

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
REVISITAR OS GRANDES GÉNEROS: A GUERRA NO CINEMA
PARTE II – OUTRAS VISTAS DO CAMPO DE BATALHA
26 e 30 de maio de 2023

LEBENSZEICHEN / 1968

um filme de Werner Herzog

Realização: Werner Herzog / Argumento: Wener Herzog, inspirado no conto 'Der tolle invalide auf dem Fort Ratonneau' [O Louco Inválido do Forte Ratonneau], de Ludwig Achim von Arnim / Direção de fotografia: Thomas Mauch / Assistência de câmara: Dietrich Lohmann / Fotografia de cena: Bettina von Waldthausen / Montagem: Beate Mainka-Jellinghaus / Assistência de montagem: Maximiliane Mainka / Som: Herbert Prasch / Música: Stavros Xarhakos / Assistência de realização: Martje Grohmann / Anotação: Ina Fritsche / Com: Peter Brogle (Stroszek), Wolfgang Reichmann (Meinhard), Athina Zacharopoulou (Nora), Wolfgang von Ungern-Sternberg (Becker), Wolfgang Stumpf (o capitão), Henry van Lyck (o tenente), Julio Pinheiro (o cigano), Florian Fricke (o pianista), Heinz Usener (o médico), Achmed Hafiz (o grego), Jannakis Frasakis, Eleni Katerinaki e Werner Herzog (um soldado).

Produção: Werner Herzog Filmproduktion / Produtor: Werner Herzog / Diretor de produção: Nicholas Triandafyllidis / Cópia: em DCP, preto e branco, falada em alemão e grego (legendado em alemão) e legendada eletronicamente em português / Duração: 87 minutos / Primeira Apresentação Pública: junho de 1968, Festival de Cinema de Berlim / Inédito comercialmente em Portugal mas exibido em 2009 no âmbito da retrospectiva Werner Herzog organizada pelo Festival IndieLisboa / Primeira exibição na Cinemateca.

Werner Herzog estreou-se na longa-metragem com **Lebenszeichen**, costumeiramente traduzido por “Sinais de Vida”. No entanto, o filme surge após quatro filmes de metragem curta, onde é possível identificar aquilo que são, claramente, ensaios para o que viria a ser este seu primeiro “filme de fundo”. Importa atentar nesses pequenos filmes anteriores, não só pelo que neles há de exercício, mas também pela especificidade e funcionalidade das curtas num momento muito particular do cinema alemão. Em fevereiro de 1962 lançava-se o Manifesto de Oberhausen (que Herzog se recusou a assinar, apesar de ter sido convidado) o qual defendia, nem mais, nem menos, uma refundação do cinema alemão a partir das possibilidades de um formato curto, com orçamentos ínfimos e feito por todos aqueles que rejeitassem o academismo, o sistema industrial e o dito “cinema do papá” – aliás, no texto do curto manifesto pode ler-se “[o sucesso d’]as curtas-metragens de jovens argumentistas, realizadores e produtores alemães [...] mostrou que o futuro do cinema alemão está nas mãos daqueles que falam um nova linguagem cinematográfica”. Se Herzog sempre enjeitou este movimento e sempre procurou fazer a sua carreira fora da Alemanha, certo é que este seu início, pelo formato das curtas (e pelas soluções e experimentações de que elas são reflexo) revela, pelo menos, uma coincidência com o chamado Grupo dos 26 – se bem que, para Herzog, eles não passassem de uns seguidistas da Nouvelle Vague francesa; olhando para a produção de Alexander Kluge ou Edgar Reitz (dois dos mais importantes signatários do manifesto) fica bem clara a injustiça da afirmação de Herzog.

