

CINEMA E PROCURA: UMA NATUREZA NO SOM E VISÃO DE WERNER HERZOG¹

MAILE COLBERT

Este ensaio explora, por vezes de forma crítica, a relação dos filmes de Werner Herzog — e especificamente os seus elementos sonoros — com os vários biomas nos quais ele filma. Centrando-me em seis filmes, quase todos documentários, irei focar-me na relação entre as paisagens sonoras e o desenho de som cinematográfico, com um enfoque em teorias e trabalhos de R. Murray Schafer em ecologia sonora; Steven Feld em etnografia sonora; Bernie Krause na sua Hipótese de Nicho Acústico (Acoustic Niche Hypothesis — ANH — em inglês) e em ecologia sonora; e o neurobiologista Nobuo Suga, com a sua teoria sobre os elementos portadores de informação em padrões acústicos de uma paisagem sonora.

A importância de dar voz ao lugar é um dos temas deste ensaio e, dentro desse espírito, pretendo abordar o meu próprio lugar em relação a este tema. A questão que vou problematizar são as escolhas feitas para a banda sonora dos seus filmes ao representar a natureza e as paisagens sonoras, especificamente vozes e sons não humanos. Há uma tradição e uma cultura nesta matéria. Os filmes ocidentais populares são frequentemente indiferentes aos sons ambientais como parte integrante da banda sonora,

1 Publicado em *animalivegetaliaineralia*, n.º 9, (2017)

mesmo quando um filme é filmado no local. As paisagens sonoras e os sons do ambiente direto são muitas vezes controlados *in loco* para minimizar a sua presença e centrar-se nas vozes humanas e nos futuros efeitos sonoros e música, tornando a construção da banda sonora predominantemente dependente de fontes sonoras assíncronas, muitas vezes de bibliotecas de sons «enlatados», em vez de representar a localidade e a voz do sítio único (Chattopadhyay, 2021: 171)

Pode ser divertido escrever sobre Werner Herzog e os seus filmes, dada a profusão de «mitos urbanos» em torno deles, de eventos e de elementos caóticos e dramáticos que inevitavelmente surgem nas suas produções. Embora tentador, quero abster-me de psicanalisar o seu carácter e concentrar-me na relação entre a sua natureza cinematográfica, a natureza «natural» dos seus filmes, e a natureza humana; o choque da natureza humana contra a fronteira da natureza selvagem dentro dos seus filmes.

A ECOLOGIA SOMBRIA DE UMA GALINHA DANÇANTE

Estamos no Wisconsin, e o assalto ao banco correu mal. O seu parceiro foi apanhado, Bruno escapou, mas por quanto tempo e para quê? Ele entra num salão de jogos, vazio de outros humanos, repleto de animais em gaiolas temáticas, treinados para fazer uma única coisa, repetidamente. Uma moeda entra na ranhura, um coelho «toca» piano. Uma moeda entra noutra ranhura, uma galinha dança..., repetidamente, sucessivamente. A sala está imersa numa composição sonora enlouquecedora, tornada desesperadamente histérica pelo assalto sonoro de uma harmónica e do canto *yodel*. Quando questionado sobre este famoso final do seu filme

Stroszek, o próprio Werner Herzog disse que sentiu que era uma metáfora poderosa, mas não sabia dizer de quê. A sua relação com as galinhas, um tema estranhamente recorrente em muitos dos seus filmes, conduz frequentemente a um de dois fluxos de análise — as galinhas representam os piores aspetos da natureza humana, ou as galinhas representam os aspetos mais aterradores da natureza —, os quais raramente aparecem juntos dentro da mesma análise. E talvez isto seja representativo do motivo pelo qual Herzog sentiu que a sua galinha dançante era uma metáfora perfeita, embora ele não soubesse dizer de quê... Uma tolerância para com a complexidade, para quebrar a dualidade a que frequentemente recorremos na nossa organização das ecologias que lidam com o nós e a natureza.

