos seus impulsos irracionais, ao seu desejo centrípeto, que culmina quando o personagem persegue seus companheiros com um rifle e, depois, dispara fogos de artifício para atacar a vila e desafiar a luz do sol. A sua natureza selvagem vence as imposições culturais, do mesmo modo que a vegetação cobre as velhas pedras do castelo. Inclusive, é possível supor-se ter ocorrido algo parecido com o protagonista de *Últimas palavras*, um tocador de lira que se recusou a abandonar a ilha, até ser forçado pela polícia: é um personagem que renuncia à fala; ele somente toca e canta; ele é retirado da ilha com a justificativa de tratar-se de um doente mental. Possivelmente sua convicção em negar a racionalidade da linguagem tenha relação com a invasão da natureza e das forças irracionais, sofrida por Spinalonga quando de seu abandono. Nestes dois exemplos a dicotomia ordem / desordem do espaço se expressa nos personagens.

A herdeira natural de *Últimas palavras* na filmografia de Herzog é *La Soufrière* (*La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*, 1977). O filme resulta da viagem de Herzog e sua equipe à ilha caribenha de Guadalupe, onde o vulcão La Soufrière está a ponto de entrar em erupção, para entrevistar as poucas pessoas que se recusavam a retirar-se da ilha. Estas, assim como tocador de lira de Spinalonga, relutam em ir embora. Neste documentário há, primeiramente, uma natureza ameaçadora, embora muito mais tangível que os terremotos passados de *Sinais de Vida*: o subtítulo do filme é “À espera de uma catástrofe inevitável” e o seu primeiro plano apresenta o cume do vulcão, rodeado por uma densa névoa provocada pelos gases provenientes do interior; esta fumaça que ameaça encobrir tudo é informe e irracional. Ela representa, novamente, as potências inconscientes que a natureza esconde abaixo da terra. Tais idéias são recuperadas por Herzog em filmes posteriores, com *Nosferatu - O Vampiro da Noite* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1979) ou *Encounters at the End of the World* (2007). No primeiro, a invasão da cidade pelos ratos provoca a peste; trata-se da revisão de uma cena de *Aguirre, a cólera dos Deuses*, onde a balsa é invadida por macacos. No segundo, o testemunho do glaciólogo confirma que o gelo da Antártida é vivo e que, a qualquer momento, pode afetar a civilização.

Nos casos de *La Soufrière* e *Nosferatu - O Vampiro da Noite*, esta ameaça natural provoca a catástrofe da civilização. No primeiro caso, os habitantes da cidade de Basseterre são evacuados e as suas ruas ficam desertas. No *remake* do filme de Murnau, a peste aniquila progressivamente os cidadãos e a ordem estabelecida entra em crise: quando Lucy Harker quer ir à prefeitura para informar da causa da doença, ela encontra filas de homens, que carregam ataúdes e dizem que a prefeitura não existe mais. Nos dois casos, tratam-se de ruínas provocadas por uma ameaça natural direta, e a súbita perda do controle social é acompanhada por uma invasão pelos poderes da natureza. Como diz a voz *over*, narradora de *La Soufrière*, “O silêncio era fantasmagórico, o vento batia em porta, e a água gotejava. A rua pertencia aos animais. Nós encontramos burros, porcos, galinhas e cachorros por todos os lados”; em *Nosferatu - O Vampiro da Noite* não somente os ratos invadem as ruas, como também ovelhas e porcos sem importância narrativa perambulam pelas praças. Então, nestes filmes, por um lado a natureza provoca a crise; por outro, a mesma natureza se expande graças à referida crise. Trata-se de uma versão temporalmente condensada da vegetação que, ao longo dos anos, ocupou

a fortaleza de *Sinais de Vida*. Estes exemplos confirmam que a civilização em crise, por causa da natureza ou de algum outro fator, sempre é ocupada pelas forças naturais. Isso ocorre tanto com a vegetação da pintura romântica, quanto com os animais de *La Soufrière*.

