

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
FILMAR A CATÁSTROFE
EM COLABORAÇÃO COM MUSEU DA CIDADE/UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA/IFILNOVA
18 de outubro de 2021

LA SOUFRÈRE – WARTEN AUF EINE UN AUSWEICHLICHE KATASTROPHE / 1977

Um filme de Werner Herzog

Realização e Produção: Werner Herzog / Direção de Fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein e Ed Lachman / Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus / Locução: Werner Herzog / Cópia: DCP, a cores, falado em alemão, com legendas em inglês e legendas eletrônicas em português / Duração: 31 minutos / Estreia Mundial: 1 de outubro de 1977, New York Film Festival / Inédito Comercialmente / Primeira apresentação na Cinemateca.

THE WAR GAME / 1965

Um filme de Peter Watkins

Realização e Argumento: Peter Watkins / Direção de Fotografia: Peter Bartlett e (não creditado) Peter Suschitzky / Direção Artística: Tony Cornell e Anne Davey / Som: Lou Hanks, Stan Morcom e Derek Williams / Montagem: Michael Bradsell / Locução: Michael Aspel e Peter Graham / Produção: Peter Watkins para a BBC / Cópia: 35 mm, a preto e branco, falado em inglês e eletronicamente em português / Duração: 49 minutos / Estreia Mundial: 13 de abril de 1966, National Film Theatre, Reino Unido / Estreia em Portugal: inédito comercialmente, com passagem em 20 e 21 de outubro de 2016, na Cinemateca Portuguesa (A Cinemateca com o Doclisboa '16 – Peter Watkins).

Duração aproximada da sessão: 80 minutos.

Sessão apresentada por Maria Filomena Molder, Gianfranco Ferraro e Nélío Conceição.

La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe

O projeto surge depois de Herzog ter realizado uma das obras cimeiras do seu, digamos assim, “período germânico”, **Stroszek** (1977), ao partir para os Estados Unidos no encalço da personagem interpretada por Bruno S., o seu *alter ego* predileto pré-Klaus Kinski. A leitura de uma notícia de jornal precipitou uma nova mudança de paisagem, ainda que essa mudança tivesse “sabor a casa”. Era Herzog quem, num autorretrato intitulado **Werner Herzog: Filmemacher** (1986), revelava a velha paixão, muito germânica, por longas excursões nas montanhas. Na sua terra natal de Munique, o próprio contava: “Estas montanhas criaram a paisagem da minha infância. (...) Regresso sempre aqui. É andando que o meu mundo imaginário trabalha melhor e é, nessa altura, que consigo planificar as coisas da melhor forma.” Herzog havia realizado um filme, numa dessas paisagens montanhosas, que nos remete para a pintura romântica alemã: **Herz aus Glas** (1976), obra misteriosíssima na qual, diz a lenda, a maioria dos atores interpretou os seus papéis sob hipnose, mas em que o principal protagonista era a paisagem montanhosa da Baviera. De qualquer modo, se há em Herzog, tantas vezes, o desejo de regressar às origens, suas ou da sua Alemanha, também há, outras tantas vezes, um desejo de fuga.

La Soufrière é a história de uma dessas fugas e a paisagem, estranha mas familiar, é, sem dúvida, o protagonista: na ilha verdejante de Guadalupe, uma grande montanha vulcânica, chamada La Soufrière, pode explodir a qualquer momento, levando consigo a localidade de Basse-Terre ou tudo o que ainda ali restar, já que Herzog apenas encontra animais famintos, edifícios e ruas abandonadas. Também encontra, é verdade, quem é mencionado na notícia que desencadeou a viagem e o filme, isto é, que o fez “regressar às montanhas” vindo da planície americana (destino, assaz fatídico, do protagonista de **Stroszek**); encontra, enfim, quem aguarda, resignado, pelo fim de tudo, recusando abandonar a sua terra, ainda que a catástrofe seja – como é, aliás, afirmado no subtítulo algo irónico do filme (já lá vou) – da ordem da “inevitabilidade”.

Pode parecer um pequeno projeto, feito de improviso, mas em **La Soufrière** concentram-se aspectos importantes da prática documental de Herzog, sistematizada pelo próprio na famosa Declaração de Minnesota, pronunciada em 1999 na sequência de uma retrospectiva dos seus filmes organizada pelo crítico americano Roger Ebert. No ponto 5, pode ler-se: “Existem camadas mais profundas de verdade no cinema e existe isso da verdade poética e extática. É misteriosa e elusiva e pode ser alcançada unicamente através da fabricação e da imaginação e estilização.” Em traços gerais, dir-se-ia que, em 1999, Herzog coloca-se no lado da imaginação (da muito referida por si “verdade extática”), afirmando que a verdade pode ser alcançada quer através de documentários, quer de ficções e alegando que, às vezes, é por via da ficção que se pode chegar à verdade mais profunda das coisas – serve isto para dizer que se o Herzog ficcionista poderá tender para o documentário, o Herzog documentarista inclina-se para a ficção.