Timothy Morton incita-nos a romper com as nossas noções românticas da natureza através das suas teorias da «ecologia sombria», que ele compara ao *film noir* na sua forma, em que o protagonista se pode sentir neutro nas suas avaliações e pesquisas, até que percebe que está implicado nelas (Morton, 2010: 111). O filósofo pode parecer ligeiramente em sintonia com a avaliação da natureza em Herzog, afirmando que uma ecologia mais relevante e realista — e a arte ecológica — não entendem a ecologia através de um vidro cor-de-rosa, mas esperam, aceitam e até prosperam numa desordem sombria. No entanto, a sua filosofia sobre este assunto também se aplicará à outra face da moeda, ou seja, às afirmações do tipo «Nós contra a natureza» de Herzog. De facto, Morton critica a descrição de Herzog da visão de Treadwell em *Grizzly Man*, afirmando que «a sua perspetiva sobre a indiferença e crueldade animal é tão equivocada quanto a perspetiva de Treadwell sobre a simpatia animal» (Morton, 2010: 75).

A natureza pode ser, e tem sido, definida como vida, mundo

físico, mundo natural, mundo material, universo, geologia, vida selvagem, reino das plantas e dos animais, natureza selvagem. O natural *versus* o artificial. A humanidade faz parte da natureza, mas muitas vezes trata-a como se fosse algo separado de si. Muitos ecologistas contemporâneos entendem isto como um fator que contribuiu para os diversos problemas ecológicos e desastres potenciais e em curso. *Natura* em latim significa «nascimento», termo que também se pode referir às qualidades essenciais, a uma disposição inata. Estes conceitos foram traduzidos da palavra grega *physis*: características intrínsecas que os seres do mundo desenvolvem por conta própria.

Aristóteles considerava que a *physis* continha múltiplas definições, com vários meios para a sua interpretação. O filósofo supunha que a natureza apresentava como fonte, na sua própria origem, «quatro causas»: a matéria (ou material), o poder/movimento (eficiência), a forma e o fim (ou finalidade). Julgava ainda que a natureza era dependente da arte (ou *techne*) (Hankinson, 1998: 159).

A distinção crítica entre arte e natureza diz respeito às suas diferentes causas em termos de eficiência: a natureza é a sua própria fonte de movimento enquanto a *techne* exige sempre uma fonte de movimento externa. (Atwill, 1998: 83)

São duas as forças importantes do mundo: aquilo que contém o seu próprio movimento e aquilo cuja necessidade ele próprio criou. Os seres humanos contêm ambas as forças e, muitas vezes, julgam que estas estão em contradição entre si — internamente e/ou externamente —, como, por exemplo, cortar árvores numa floresta para construir algo. A propósito dos filmes de Herzog, refere Deleuze que

... a ação divide-se em dois: há a ação sublime, sempre além, mas que engendra outra ação, uma ação heroica que confronta o meio por sua conta própria, penetrando o impenetrável, violando o inviolável. Existe, portanto, uma dimensão alucinatória, onde o espírito em ação se eleva à infinidade na natureza e a uma dimensão hipnótica onde o espírito se confronta com os limites com que a Natureza se lhe opõe (Deleuze, 1985: 205).

A relação de Herzog com essa natureza, como podemos perceber pelos seus personagens e temas narrativos e documentais, é complicada. Este é um aspeto fascinante, revelador e permanente ao longo da sua obra. O meu próprio relacionamento com o trabalho de Herzog é também ele complexo e parece em constante fluxo entre uma espécie de acordo e um desejo de contestação. Um dos fatores que contribuem para este embaraço é a forma como ele utiliza o som, que ilustra bem as dificuldades na sua relação com a natureza, tanto a humana natureza como «a Natureza», com «N» maiúsculo.

