

Echoes of the Unknown: Herzog's Search for Humanity's Edges

Ecos do Desconhecido: A Busca de Herzog pelos Limites da Humanidade

Filipe Freitas Chaves

Pesquisador doutor, Brasil

Sérgio Henrique Carvalho Vilaça

Universidade Regional do Cariri (URCA), Brasil

Abstract

Werner Herzog's Encounters at the End of the World (2007) and Cave of Forgotten Dreams (2010) are poetic meditations on the limits of human existence. Through his distinctive narration and hypnotic visuals, Herzog transforms both Antarctica and the Chauvet Cave, in France, into arenas for existential inquiry. His documentaries transcend traditional ethnographic or scientific approaches, blending factual exploration with a deeply personal and philosophical gaze.

In Encounters at the End of the World, Herzog questions the purpose of human life in an extreme, indifferent landscape, portraying Antarctic scientists as dreamers in a frozen abyss. Cave of Forgotten Dreams, by contrast, peers into the past, contemplating the origins of artistic expression in Paleolithic cave paintings. Both films explore the tension between human insignificance and the sublime mystery of nature, suggesting that our deepest stories are written in ice and stone.

Herzog's use of sound, slow pacing, and intimate interviews reinforces his films' meditative quality. His rejection of conventional documentary objectivity invites the audience into his philosophical reflections on time, survival, and the search for meaning. Through these works, Herzog presents not just visual spectacles but also an invitation to confront our ephemeral place in the cosmos.

Keywords: Documentary, Nature, Werner Herzog, Poetic cinema, Ecological crisis.

Introdução

Os filmes *Encontros no Fim do Mundo* (2007) e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), de Werner Herzog, são meditações poéticas sobre os limites da existência humana. Com sua narração característica e visuais hipnóticos, Herzog transforma tanto a Antártida quanto a Caverna de Chauvet, na França, em cenários para questionamentos existenciais. Seus documentários vão além da abordagem científica ou etnográfica tradicional, misturando exploração factual com um olhar profundamente pessoal e filosófico.

Em *Encontros no Fim do Mundo*, Herzog investiga o propósito da vida humana em uma paisagem extrema e indiferente, retratando os cientistas da Antártida como sonhadores à deriva em um abismo gelado. Já em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, ele mergulha no passado, refletindo sobre as origens da expressão artística por meio das pinturas rupestres paleolíticas. Ambos os filmes exploram a tensão

entre a insignificância humana e o mistério sublime da natureza, sugerindo que nossas histórias mais profundas estão gravadas no gelo e na pedra.

O uso do som, o ritmo contemplativo e as entrevistas intimistas reforçam a qualidade meditativa desses filmes. Ao rejeitar a objetividade documental convencional, Herzog convida o público a participar de suas reflexões filosóficas sobre tempo, sobrevivência e a busca por significado. Com essas obras, ele não apenas apresenta espetáculos visuais, mas também um convite para enfrentarmos nosso lugar efêmero no cosmos.

A decisão de aprofundar a análise dos filmes *Encontros no Fim do Mundo* e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, de Werner Herzog, surge das reflexões deixadas em aberto na tese de doutorado defendida por um dos autores deste artigo em 2023, que abordou a representação da natureza selvagem no cinema documentário a partir das perspectivas de cineastas renomados como Jacques Cousteau, Adrian Cowell e o próprio Herzog (Chaves 2023).

O contato com a obra deste último suscitou diversas interrogações existenciais, especialmente acerca da importância e do grau de responsabilidade que os artistas das audiovisualidades precisam assumir ao abordar temas relacionados à natureza, seja ela selvagem ou não, e à relação intrínseca do ser humano com esses ambientes. Herzog, ao recusar o modelo documental convencional, propõe uma forma de pensamento audiovisual que instiga não apenas a observação complexa da natureza, mas a contemplação filosófica da relação do ser humano com ela. Em um mundo cada vez mais orientado pelo pragmatismo e pela eficácia do capital, refletir sobre a indiferença, o distanciamento ou mesmo o desconhecimento do humano diante a natureza parece ser não apenas um exercício intelectual, mas uma necessidade vital para que possamos adiar o fim do mundo (Krenak 2019).