No seu livro *Le temps en ruines* (2003), Marc Augé estudou esta dialética entre natureza e civilização em ruínas, vinculando-a a diferentes percepções do tempo. Segundo ele, a natureza anula a história e o tempo. Em conseqüência, a contemplação de uma paisagem onde a intervenção humana é mínima provoca a consciência da permanência. As ruínas dotam esta paisagem de uma noção de passagem do tempo, que adquire uma dimensão temporal, enquanto a paisagem elimina o caráter histórico das ruínas e as impele à atemporalidade. A dialética entre permanência e transformação, presente no encontro entre paisagem e ruínas, se expressa por meio do conceito de “tempo puro”, que “é esse tempo sem história, do qual unicamente pode tomar consciência o indivíduo e do qual pode-se obter uma fugaz intuição graças ao espetáculo das ruínas” (2003:47). Augé contrapõe este tempo puro, experiência do tempo, com o tempo histórico, e o faz recorrendo à figura de Albert Camus e a sua necessidade de evadir-se da sua família, o tempo da história, com a contemplação das ruínas, que proporcionam a experiência da passagem do tempo, o tempo puro (2003:51).

A atmosfera fantasmagórica que atravessa as cidades abandonadas de *Últimas palavras* e *La Soufrière*, bem como a cidade infectada de *Nosferatu - O Vampiro da Noite*, é precisamente conseqüência desta negação do tempo histórico, desta suspensão da continuidade em favor da contemplação; a natureza invade o espaço e transforma a concepção do tempo. O conflito central de *Sinais de Vida*, anteriormente interpretados por nós como um embate natureza-cultura, pode ser lido agora de outra maneira se seguimos estas coordenadas. O protagonista de *Sinais de Vida* é um soldado ferido na guerra, ou seja, plenamente inserido no tempo histórico, pelo fato de ser um agente das batalhas que confirmam a história de um país. Quando chega à fortaleza, choca-se com as ruínas rodeadas pela natureza, e, portanto, encontra-se em um tempo diferente: tempos mortos, de contemplação, de experiência pura da passagem do tempo. Este estado de tédio será insuportável para ele. Os seus companheiros Meinhard e Becker encontrarão soluções: o primeiro inventará armadilhas para insetos e o segundo tentará decifrar as inscrições das ruínas; os dois tentam recuperar o tempo histórico: o primeiro

com a produção, o progresso, e o segundo com a recuperação da história. No entanto, o caráter de Becker, mais contemplativo, adapta-se melhor à situação de tempo puro, e inclusive em um diálogo critica Stroszek por ele sempre os apressar. A rebelião definitiva de Stroszek será o estouro energético final, que culminará com os fogos de artifício: uma tentativa de romper com a experiência de passagem do tempo, de restaurar a violência da histórica e reanimar algumas ruínas que, para ele, são insuportáveis.

Por último, é importante assinalar outro aspecto da invasão natural que está inextricavelmente relacionado ao cinema de Herzog. Depois de contrapor a obra normativa dos homens à força irrefreável da natureza, Antoni Marí diz que “A dialética entre a razão e a sensibilidade, entre lógico e imaginário, encontra na ruína o seu desencadeante, porque é a expressão da absorção da arte pela natureza e a consideração da natureza como princípio da arte” (2005:15-16). Então, por meio do motivo visual da ruína, a natureza entra plenamente no terreno da criação, e isto acontece no cinema de Herzog. Ele sempre representa a civilização como uma sociedade ridícula, de marionetes (*Fata Morgana* -1971- ou *O enigma de Kaspar Hauser -Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974-), e, consciente desta crise, tanto o diretor quanto os seus filmes dirigem-se à natureza, filmando as paisagens; não é casual que as imagens mais lembradas do seu cinema sejam essas onde a natureza ocupa o primeiro plano. Por outro lado, estas imagens normalmente propõem uma contemplação, a experiência da passagem do tempo teorizada por Augé; a narrativa (o tempo histórico) dos seus filmes freqüentemente é interrompida por estas experiências de “tempo puro”, onde a câmera se para diante de uma montanha ou de uma cascata. Deste modo, a dialética entre natureza e cultura própria às ruínas, bem como a concepção de tempo específica por ela comportada, também é útil para compreender as características formais do cinema de Herzog.