Apesar de – ou por – ser um documentário de Herzog, **La Soufrière** tem todos os condimentos de uma fabulosa aventura filmica, alimentada por um algo secreto gosto pelo absurdo, por uma ironia fina que dinamita a suposta estrutura de verdade acomodada no género documental e que, a meu ver, espreita por entre a palavra “inevitável”. Será esta a explodir, não a montanha. O absurdo da proposta de se filmar o fim de uma paisagem (e, nela, de edifícios, de animais e de uma equipa de filmagem constituída por três inconscientes aventureiros: o realizador e os seus dois “câmaras”) é reforçado por Herzog em várias entrevistas: “[O] projeto contém algo de absurdo e no filme isso passa muito claramente. Há algo de inevitável numa espera, como um verdadeiro perigo” (*in* Grazia Paganelli, *Sinais de Vida: Werner Herzog e o Cinema*, 2009, Edições 70). É preciso dizer que Herzog sempre teve **La Soufrière** como um dos seus filmes mais irresponsáveis – não foi **Aguirre, der Zorn Gottes** (1972), não foi **Fitzcarraldo** (1982), não foi... A experiência mais louca foi mesmo uma curta-metragem documental, realizada dois anos antes de Herzog ter lançado, com Klaus Kinski, a sua versão de **Nosferatu**, filme de terror, mas também de paisagem, aliás, muito mais *casper david friedrichiano* que o original de Murnau.

Este também é um dos filmes mais serenos de Herzog, já que nada ali há a “reportar” sem ser a espera – é isso que, em certa medida, o redime e o eleva à condição de obra-síntese da sua filosofia sobre o documentário. Em Herzog, o filme de catástrofe perfeito revela-se aquele que vive de uma longa (ainda mais num filme de trinta minutos) “espera da morte” – como diz um dos resistentes que não querem dali arredar pé, “A morte está sempre à espera”. Mas a espera que se documenta – que acaba estranhamente frustrada, mas que não é, bem pelo contrário, frustrante – também é “cantada” poeticamente nas imagens impressionantes da vila ameaçada, sem vivalma, e do sumptuoso vulcão, catedral da Natureza onde se dita uma espécie de fúria divina lançada aos Homens. Ao mesmo tempo, o “desastre” em si, na sua inevitabilidade anunciada/enunciada logo no subtítulo e reforçada pela ardilosa narração – “o enredo”, apetece antes escrever – de Herzog, constitui-se como pretexto ideal para pôr em prática uma gestão preci(o)sa de uma ideia de pura verdade, de puro documento, que, sublinho, acaba tergiversada de maneira sublime, até extática. Até, muito literalmente, wagneriana.

The War Game

Foi com **The War Game** que Peter Watkins chamou decididamente as atenções sobre si – o famoso crítico teatral Kenneth Tynan chegou então a escrever que **The War Game** era “possivelmente o filme mais importante alguma vez feito”. Peter Watkins já tinha feito algumas curtas-metragens documentais (nomeadamente **Diary of an Unknown Soldier** [1959] e **The Forgotten Faces** [1961]) quando a BBC, através do seu departamento de produção de documentários, o contratou. Perguntaram-lhe que ideias tinha, e Watkins tinha duas: um filme sobre a guerra nuclear e um filme sobre a batalha de Culloden, em finais do século XVIII, que fora a última batalha travada em solo britânico. Deram-lhe carta branca mas, à cautela, pediram-lhe que fizesse primeiro **Culloden** (1964), e só depois **The War Game**, porque o assunto era sensível e, embora Watkins fosse defendido pelos seus superiores hierárquicos diretos, as cúpulas da BBC temiam as implicações políticas de um tal filme num dos momentos mais tensos da Guerra Fria (afinal, a crise dos mísseis de Cuba estava bem fresca). Quando **The War Game** ficou pronto, o pânico instalou-se na BBC. O filme não foi emitido na televisão, a pretexto de ser demasiado “assustador”, mas na verdade também havia razões políticas – à época, o governo britânico tinha como posição oficial qualquer coisa como “a guerra nuclear não é assim tão má”. **The War Game** foi discretamente lançado nos circuitos das salas de cinema, muito menos visto do que teria sido se emitido na televisão, mas nem por isso menos impactante para quem reparou nele. Citámos a afirmação de Tynan, mas o eco chegou à América e a Hollywood, culminando num Óscar de melhor documentário.

Sobre a relação dos filmes de Watkins com o documentário histórico enquanto género, e particularmente sobre o aspeto revolucionário dos seus filmes no contexto da produção britânica da época, tivemos ocasião de ir falando nestas “folhas” ao longo da retrospectiva de Peter Watkins, em 2016. Por agora, vale a pena insistir no carácter sumamente perturbante de **The War Game**, em especial nesse “ovo de Colombo” que é a reconstituição de um futuro como se ele fosse passado, sem perder, bem pelo contrário, a dimensão realística. Mantendo o tom de reportagem televisiva – a locução “off”, os depoimentos, as cenas de rua – mas coadunando-a com uma certa “omnisciência” só permitida pela ficção (por exemplo a cena em que vivemos a explosão de um míssil nuclear dentro duma casa de família e com essa família), **The War Game** imagina uma guerra entre o Ocidente e o Pacto de Varsóvia sempre com bases extramente plausíveis e facilmente reconhecíveis. O desastre nuclear não é “abstrato”, está fortemente imbrincado na realidade geopolítica da época. E os seus efeitos estão, também, fortemente radicados na experiência histórica: na documentação que colheu para a construção do seu filme, Watkins foi buscar relatos e factos verificados em alguns dos mais célebres bombardeamentos da História, nucleares como Hiroxima mas também convencionais (como o de Dresden, na II Guerra). E se há uma vontade de “combater” as justificações tolerantes de uma guerra nuclear (quer políticas quer religiosas, como se vai vendo ao longo dos intertítulos e das citações neles constantes), há também em igual medida a vontade de colocar o espectador britânico no “outro lado”, ou no “lado do outro”: muitas das circunstâncias descritas no filme, e apesar de todo o seu carácter hipotético, na verdade *já aconteceram*, em Hiroxima ou em Dresden. Voltado para o futuro, **The War Game** não é menos um filme sobre o passado, sobre a experiência histórica, com o condão de pôr os espectadores no lugar das vítimas.

Luís Miguel Oliveira