Além disso, há uma atualidade inesperada ao elegermos especificamente esses dois filmes de Herzog para a reflexão aqui proposta: a Antártida, cenário de *Encontros no Fim do Mundo*, tornou-se um dos territórios mais vulneráveis às mudanças climáticas, enquanto as pinturas rupestres da Caverna de Chauvet evocam a urgência da preservação do patrimônio cultural e natural. Essas obras, portanto, revelam-se fundamentais para pensar não apenas o passado e o presente, mas os modos possíveis de habitarmos o futuro.

Nosso objetivo principal foi analisar os filmes *Encontros no Fim do Mundo* (2007) e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), de Werner Herzog,

como meditações cinematográficas sobre a existência humana em contraste com a grandiosidade e a fragilidade da natureza, destacando os elementos estéticos e filosóficos que os constituem como verdadeiros ensaios audiovisuais. Investigamos de que maneira Herzog constrói uma linguagem documental que combina observação científica com lirismo poético e especulação filosófica; compreendemos como os espaços extremos, como a Antártida, ou inacessíveis, como a Caverna de Chauvet, funcionam como metáforas da condição humana diante do sublime e do desconhecido; e, por fim, discutimos a pertinência dessas obras no contexto contemporâneo, à luz das crises climáticas e ecológicas que assolam o planeta, e da necessidade urgente de reimaginar e reinventar nossa relação com a natureza.

Em *Documentarismo Herzogiano* investigamos de que maneira Herzog constrói uma linguagem documental diferente de outros documentaristas de vida selvagem, articulando em uma poética única, observação científica, especulação filosófica e cinematografia esplendorosa.

Em *Humano versus Natureza*, refletimos sobre como a escolha do cineasta por cenários inexplorados e inóspitos serve como metáfora para momentos históricos em que o ser humano, diminuto diante da imponência natural, ainda assim a subjuga, um confronto dramático e, sobretudo, trágico.

Em *Herzog como ponte para um documentarismo acessível* refletimos sobre como a obra de Herzog e de outros documentaristas contemporâneos pode servir de inspiração para produções audiovisuais mais acessíveis e sedutoras em seus aspectos narrativos e estéticos. Essa abordagem é especialmente relevante para intensificar reflexões sobre as relações entre o humano e a natureza, diante do trágico momento de crises climáticas e ecológicas que assolam o planeta.

1 - Documentarismo Herzogiano

Werner Herzog (1942-) construiu uma carreira longa e bem-sucedida, dirigindo uma variedade impressionante de filmes. Celebrado internacionalmente, acumulou inúmeros prêmios em festivais de cinema ao redor do mundo. Ao longo de sua carreira, escreveu, produziu e dirigiu mais de 60 longas-metragens de ficção e documentários, entre os quais se destacam *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), vencedor do Grande Prêmio do Júri no 28º Festival de Cinema de Cannes, e *Fitzcarraldo* (1982), que lhe rendeu o prêmio de Melhor Diretor no 35º Festival de Cannes.

Outros títulos notáveis de sua filmografia inclui *Aguirre, a Ira de Deus* (1972) e *Nosferatu, o Vampiro da Noite* (1978), estes bem anteriores a *O Homem Urso* (2005), obra que o próprio Herzog reconhece como uma de suas maiores realizações (Chaves 2023, 217). Depois desse marco, continuou a produzir filmes aclamados, como *Encontros no Fim do Mundo* (2007) e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), que receberam elogios da crítica e do público, e que constituem o objeto de análise do presente artigo.