Criação e ruína

Antoni Marí explica que atualmente a ruína provoca não somente uma reflexão sobre a fragilidade cotidiana, como também uma reflexão sobre a fragilidade cultural, energética, demográfica e biológica; ele assegura que enquanto no século XVII a natureza invadia a cultura, no século XXI a cultura e a arquitetura invadem e ameaçam a

natureza. Esta idéia de Marí relaciona-se também com o universo de Herzog, pois na filmografia deste cineasta existe uma ambivalência entre uma natureza ameaçante, ou invasora, e uma natureza ameaçada, ou invadida. Esta segunda é especialmente presente em dos filmes, *Fata Morgana* e *Lektionen in Finsternis* (1992).

No estudo onde vincula o cinema de Herzog com o misticismo alemão, Radu Gabrea indica que Meister Eckhart chama Deus de “o Deserto silencioso” (*Die Stille Wüste*), ou de “o Silêncio do Mundo” (*Die enveltic Stille*), metáfora do inexpressável: “Deus não é nem Vontade, nem Amor, nem Bem, nem Mal. Ele está para lá de todas estas noções e, portanto, é o simples e puro NADA” (ECKHART citado em GABREA, 1986:173). Gabrea assinala que este motivo visual é habitual no cinema de Herzog e está associado à criação a partir do nada, como acontece efetivamente em *Fata Morgana*, onde, graças ao relato mitológico de criação do *Popol Vuh*, o deserto é percebido como um espaço vazio gerador de vida. No entanto, é também um espaço de morte e ruínas. Primeiramente, a aparição de pessoas e animais sobre a arena é acompanhada por cadáveres de animais, sugerindo que a natureza é tanto criadora quanto destruidora. Em segundo lugar, praticamente desde o início aparecem imagens de elementos industriais: naves, veículos, barris, cercas, etc. No segundo capítulo do filme, dedicado a “O Paraíso”, a voz *over*, já desvinculada do texto do *Popol Vuh*, explica em que consiste esta terra: depois de dizer algumas características positivas ou prazenteiras (como que é possível divertir-se sem que ninguém esteja obrigado, ou que as mães podem evitar as guerras), é dito o seguinte: “No Paraíso, as ruínas significam felicidade. Lá se encontram grades sem limites. Com antecedência são repartidos restos de aviões no deserto. Lá a paisagem é como Deus mandou.”; mais adiante adiciona-se: “No Paraíso você já diz «olá» sem haver visto ninguém. Lá você se discute com os outros somente para não fazer amigos. No Paraíso os homens já chegam mortos ao mundo”. Para Gabrea, todas as imagens que aparecem neste filme, incluindo as carcaças dos aviões ou os cadáveres, são imagens nascidas do deserto. Neste caso, é claro que a natureza criadora da *Fata Morgana* comporta o conflito e a ruína já desde o início. Criação e destruição, principio e fim, estão inextricavelmente ligados; por isso Floreal Pelato escreveu que Herzog é um cineasta da Gênese e do fim do mundo (WEINRICHTER, 2007:232).

No filme posterior, *Lektionen in Finsternis*, Herzog leva até o extremo este confronto. Isso, pois o motivo das ruínas industriais é muito presente, assim como a idéia da destruição: os imensos poços de petróleo rapidamente se consomem com o fogo. Neste caso o filme admite encontrar-se em um espaço pos-bélico, um espaço apocalíptico que o próprio Herzog inclui na genealogia do inferno de Dante (CRONIN, 2002:245); ao mesmo tempo, o ponto de vista do filme aproxima-se daquele de alguns extraterrestres que visitam a Terra, precisamente num deserto, de modo que a idéia do descobrimento, da primeira visão das coisas, vincula o filme com *Fata Morgana*.