A NATUREZA NOS BASTIDORES

Burden of Dreams, datado de 1982, é um documentário *making-of* do cineasta Les Blank, rodado nos bastidores da produção de *Fitzcarraldo* de Herzog, que é, indubitavelmente, um dos seus mais famosos filmes tanto pelo caráter sublime da película em si, como também pelos inúmeros mitos e histórias em torno da sua criação. No filme de Les Blank existe um pico emocional quando Herzog é convidado a falar sobre os seus sentimentos em relação à selva e à natureza onde a sua equipa e ele estavam imersos. Herzog fez inicialmente este «discurso», de forma sincera, a bordo de uma canoa. Blank achou-o tão revelador que lhe per-

guntou se o poderia repetir, mas, desta feita, dentro da imagem e do som da selva de que ele falava. Enquanto Herzog completava o seu depoimento sobre a violência da natureza, descrevendo-a como «grandiosa» e «sufocante», a voz da selva surge suave e sub-repticiamente, como as heras que pareciam partilhar ou lutar com ele pelo ecrã. Os sons não humanos tornam-se preponderantes e Herzog termina a sua frase no mesmo volume que a selva, que então tinha assumido o domínio total, com a sua paisagem sonora sobrenatural, ou que soaria sobrenatural à maioria do público do filme. É uma escolha interessante. E reveladora dos sentimentos de Blank no momento da produção e da «declaração de guerra» da produção contra a selva.

Embora exista um elemento de encenação e sensacionalismo no desempenho de Herzog para a câmara, há uma revelação dos seus próprios sentimentos em relação à natureza selvagem, do que é incontrollável e do que os seres humanos não conseguem entender. Há tanto medo como respeito e reflexão. Noutro momento de *Burden of Dreams*, Herzog diz a Blank: «Se eu abandonasse este filme, seria um homem sem sonhos... Com este projeto, eu vou viver a minha vida ou acabar com ela.» Herzog procura limites com as suas temáticas, mas também procura personagens que, por sua vez, procuram limites dentro desses ambientes. Desta forma, cada filme é um reflexo da sua procura, da sua batalha contra a sua própria natureza. Uma vez disse ele a um entrevistador: «O nosso planeta é insignificante..., a história é insignificante: este é o nosso limite natural. Antes que tudo, é um limite espacial.» (Dottorini, 2008: 4) Mas o cinema e o som esculpem espaço e tempo e, dentro deles, dão significado às nossas histórias. O tempo é relativo. A duração da vida humana é uma eternidade em comparação com a de muitas espécies mais pequenas. Esta é uma das perspetivas que podemos assumir quando atendemos ao mundo natural e consideramos que nós,

com todos os nossos artefactos, destruições e criações, dele fazemos parte. Herzog não confia na natureza, tal como, nas suas palavras, parece não confiar no seu público. Ele controla todos os aspetos expressivos, tecendo a história que quer que recebamos e assegurando-se de que sua mensagem é transmitida.

«Vamos ouvir o silêncio na caverna e, talvez, até ouvir as nossas batidas do coração», diz o guia, pedindo silêncio ao grupo nas cavernas de Chauvet, no sul de França, perto do minuto 18 de *The Cave of Forgotten Dreams* de Herzog. A personagem fala de som, ao pedir uma escuta ativa da caverna. Olha para a câmara e convida o público futuro a juntar-se e a ouvir o que ele chama de silêncio da caverna — embora o verdadeiro silêncio não exista no nosso mundo, já que as nossas paisagens são sempre ativas do ponto de vista sonoro. Na verdade, o silêncio é essencialmente um conceito, já que as nossas paisagens sonoras falam sempre.

O estudo da paisagem sonora, designado por ecologia sonora ou ecologia acústica, foca-se na relação entre os seres vivos e o seu ambiente através do som. É um campo único pela sua natureza e origem interdisciplinares, uma criação conjunta de cientistas e artistas. Na década de 1960, R. Murray Schafer, compositor e investigador canadiano, cunhou a expressão «*soundscape*» na Universidade Simon Fraser, onde começou a lecionar Estudos de Paisagens Sonoras. Esta expressão é utilizada para descrever a componente do nosso ambiente acústico que é percebida pelos seres humanos, ou «como este ambiente é percebido por aqueles que vivem nele» (Truax, 1984, 2011: 11).