Segundo a análise de Lúcia Nagib em *Werner Herzog: o cinema como realidade* (1991), o diretor alemão busca, em sua abordagem cinematográfica, resgatar uma forma de ver o mundo livre de preconceitos e condicionamentos. Essa intenção molda tanto sua maneira de filmar quanto os temas que escolhe abordar. Movido pelo desejo de capturar imagens inéditas, Herzog se distancia das situações comuns do cotidiano e se aproxima de narrativas heroicas e míticas, focando em personagens que se destacam pela diferença, como loucos, pessoas com deficiências físicas, superdotados e marginalizados. Em vez de explorar cenários urbanos, ele prefere registrar paisagens remotas e selvagens — selvas, desertos, montanhas e geleiras —, buscando compor imagens que, embora reais, sejam novas e surpreendentes para o espectador.

Dessa forma, Lúcia Nagib (1991, 21) aponta que o “requisito fundamental da imagem herzogiana” é “o poder de revelação”. Em uma sociedade cada vez mais dominada pela urbanização, é na natureza selvagem — distante dos centros urbanos — que ainda reside o potencial de revelar aquilo que permanece desconhecido.

Em *Encontros no Fim do Mundo*, Werner Herzog realiza uma viagem à estação norte-americana McMurdo, na Antártida, a convite da *National Science Foundation*, com o objetivo de filmar em um curto período de tempo. A equipe de produção é composta apenas por ele, que também assume a captação de som, e pelo diretor de fotografia Peter Zeitlinger (1960-). As imagens subaquáticas são registradas por Henry Kaiser (1952-), músico, mergulhador experiente e colaborador de Herzog, que também contribui para a produção e para a trilha sonora do filme. Logo na sequência inicial, é apresentado um mergulhador sob o gelo do Mar de Ross, na Antártida, enquanto Herzog narra que aquelas imagens, captadas por Kaiser, foram o que despertaram seu desejo de conhecer o continente gelado (*Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Na narração em off, Herzog revela que havia informado à fundação que o convidou para a viagem que sua condição era não ter que fazer “outro filme sobre pinguins”, provavelmente uma referência ao documentário *Marcha dos Pinguins* (2005). Em uma entrevista concedida em 2008, Herzog observa que o público, especialmente em sociedades tecnologicamente avançadas como França e Estados Unidos, tende a adotar uma visão sentimentalizada e antropomórfica da natureza, exemplificada por produções como *A Marcha dos Pinguins* e os filmes da Disney. Segundo o diretor, seu próprio filme *Encontros no Fim do Mundo* se contrapõe diretamente a essa perspectiva idealizada, assumindo uma postura crítica frente à chamada “Disneyficação” da natureza promovida pela cultura ocidental (Burdeau 2008, 47).

Derek Bousé argumenta que, embora vistos como documentários, os filmes de vida selvagem se aproximam mais do entretenimento narrativo, evitando temas sociais, ambientais e referências temporais para manter apelo comercial. O modelo “blue chip” dos filmes de natureza selvagem, consolidado pela Disney,

reforça essa lógica ao priorizar imagens espetaculares de mega fauna, enredos dramáticos e a exclusão da presença humana, construindo uma visão idealizada e intocada da natureza (Bousé, 2000, 14-15).

Para Herzog, tanto os filmes da Disney quanto produções como o documentário francês sobre os pinguins acabam por romantizar e infantilizar a natureza selvagem, conduzindo o espectador a uma visão distorcida e idealizada do mundo natural. É interessante destacar que *O Homem Urso* e *A Marcha dos Pinguins* foram lançados no mesmo ano. No Oscar de 2006, o documentário francês conquistou o prêmio de Melhor Documentário, enquanto a obra de Herzog sequer foi indicada.

Embora critique a romantização da natureza, Herzog admite ter se surpreendido ao chegar à Antártida. Ele comenta: "É óbvio que não esperava paisagens imaculadas e gente vivendo em feliz harmonia com pinguins de pelúcia, mas me surpreendeu que McMurdo parecesse uma cidade mineira decadente, cheia de tratores e barulho de obras" (*Encontros no Fim do Mundo*, 2007). Apesar dessa impressão inicial, é evidente que, ao se afastar da estação, Herzog consegue capturar, junto com o diretor de fotografia, a verdadeira beleza do continente. No entanto, como o próprio título indica, sua principal busca está centrada nos seres humanos: ele quer compreender suas motivações e os sonhos que os levam até o chamado "fim do mundo".