Estreado em 1962, **Herakles**, a primeira curta do realizador, explora já o cruzamento entre as figuras da mitologia grega e um certo desvario contemporâneo, com tendência para a iconoclastia e para o comentário trocista. Propondo um cruzamento, através da montagem e da incrustação de texto sobre a imagem, Herzog traça um paralelo entre os halterofilistas de meados do século XX e os gladiadores romanos e os semideuses helénicos de outrora. Através de sucessivas perguntas, questiona-se sobre o grau de bravura e heroicidade destas caricaturas da masculinidade, todas elas inchadas e balofas. Concomitantemente, surgem imagens breves de desastres, acidentes automóveis com várias vítimas mortais, abalos sísmicos que deitaram por terra edifícios inteiros, bombardeamentos e múltiplas

explosões. A interrogação é clara: para que servem, nos dias de hoje, estas bisarmas lustrosas e narcísicas de músculos retesados senão são sequer capazes de decapitar um par de cabeças à hidra?

Em grande parte, é possível afirmar que **Lebenszeichen** é igualmente um filme sobre as assombrações da cultura clássica grega sobre a figura do herói contemporâneo. Tratando-se de uma ínvia adaptação do conto *Der tolle invalide auf dem Fort Ratonneau* [O Louco Inválido do Forte Ratonneau], de Ludwig Achim von Arnim, um texto publicado originalmente em 1818 e diegeticamente situado logo após a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), Herzog mantém as quatro personagens principais e a sua situação isolada (no conto a ação passa-se no homónimo forte militar, integrado no arquipélago das Ilhas Frioul, junto à costa de Marselha). Porém, altera o momento histórico e a localização geográfica, trazendo a ação para a ilha de Kos (parte do arquipélago Dodecaneso, no extremo leste do Mar Egeu que, até 1947, sempre fora ocupado por diferentes impérios, primeiro o Otomano, depois pela Itália, desde 1912 até ao fim da República Socialista Italiana, controlada pelo regime Nazi, e que só nos pós guerra seria oferecido à Grécia como parte do acordo de paz com a Itália) e, em particular, durante a ocupação Nazi, com um conjunto de soldados alemães destacados para vigiar um paiol cheio de munições e de o proteger de um conjunto inexistente de *partisans*. Aborrecidos pelo calor mediterrânico, os militares passeiam-se por entre as ruínas da Antiga Grécia, e um deles entretém-se a descodificar inscrições nas pedras. Se o peso de uma cultura em ruínas se faz sentir, como um presságio, sobre os soldados arianos, é precisamente aqui que o filme se reveste de uma qualidade autobiográfica, já que o avô de Herzog, Rodolf Herzog, não só fora arqueólogo, como vivera vários anos naquela mesma fortaleza, onde levava a cabo vários levantamentos (sendo a figura do velho turco que aparece a dada altura no filme, detentor de um manuscrito com o texto das inscrições traduzido em grego, o único sobrevivente dessas explorações que o avô de Herzog havia levado a cabo).

A curta seguinte do realizador, **Spiel im Sand** (“Jogo na Areia”, 1964) nunca terá sido terminada, tendo Herzog abandonado o projeto depois de uma rodagem que “saiu fora do controlo”, não se conhecendo o paradeiro de quaisquer materiais filmicos. No entanto, segundo o próprio, o filme retratava um conjunto de crianças que, numa praia deserta, brincava com uma galinha, brincadeira essa que terá escalado – e conhecendo o gosto insidioso de Herzog pelo descalabro e o seu poder de catalisar tudo o que é ruim nas pessoas, não custa muito imaginar como terá acabado essa divertida tarde à beira-mar. Ainda assim, não contente com os resultados dessa brincadeira, o realizador reencena, em parte, esse filme dentro de **Lebenszeichen**, quando descobrimos um conjunto de crianças (em plano de fundo) torturando uma galinha que acabará enterrada na areia, apenas com a cabeça de fora – é conhecido o horror e o amor que Herzog tem a este animal, “a intensidade da estupidez do olhar de uma galinha é simplesmente fantástica e assustadora”. A juntar a isso, em **Lebenszeichen** antecipa-se a célebre sequência do hipnotismo de uma galinha de **Jeder für sich und Gott gegen alle** (O Enigma de Kaspar Hauser, 1974).