A paisagem sonora da caverna não consegue falar por muito tempo, pois Herzog traz a música de volta, afogando o ambiente delicado, permitindo apenas que a água gotejante penetre ocasionalmente no seu mundo composto. A música diz-nos para sentirmos e diz-nos também como é que o cineasta quer que sintamos... contemplativa e focada nos seres humanos, presentes e passados, dentro

da caverna. Pensa no tempo, no tempo humano, nas vidas humanas. Isto não é errado, mas aquela não é a paisagem sonora que é experienciada no ecrã. Poderíamos ter aqui uma oportunidade de ouvir e sentir o passado, mas esse não é o seu foco. Aquilo que Herzog quer que sintamos sobre o tempo é uma criação sublime.

E as histórias devem chegar ao sublime. A sua arte é temperar tudo isto com períodos de grande pausa, seja com um momento de reflexão, ou testemunhando um personagem num estado de dúvida sobre se a entrevista já acabou ou não; uma técnica de revelação que pode funcionar, mas que também pode ser entendida como manipuladora e até cruel. O contrário nunca seria permitido, mas, ainda assim, Herzog revela-nos muito sobre a sua natureza artística, a sua posição face aos seus personagens, ao seu público, e até sobre a relação entre uns e outros.

PAISAGEM SONORA E BANDA SONORA

Existem muitas semelhanças entre *The Cave of Forgotten Dreams* e *Antarctica: Encounters at the End of the World*, documentário realizado três anos antes. Muitas vezes, ao experienciarmos as paisagens mais intensas do filme, somos inundados por uma composição vocal musical que parece afogar a própria paisagem — entrando pela nossa receção adentro e impelindo-nos a sentir de uma certa maneira —, como se a música vocal, um momento de grande talento artístico, conquistasse e falasse em nome da paisagem, e traduzindo o seu poder. É uma opinião, a perspetiva e o sentimento de Herzog. Mergulhamos sob o gelo da Antártida para testemunharmos uma paisagem subaquática sublime — parcialmente em fluxo, parcialmente congelada. Herzog pretende fazer corresponder um elemento visual sobrenatural a um elemento sonoro também ele sobrenatural, neste caso, uma canção

popular búlgara sobre uma montanha («Planino, Stara Planino»). Mas este detalhe sobre a origem não é importante. Herzog, talvez assumindo que a maioria do seu público não estivesse familiarizada com a canção e o seu idioma, recorre a uma técnica aditiva de dois elementos sobrenaturais (a paisagem subaquática e a canção) para potenciar um efeito sublime. Este é o seu objetivo, que se revela bastante eficaz.

O filme é um retrato das pessoas e da relação entre a sua atividade e a paisagem. Experienciamos muitas histórias e ações que são estranhas à maior parte de nós. Nalguns momentos, também temos a oportunidade de escutar, como quando nos juntamos à equipa de cientistas e investigadores e ouvimos os chamamentos das focas Weddell através do gelo.

Mais uma vez, há personagens a falar de som. Há esse momento raro em que podemos escutar as focas bem como gravações subaquáticas, mas, depois, somos engolidos pela música, o que nos separa e distancia do enquadramento. Considero, na verdade, que, em momentos como estes, a colaboração com a paisagem sonora poderia levar a uma imersão mais profunda e afetiva do público no filme. Se conseguíssemos romper com a dualidade humano *versus* natureza e observar os fios que os ligam, poderíamos ouvir — e sentir — a relação entre a paisagem sonora e a composição sonora e recolher mais fragmentos da infinidade de informação disponível.