Este trabalho entre natureza virgem e civilização em ruínas acontece em todas as representações das ruínas, mas nos casos de *Fata Morgana* e *Lektionen in Finsternis* é especialmente significativo, porque opõe radicalmente os dois conceitos: o deserto é o espaço mais primogênito e a ruína industrial é, junto às ruínas derivadas da guerra, o principal representante da destruição massiva produzida pelo sistema capitalista e pela tecnologia. Segundo Susan Buck-Morss no seu livro *Dialética da mirada* (1995), Walter Benjamin cita o caso das alegorias de Baudelaire e explica que ele falava das sociedades contemporâneas do mesmo modo que os barrocos falavam das ruínas da antiguidade, porque o capitalismo se define por a sua transitoriedade e pelo valor efêmero da mercadoria em exibição: o trabalho do poeta francês consiste em quebrar o mito desta mercadoria e mostrar os indícios da sua destrutividade. Apollinaire, em uma citação retirada de *Passagens*, diz que “aqui inclusive os automóveis parecem antigos” (BENJAMIN, 2005:109). *Fata Morgana* sugere o mesmo: a criação comporta já as suas próprias ruínas, a sociedade industrializada nasce já morta.

A tese de Benjamin, segundo a qual as cidades ocidentais se transformam rapidamente em ruína pelo valor efêmero da mercadoria, se complementa perfeitamente com uma idéia de Marc Augé, que a princípio parece contradizê-la: atualmente as ruínas não são possíveis. Augé explica que a arquitetura contemporânea, contrariamente à de séculos atrás, não aspira à eternidade, senão somente ao presente, um presente indefinidamente substituível; por este motivo os imóveis que são demolidos são substituídos por outros que são idênticos a eles, e por isso a reconstrução de cidades depois das guerras é, às vezes, uma cópia da cidade antiga. Esta dinâmica coincide com a lógica do eterno presente e se opõe à ruína, porque não permite nem a perda da funcionalidade nem a abertura para o passado (AUGÉ, 2003: 107-109).

Um exemplo claro é a noção de acidente. O antropólogo francês diz que, atualmente, somente uma catástrofe pode provocar efeitos comparáveis aos efeitos da ruína, mas assinala uma diferença essencial: a ruína se situa na experiência do passo do tempo, o “tempo puro”, entre o passado e o presente, enquanto os resultados das catástrofes pertencem à atualidade e têm uma data concreta: a explosão de uma bomba, uma inundação... É verdade que as catástrofes naturais são muito antigas, mas nos últimos cem anos aumentaram como resultado da ação do homem, somando-se àquelas provocadas pelo próprio homem e fazendo-se conhecidas pelos meios de comunicação. Augé comenta o caso de Pripiat, Ucrânia, uma cidade evacuada depois da explosão do reator nuclear de Chernobyl. É uma cidade até hoje desabitada. Augé a descreve assim:

“Como apagada por uma bomba «limpa» (a que se encarrega de eliminar os homens sem afetar os materiais), a cidade aparece reduzida à sua glacial geometria: avenidas entrecruzadas, perpendiculares dominadas por grandes paralelepípedos retangulares de janelas alinhadas. No entanto, estas avenidas estão desertas e não há ninguém nas janelas. Aparentemente, não há nada «em ruínas», tudo está intacto. O passado, aqui, tem data. A evacuação foi decretada da noite para o dia (um pouco tarde demais, parece). Se sabe muito bem qual era a função destes espaços com forma de quartelamentos, e essa função seria hoje a mesma se não se houvesse produzido o acidente. Ruína não, mas sim crise ou acidente, tal como nós falamos de crise cardíaca ou de acidente cerebral; morte súbita, imprevista. De aqui, talvez, o sentimento de que a cidade abandonada, coberta pela neve, a cidade cuja vida se retirou deixando tudo intacto, nos contempla a través dos seus milhares de janelas vazias, nos olha sem ver-nos, como um fantasma, e não tem nada que dizer-nos que não soubéssemos já. O tempo, aqui, não escapa à história; a história o matou” (2003:109-110).