Sabendo que a primeira versão do argumento da longa-metragem data de 1964, não custa imaginar que **Spiel im Sand** e as curtas seguintes tenham servido de tubo de ensaio para **Lebenszeichen**, ou, inversamente, tenham sido elas que reestruturaram e redefiniram o filme à imagem dos sucessos e desaires dessas rodagens. Aliás, **Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz** (“A Surpreendente Defesa da Fortaleza Deutschkreutz”) surge, sem sombra de dúvidas, como uma demonstração de competências e um tira-teimas: quatro jovens invadem um castelo abandonado e ao descobrirem umas fardas e algum armamento esquecido iniciam um jogo de guerra, onde lutam contra um inimigo invisível. Aqui a fortaleza confunde-se com casa de asilo e os proto-soldados com pacientes de um manicómio. Sem outro modo de libertarem a sua fúria violenta e militarista, os rapazes viram-se ora para um pacato agricultor que cultiva alheadamente os terrenos adjacentes, ora uns contra os outros, ora ainda contra uma barata que se passeia pelo edifício. O combate às baratas será outros dos momentos de violência gráfica e ódio intestino presentes em **Lebenszeichen**, onde é possível tresler um comentário (no limite do mau gosto) à “solução final” Nazi, com a personagem de Meinhard a

desenvolver toda uma “indústria de morte” e a recorrer à “morte química”, apesar de todos os colegas de caserna lhe dizerem quão inofensivos são aqueles insetos.

Por fim, **Letzte Worte** (“Últimas Palavras”, 1968) foi rodado durante uma paragem nas filmagens de **Lebenszeichen**. Rodado em dois dias e montado num, este documentário parece ter, além do interesse da história (o retrato do último homem a abandonar a ilha deserta de Spinalonga, antiga colónia de leprosos, que em jeito de protesto nunca mais disse uma palavra desde que o forçaram a mudar-se), também uma função diplomática. Durante a rodagem de **Lebenszeichen** deu-se o golpe que instituiu a Ditadura dos Coronéis, a 21 de abril de 1967, e Herzog viu-se impedido de aceder ao seu *décor* principal, o forte da Ordem dos Cavaleiros de São João de Jerusalém (*Fraternitas Hospitalaria*), construído no século XIV, tendo de interromper e protelar a rodagem por cerca de seis meses. Há, até certo ponto, uma dimensão agraciadora nesta pequena curta, para a qual é convocada uma série de figuras locais, com especial destaque para os dois polícias (que aqui surgem, quais Dupond et Dupont, falando em coro e reduzidos a uma caricatura de autoridade), naquilo que certamente terá sido entendido pela comunidade como uma forma de deferência e respeito. Naturalmente o tiro saiu-lhes pela culatra, já que o filme é profundamente revelador das intenções ambíguas (sempre a tender para o escarninho) de Herzog. A incerteza da abordagem documental é construída pelo realizador a partir das sucessivas repetições dos testemunhos dos vários entrevistados (algo que Herzog já explorara em “A Surpreendente Defesa da Fortaleza Deutschkreutz” através do recurso à narração, próxima no estilo e no tom, de umas atualidades). Repetição essa que se reveste de uma qualidade cômica quando é o próprio homem “mudo” quem mais fala ao longo de todo o filme, repetindo – como a espia da série ‘Allo ‘Allo! –, uma e outra vez, que aquelas serão as suas últimas palavras. O que daqui se releva é a semente do *slapstick*, que florescerá em toda a sua violência disruptiva na longa seguinte do realizador, **Auch Zwerge haben klein angefangen** (“Os anões também começaram pequenos”, 1970), e que se manifesta, de forma ainda controlada na segunda metade de **Lebenszeichen**, quando o estado mental de Stroszek se deteriora completamente. Aliás, essa passagem da sanidade à insanidade é dada num dos mais belos planos da longa filmografia do realizador (é o próprio que o diz, e quem sou eu para discordar), uma panorâmica sobre um campo de moinhos de vento, onde fica clara a verve quixotesca do protagonista – que daí em diante preocupar-se-á apenas em lutar contra o vento, como comenta o narrador, já perto do final, “não conseguiu pegar fogo ao sol”.