SENTIMENTO E ECRÃ

Ao longo de várias décadas, o antropólogo e etnomusicologista Steven Feld pesquisou e teorizou a relação entre som, sentimento e lugar, bem como o simbolismo do som, enquanto algo distinto da voz e da música. Em *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Feld debruça-se sobre os

seus estudos etnográficos sensoriais e o tempo vivido com o povo Kaluli, em Bosavi, na Papua-Nova Guiné, descrevendo como eles «racionalizam» o som da natureza como algo que lhes pertence e, depois, «transformam-no» para o projetar na forma do que é «natural» e do que é «natureza humana». Este é o vínculo entre a percepção de um mundo sensível, vivido e a invenção de uma sensibilidade «expressiva». Os Kaluli sentem-se esteticamente «nela» e «dela» em relação à natureza, são parte de um fluxo expressivo e um «sentimento do mundo» que liga indissociavelmente o som dos pássaros, o choro, a poética e a música, em todos os momentos e lugares (Feld, 1990: 268).

Mais uma vez em *Burden of Dreams*, afirma Herzog: «E, claro, estamos a desafiar a própria natureza. E ela apenas responde, ela responde...» Note-se que o cineasta alemão recorre geralmente a vocabulário agressivo quando se refere à natureza. «Estes pássaros estão na miséria, eu não acho que eles cantem, eles choram de dor.» Fala de caos, de uma anti-harmonia, mas admite uma organização. Há um desafio constante no mundo, um desafio de ser-se ouvido. Trata-se de sobrevivência e comunicação, atração e distração. O ecologista acústico Bernie Krause fala disso como a Hipótese de Nicho Acústico, que descreve o processo de divisão da banda acústica que ocorre em biomas ainda selvagens, e através do qual os organismos não humanos ajustam as suas vocalizações em frequência e ritmo, a fim de compensar o território ocupado por outras criaturas vocais. Assim, cada espécie evolui de modo a estabelecer e manter a sua própria banda acústica para que a sua voz não seja mascarada.

Em *The Great Animal Orchestra*, Krause teoriza como isto poderá ser a base para o sentido humano de composição — escutando o bioma, escutando paisagens sonoras. Podemos tomar as origens teorizadas sobre esse sentido de composição e dessa relação com a nossa paisagem sonora e aplicá-los ao desenho de som e à composição sonora no cinema. Podemos combinar

as camadas da paisagem sonora gravada, «transformá-la» com os nossos sons expressivos, criando uma expressão sonora mais enraizada, mais expansiva e poderosa, transportando no seu afeto informação e expressão sensoriais. Se apenas preenchermos a composição sonora com música, estaremos a eliminar a complexidade e a oportunidade de comunicar mais. Feld escreve sobre o conceito de «levantar-sobrepour-soar» dos Kaluli:

O unísono ou os sons delimitados discretamente não existem na natureza; todos os sons são densos, compostos por múltiplas camadas, sobrepostos, alternados e interligados — uma paisagem sonora densa e complexa, transmitindo uma sensação de sincronia e comunhão sonoras, uma participação de fontes sonoras, texturas sonoras que se dispersam, pulsam e reorganizam num movimento sonoro que flui. (Feld, 1990: 266)

Uma proto-orquestra (Krause, 2012: 84).

A percepção das paisagens sonoras tem que ver com o desenho e a composição sonoras, e também com a realização, especialmente em filmes sobre o mundo «natural» e sobre humanos nesse mundo «natural». Existe uma oportunidade, num certo sentido, ética. O som é uma das extensões e expansões da natureza, bem como do cinema. A nossa experiência do som com a imagem em movimento é pré-reflexiva, mas é ainda um ato reflexivo intencional em direção a um significado, utilizando a imaginação e a percepção. Se o papel da montagem cinematográfica é tornar um mais um igual a três², é fácil imaginar o que a adição infinita de paisagens sonoras complexas poderá conseguir.

2 «Duas peças cinematográficas de qualquer tipo, colocadas juntas, inevitavelmente combinam-se para formar um novo conceito, uma nova qualidade, decorrente dessa justaposição.» Vide M. Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, Nova Iorque, Harcourt, Brace & Co, 1942.