Esta explicação aproxima-se perfeitamente do filme de Herzog, anteriormente comentado: *La Soufrière*. Nos dois, o vazio faz com que os seus edifícios sejam ruínas. A única diferença está na origem do acidente: em Pripiat, é o próprio desenvolvimento da história humana (o progresso material), e no documental que Herzog filma em Basseterre, é a reação humana diante a ação da natureza.

Os dois casos compartilham uma questão chave: a permanência da velha funcionalidade. Tanto em Pripiat quanto em Basseterre as ruínas estão intatas e revelam qual era o uso dos seus objetos. Provavelmente por esta causa há uma fotografia de Pripiat que se repete mais que as outras, na Internet: uma roda-gigante vazia. É um

espaço completamente diferente das construções de pedra das ruínas de séculos passados porque é possível atribuir uma funcionalidade muito clara, e o mesmo acontece em *La Soufrière*. Neste filme a voz *over* de Herzog explica algumas contradições da ilha abandonada: as cabinas telefônicas e alguns aparelhos de ar condicionado ainda funcionavam e em uma casa um televisor continuava ligado. O ápice desta permanência está nos semáforos, que continuam funcionando: os seus intervalos são os ritmos do tempo cotidiano da cidade, uma cidade que agora está desabitada. Acontece o mesmo efeito que se a roda-gigante de Pripiat continuasse girando vazia: a desapareição dos homens faz que os elementos da civilização tornem-se arbitrários e o seu movimento torne-se absurdo.

Quando em *La Soufrière* a câmera mostra a vila abandonada, a voz *over* diz: “era fantasmagórica, como uma vila de ficção científica”. Primeiramente, uma interpretação não restritiva deste comentário leva a uma nova definição desta funcionalidade que não quer abandonar os seus objetos: não apenas torna-se absurda, como também irracional e fantástica. As luzes dos semáforos acendendo-se e apagando-se são sintomas de uma ordem que, sem pessoas, não podemos compreender. A observação de Herzog destes semáforos cria um tempo irracional que enfeitiça estas ruínas e o espaço entra no território do cinema fantástico. Então, apesar do acidente que matou o tempo, nós podemos falar de ruínas e de tempo neste filme?

Marc Augé fala de dois fotógrafos, o francês Jean Mounicq e o italiano Gabriele Basilico, que fotografam grandes cidades quando estão vazias e as representam como espaços desérticos, convertidos em ruínas. No entanto, elas são ruínas que, como as de *La Soufrière*, conservam toda a sua funcionalidade, ficam intactas, e por este motivo entram no território do fantástico ou da ficção científica. Por exemplo, as fotografias de Basilico em San Francisco ou Dunkerque mostram tanto espaços sem pessoas quanto cidades fantasmais. Augé diz que se trata de cidades que saíram da história, mas não saíram do tempo: a sua dimensão fantasmagórica as liberou das ligações com a continuidade histórica (AUGÉ, 2003:114). No caso de Basseterre acontece o mesmo: ainda que, segundo Augé, a noção de acidente tenha uma data concreta e a história mate o tempo com o seu congelamento em um momento concreto, *La Soufrière* demonstra que a contemplação destas ruínas pode levar a domínios irracionais, onde a experiência da passagem do tempo pode liberar-se das cadeias da coerência histórica.