Se tudo isto serviu para sublinhar a ideia de que **Lebenszeichen** é, à semelhança de tantas outras primeiras longas-metragens de tantos outros realizadores, o resultado de uma série de experiências no formato curto e fruto de um longo processo de apuramento, não foi ainda suficiente para entender o filme à luz do género “filme de guerra” – e perceber aquilo que de muito particular acontece em **Lebenszeichen** (e que é da ordem da imprevisibilidade). Talvez não seja exagero afirmar-se que este é, da história dos filmes de guerra, o mais sereno e pacato retrato de um conflito armado. Aqui nada acontece. O aborrecimento é a única forma de violência, um aborrecimento mortal, dolente, imperturbável. Por não terem nada que fazer, os animais e a paisagem tornam-se para os soldados na única possibilidade de confronto, e como em muito do que viria a ser o cinema de Herzog, a Natureza surge como reflexo do mal (ou como propiciadora, na sua total indiferença ao sofrimento, da crueldade). Daí que o primeiro plano do filme (e vários depois) nos dê a diferença de escala entre o homem e a paisagem, entre uma minúscula carrinha e uma montanha. Perceber-se-á, no final, que essa carrinha é aquela que vem buscar Stroszek depois deste, no final, ser capturado. O plano final do filme dar-nos-á o ponto de vista das traseiras dessa mesma carrinha, uma subjetiva do soldado louco e já moribundo, numa possível alusão ao famoso plano subjetivo contrapicado de **A Farewell to Arms**, de Borzage. Também aqui a loucura de Stroszek é um despertar de consciência, um grito anárquico e revolucionário, contrariando o final do conto de Achim von Arnim, onde o amor tudo cura. Se bem que, como assinalou A. H. Weiler, crítico do *The New York Times* à época, o filme seja “metafisicamente obscuro enquanto alegoria”.

Por vias travessas, aliás, por vias contrárias, há algo aqui do cinema de Straub-Huillet (não é apenas o preto e branco muito carregado e a paisagem comum com **Sicilia!**), no que toca à relação entre a figura humana, a paisagem, a reflexão sobre o poder corruptor da guerra e os ecos mitológicos do classicismo helénico – penso em **Antigone** ou em **Der Tod des Empedokles**. Por exemplo, e ainda no contexto desta improvável ressonância entre Herzog e Straub-Huillet, note-se a sequência com o pianista, a tocar sozinho num edifício abandonado, que interrompe o terceiro movimento da Sonata para Piano Op. 58 de Chopin para explicar como a música do compositor era maliciosa “porque imprevisível”.

Muito do trabalho de Herzog neste filme (e noutros) passa por, sobre uma conradiana estrutura algo previsível (a progressiva decadência do estado mental do protagonista que o conduz à loucura, tema de tantos dos seus filmes, como **Aguirre**, **Grizzly Man** ou outro dos seus filmes de guerra sobre o poder destruidor da solidão, **Rescue Dawn**), descobrir sucessivas possibilidades de maravilhamento e asco. Há uma tensão perpétua entre a câmara e aquilo que está diante dela. Herzog filma como quem provoca, como quem testa os limites, e isso não podia ser mais evidente do que na sequência em que os soldados iniciam uma aposta para ver quem consegue permanecer mais tempo numa dada posição desconfortável e, quando já só sobra um, o ator olhar para a câmara como que numa súplica, e não recebendo qualquer indicação para interromper a pose, permanece, em visível esforço e acrescenta “agora fico a competir contigo mesmo”. Essa câmara incitadora e esse estado de espírito sem freios (em que sabemos que Herzog é capaz de tudo e mais par de botas – até de as comer) dá-nos um dos mais perturbadores planos do filme: quando um soldado acende um morteiro e, em grande plano, vemos a sua mão a segurar no foguete em chamas, prestes a rebentar, sem nunca o deixar escapar. Aí concentra-se muito do que é o cinema do realizador alemão, uma reinterpretação dos números de feira, em tudo o que eles têm de burlesco e gracioso. E não é o fogo-de-artifício final a cristalização de tudo isto, combinação de artilharia e divertimento, de morte e brincadeira infantil?

Ricardo Vieira Lisboa