Temos uma relação com sons biologicamente importantes que contém Elementos Portadores de Informação (Information Bearing Elements – IBE –, em inglês). Foi teorizado que as respostas a sons e paisagens sonoras complexas, por exemplo, no desenho de som cinematográfico, poderiam ser explicadas com base nesses IBE (Suga, 1992: 423-428). O que pode criar um IBE também pode ser culturalmente aprendido e temos expectativas auditivas cinematográficas que podem ser utilizadas no aprofundamento da experiência narrativa imersiva e outras que podem ser evitadas devido ao seu uso excessivo. Por exemplo, o crescendo de violinos pode-nos indicar que algo inesperado, e possivelmente sombrio, está prestes a acontecer e, se uma cena de filme ocorre numa cidade, sabemos-lo em parte quando ouvimos uma sirene de polícia à distância. Absorvemos esta informação de forma rápida e desatenta, entrelaçada nas restantes informações cinematográficas. Michel Chion fala de som no cinema como um valor acrescentado:

O valor expressivo e/ou informativo com o qual um som enriquece uma determinada imagem, de modo a criar a impressão definitiva (imediata ou recordada) que esse significado emana «naturalmente» da própria imagem. O valor acrescentado é o que dá a impressão (eminentemente incorreta) de que o som é desnecessário, de que esse som apenas duplica um significado que, na realidade, ele suscita, quer por si só quer pelas discrepâncias entre si e a imagem. (Chion, 1990: 6-7, 221)

Herzog e o engenheiro e desenhador de som dos seus filmes mais recentes, Eric Spritzer-Marlyn, utilizam o poder da paisagem sonora dentro de uma composição sonora cinematográfica.

Werner gosta de planos longos e o que acontece normalmente é que vão existir pausas. Ele também gosta de observar as pes-

soas quando elas reagem. Isso faz parte da sua técnica, fazer a pergunta e depois assimilar a resposta. Ele deixa as coisas desenrolarem-se, observa as pessoas e como os seus rostos reagem. Ele olha nos olhos delas e apenas escuta. (Segreda, 2014)

No entanto, muito frequentemente, os planos focados em não-humanos, planos da paisagem, flora e fauna, não têm a oportunidade de soar. Um exemplo interessante e bem-sucedido é uma cena em *The White Diamond*. Começamos com uma história sobre tentativas humanas de voo e de como essas primeiras investidas, em que se imitava diretamente a natureza, acabaram por falhar. Como os humanos não podiam imitar a natureza — não lhes era permitido esse acesso —, para terem sucesso, tiveram de inventar perante a natureza. Estamos na máquina voadora, a sobrevoar a copa das árvores, com o som dos insetos a mesclar-se com o do violino. Então, quando nos despenhamos, Herzog retira a paisagem sonora mais uma vez — desta feita para nos distanciar, apesar da proximidade com as criaturas no enquadramento, ou, melhor, em paralelo com a invulgar proximidade em relação a entidades invulgares no enquadramento. O cineasta quer que testemunhemos o desinteresse da selva pelas grandes tentativas, pelos sonhos dos seres humanos, sublinhando o quão estranhos eles e o mundo deles são para nós, e nós para eles. A música, com instrumentos que tentam mimetizar os sons não humanos, cria uma sensação de «vale da estranheza auditivo»³. Do ponto de vista sonoro, Herzog é bem-sucedido com esta cena: emudece o mundo no ecrã e a única voz presente é a da música, a sua perspetiva.

3 O «vale da estranheza» é uma hipótese que defende que quando objetos, como, por exemplo, réplicas humanas, se comportam de forma muito parecida — mas não idêntica — com os seres humanos, provocam uma sensação de estranheza e por vezes repulsa.