Augé comenta o caso de diversos artistas contemporâneos interessados no motivo da ruína: nos anos 70, a agência americana Site idealizou estacionamentos e supermercados com forma da ruína para imaginar as possíveis conseqüências de uma catástrofe nuclear; Anne e Patrick Poirier criam com materiais reciclados uma cidade futura devastada por algum cataclismo (*Exòtica*), ou constroem com acero uma coluna clássica derrubada, e Mounicq e Basilico mostram cidades vazias como se estivessem em ruínas. Augé assinala que todas estas experiências têm um denominador comum: usar o motivo da ruína para imaginar o futuro; como diz sobre os dois fotografos, “Tudo acontece como si o futuro somente pudesse imaginar-se como a recordação de um desastre do qual hoje só conservássemos o pressentimento” (2003:114). Estes artistas olham para o futuro, assim como os aficionados às ruínas do século XVIII imaginavam um passado para enfeitiçar as ruínas gloriosas que tinham em frente. E Augé acrescenta:

“Uns [os aficionados do século XVIII] e outros [os artistas contemporâneos] pressentem (e os segundos ainda com mais intensidade) que incumbe à arte salvar o que é mais precioso nas ruínas e nas obras do passado: um sentido do tempo mais provocador e comovedor porque não é possível reduzir-lo a história, porque é consciência de uma carência, expressão de uma ausência, puro desejo.” (2003:116)

No mesmo sentido, Andrés Hispano diz que o cinema, além de registrar as ruínas do presente (*Alemanha, Ano Zero -Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1947-, por exemplo), também é um meio que gera perguntas antecipatórias sobre quais vram ser as ruínas da noutra civilização: “Esta idéia, mostrada em muitas ficções como um reset ao que alguém olha desde o seu refúgio, converte ao sobrevivente (e, por extensão ao espectador) em um novo Robinson para o qual a indústria cinematográfica se erige como o grande oráculo” (em BUTÍ e MANSANET, 2005:173).

No cinema de Herzog o artista não constrói as ruínas, que são reais, mas sim a *mise en scène* e o tempo irreal com que as representa. As ruínas de *La Soufrière*, *Fata Morgana* e *Lektionen in Finsternis* têm o mesmo sentido que as obras de arte que comenta Augé. Nas três há ruínas onde, segundo a terminologia de Augé, a história afoga o tempo: a cidade abandonada subitamente ou os resíduos da destruição industrial, esses que pertencem a uma época onde não são possíveis nem a contemplação nem a melancolia ante as ruínas: são resultado de uma catástrofe concreta ou de um presente que desde o seu nascimento se converte em ruína. No entanto, a relação que as três têm com a ficção

científica as converte em projeções de futuro onde é possível restituir o passo do tempo: *La Soufrière* é uma vila fantasma, *Fata Morgana* está situada em um tempo indefinido longe da história (além disso, inicialmente foi focado como um filme de ficção científica) e *Lektionen in Finsternis* descreve o que uns extraterrestres que sobrevoam a terra vêem. Deste modo a ausência de tempo destas ruínas se converte, graças à imaginação de Herzog, em uma recuperação da contemplação e do “tempo puro” para imaginar o nosso próprio futuro.

Bibliografia

ARGULLOL, Rafael: El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo, Madrid: Taurus, 1999 (original de 1982)

AUGÉ, Marc: El tiempo en ruinas, Barcelona: Editorial Gedisa, 2003

BENJAMIN, Walter e TIEDEMANN, Rolf (ed.): Libro de los pasajes, Madrid: Akal, 2005

BUCK-MORSS, Susan (trad.: Nora Rabotnikof): Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Madrid: Visor, 1995 (original de l'autora de 1989)

BUTÍ, Anna e MANSANET, Marta (coord.): El esplendor de la ruina, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005

Textos citados:

HISPANO, Andrés: Soñando nuestra ruina

MARÍ, Antoni: El esplendor de la ruina

CRONIN, Paul (ed.): Herzog on Herzog, Nova York: Faber and Faber, 2002

GABREA, Radu: Werner Herzog et la mystique rhénane, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1986

PAÏNI, Dominique (coord.): As Ruínas, Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema, 2001

Popol Vuh (Libro del Indígena Quiché):

<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/obrasdeautoranonimo/PopolVuh/PopolVuh.asp>

PRAGER, Brad: The Cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth, Londres: Wallflower, 2007

WEINRICHTER, Antonio (ed.): Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog, Madrid: Ocho y medio, 2007