LANÇANDO UM LAÇO SONORO

Muitas vezes, nos seus filmes, os personagens de Herzog falam de som. Em *Encounters at the End of the World*, alguém descreve o som do gelo. Em *The White Diamond*, o protagonista fala do desejo de voar como um desejo de paz sonora, uma oportunidade para pensar. A sua versão do silêncio é um calmante da mente em relação àquilo que o assombra. Ele equipara a ideia de silêncio a um ideal, a parte da realização de um sonho. Valorizo o facto de Herzog ter dado a esta figura a oportunidade de relacionar isto com a paisagem sonora da selva atrás de si; mas, novamente, o cineasta opta por lhe subtrair esse momento com a introdução dos seus instrumentos musicais, não nos dando permissão para ouvir o que a personagem está a ouvir. A sua relação com o som e com o que designamos por natureza é de controlo. Utiliza as convenções das bandas sonoras cinematográficas — embora muito bem — para lançar um laço sonoro sobre o público ocidental, dizendo-lhe como e quando sentir, orientá-lo e manipulá-lo... O que, para ser justo, é uma grande parte do trabalho de som no cinema.

Noutro ponto do filme, as personagens estão numa cascata que cobre uma caverna gigante onde andorinhões voam para o seu ninho. O lugar é sagrado e parte deste estatuto deve-se provavelmente ao facto de os seres humanos não terem acesso fácil ao local. O locutor diz-nos: «Do fundo das quedas de água, a caverna gigante é inacessível. Resistiu a todas as tentativas dos exploradores.» Mais uma vez, a linguagem agressiva é usada quando se refere à natureza, a qual não deixa os seres humanos levarem a melhor. Baixam a câmara em direcção à entrada da caverna para «olharem para o desconhecido». Herzog decide não nos deixar ver as filmagens. Toma uma decisão similar em *Grizzly Man* quando decide (felizmente) não nos permitir ouvir

a gravação áudio da morte de Timothy Treadwell. Ambas as escolhas são por respeito, mas também por controlo e desconfiança.

Em suma, Herzog não confia na natureza humana, mas confia em si mesmo como uma espécie de tampão ou intermediário — ele experienciará e, depois, decidirá como vai traduzir e transmitir essa experiência para nós. O contraste dos vídeos de Treadwell, com as suas paisagens sonoras capturadas no momento, cria uma voz poderosa que funciona como contrapeso em relação à capacidade de Herzog de alimentar artisticamente a sua perspetiva pessoal e, especialmente neste filme, julgamentos muito definitivos.

Um último plano do filme de Herzog: uma ventania varre violentamente a erva alta e os arbustos, e Treadwell, selvagem e sincero, encontra-se, de pé, no meio dela e fala para nós e para a câmara. Fala abertamente do seu amor pelo seu trabalho, e o vento transporta a voz em direção à câmara. «Ele parece hesitar em deixar o último enquadramento do seu próprio filme», diz Herzog num momento em que Treadwell já não mantém a paisagem sonora detrás dele em volume baixo, um murmúrio do passado. «É a única coisa que sei. É a única coisa que eu quero saber», afirma Treadwell com um sorriso. Vai desligar a câmara, mas é distraído por um breve momento, ficando apenas a escutar... por um breve momento escuta apenas a sua terra amada. E nós escutamos com ele. O monólogo final de Herzog é feito em cima das gravações adicionais que Treadwell fez, de ursos brincando à beira-mar. Aquele deixa a paisagem sonora mais uma vez para segundo plano, permitindo que o passado dialogue com ele, dando peso às palavras sobre aquilo que desapareceu e aquilo que permanece: «Uma ideia torna-se cada vez mais clara: este material não é tanto um olhar sobre a natureza selvagem, mas é mais uma visão sobre nós mesmos, sobre a nossa natureza.»

Este momento no final do filme é uma bela convergência entre as duas vozes e uma afirmação de respeito da parte de Herzog⁴.

«Será que o cinema precisa de encontrar uma imagem que, de outra forma, excede os limites do visível, ou será outra coisa?», o mesmo entrevistador pergunta a Herzog. O som no cinema pode e faz isto: puxa o mundo imersivo para fora das fronteiras do enquadramento para nos circundar. Herzog responde: «Estas imagens são sobre uma procura que é parte integrante do cinema, eu creio. Eu acho que através dos filmes podemos transmitir sensações básicas. [...] Eu acho que alguns filmes são sobre dar ao público a possibilidade de sentir os espaços interiores, os espaços mais invisíveis.» (Dottorino, 2008: 2) Não duvido de que isso seja possível com o cinema e a experiência sensorial cinematográfica. O meu argumento é de que o som cinematográfico em conjunto com a imagem transmite informações sensoriais complexas que esta última não pode carregar sozinha; e fá-lo em camadas e teceduras, criando um efeito ao nível do subconsciente. Esta ideia reporta-me novamente à escrita de Steven Feld sobre o «levantar-sobrepôr-soar» dos Kaluli, e à aceitação da complexidade da paisagem sonora e das informações e sensações que aquela nos traz: «A paisagem sonora evoca ‘dentros’ (*sa*), ‘debaixos’ (*hego*) e ‘reflexões’ (*mama*). Estas noções envolvem perceções, mudanças de foco e de enquadramento, movimentos de acesso interpretativo a significados aglomerados em camadas de sensações...» (Feld, 1990: 266) A experiência de escutar o exterior traduzido para o interior é um caminho que cineasta e desenhador de som podem, em colaboração, mapear, cena a cena, sensação a sensação, permitindo-nos desse modo sentir essas histórias e esses espaços, numa clara — e diríamos, produtiva — articulação entre a paisagem sonora e o desenho de som.

4 Herzog no filme *Grizzly Man*, Estados Unidos da América, Discovery Docs and Lionsgate, 2005.

BIBLIOGRAFIA

- Atwill, Janet, «The Interstices of Nature, Spontaneity, and Chance», in *Rhetoric Reclaimed: Aristotle and the Liberal Arts Tradition*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1998.
- Chion, Michel, *L' Audio-Vision*, Paris, Éditions Nathan, 1990. Tradução para inglês: *Audio-Vision: Sound on Screen*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma II: L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985. Tradução para inglês: *Cinema II: The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota, 1989.
- Dottorini, Daniele, «Being Exposed to Nature: A Conversation with Werner Herzog», *Fata Morgana, Nature*, n.º 6, 2008.
- Feld, Steve, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Duke University Press, 1990.
- Hankinson, R. J., *Cause and Explanation in Ancient Greek Thought*, Oxford, OUP Premium, 1998: 159. Acedido a 5 de janeiro de 2017: doi :10.1093/0199246564.001.0001, ISBN 9780198237457
- Krause, Bernie, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Nova Iorque, Little, Brown and Company, 2012.
- Morton, Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- Murch, Walter, «Stretching Sound To Help the Mind See», *New York Times*, 1 de outubro de 2000. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2000/10/01/arts/film-stretching-sound-to-help-the-mind-see.html>. Acedido a 20 de novembro de 2015.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Le Seuil, Paris, 2000.
- Segreda, Rick, «Interview: Werner Herzog's Sound and Vision», *Southern Pacific Review*, 2014. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20141108162304/http://southernpacificreview.com/2014/09/17/werner-herzogs-sound-and-vision/>. Acedido a 7 de março de 2016.

Schafer, Raymond Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Nova Iorque, Knopf, 1977.

Suga, Nubou, «Philosophy and Stimulus Design for Neuroethology of Complex-Sound Processing», *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 336, 1992, pp. 423-428.

Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Westport, Ablex Publishing, 1984, 2001.

FILMOGRAFIA

Blank, Les, *Burden of Dreams*, Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1982.

Herzog, Werner, *Antarctica: Encounters At the End of the World*, Discovery Films and Creative Differences Productions, Antártida/Estados Unidos da América, 2007.

Grizzly Man, Discovery Docs and Lionsgate, Estados Unidos da América, 2005.

The Cave of Forgotten Dreams, Creative Differences Productions, França/Reino Unido, 2010.

The White Diamond, Marco Polo Film AG e NHK, Alemanha/Japão, 2004.

Stroszek, Werner Herzog Filmproduktion, Alemanha Ocidental, 1977.