Ao examinarmos a filmografia de Herzog, é possível observar sua predileção por filmar em ambientes que representam desafios extremos à sobrevivência humana, como o deserto do Saara, a floresta amazônica, os campos de petróleo no Kuwait e as paisagens geladas da Alasca. Nesse contexto, não seria surpreendente que, em algum momento, ele escolhesse a Antártida como cenário para suas produções, um território tão remoto e implacável que apenas "sonhadores profissionais", como ele próprio, se sentiram atraídos a explorar (Chaves 2023, 229).

Na Antártida, Herzog encontra uma série de personagens singulares, cada um com uma trajetória marcante. Entre eles estão: um ex-banqueiro do Colorado que, após mudar radicalmente de vida, passou a trabalhar como motorista de ônibus; um filósofo e operador de trator, cuja avó lhe contava *A Odisséia* e *A Ilíada* durante a infância, despertando seu fascínio pelo mundo e seu desejo de explorá-lo; um linguista que se mudou para "um continente sem línguas" e atualmente trabalha em uma estufa de plantas; um encanador, descendente de povos indígenas, que expressa com orgulho suas origens; um mecânico que prefere manter seu passado envolto em mistério; e uma especialista em computação que, nos intervalos do trabalho, se diverte fazendo truques com uma mala. Além desses, Herzog também dialoga com fisiologistas, glaciólogos, vulcanólogos, zoólogos, ecologistas e físicos, que compartilham fragmentos de suas pesquisas e vivências com o diretor. (*Encontros no Fim do Mundo*, 2007)

Em entrevista concedida a Daniel Trilling em 2009, Herzog comenta que os encontros registrados

durante as filmagens foram totalmente espontâneos, pois, segundo ele, não é possível planejar nada com antecedência na Antártida. Ele afirma: "Você tem apenas uma chance, não sabe o que esperar. Você não pode pré-organizar as coisas. Muito do que você vê tem um imediatismo que traz muita vida ao filme. E nem tudo é completamente pré-planejado, organizado e mentalmente estruturado. Sigo de surpresa em surpresa, de certa forma." (Herzog apud Ames 2014, 170).

Mesmo ao entrevistar cientistas, Herzog não se concentra essencialmente nas suas pesquisas, mas sim nas experiências e na vivência dessas pessoas em um ambiente tão peculiar e isolado do resto do mundo. Como é o caso da entrevista com Regina Eisert, fisiologista que estuda o leite de focas; ela descreve o ambiente único da Antártida, destacando o silêncio absoluto quando não há vento, ao ponto de se ouvir a batida do coração. A pesquisadora também menciona o som peculiar do gelo se quebrando, que remete a passos atrás de você, e os sons "artificiais" das focas sob o laboratório, instalado sobre o oceano congelado. Eisert compara esses sons a algo como "Pink Floyd", dizendo que "não parecem mamíferos e não soam como animais; é coisa de outro mundo." (*Encontros no Fim do Mundo*, 2007). Nesse momento, Herzog realiza a gravação subaquática, capturando os cientistas ouvindo esses sons psicodélicos do oceano.

Em um filme de Werner Herzog, não espere uma abordagem científica e positivista sobre questões como o aquecimento global. Para isso, é mais indicado assistir a documentários como *Uma Verdade Inconveniente* (2006), de Davis Guggenheim, onde Al Gore faz uma apresentação didática e repleta de dados sobre o aquecimento global. (Chaves 2023, 231). No entanto, no filme de Herzog, o aquecimento global é mencionado de forma mais indireta e pessoal, através das falas de um glaciólogo que estuda icebergs e de David Pacheco, um encanador assalariado de origem indígena apache, que se despede da câmera com um alerta: "Se puderem, venham à Antártida. E cuidado com o aquecimento global. É real." (*Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Embora Herzog declare no início do filme que não contaria uma história sobre pinguins, a cena mais dramática envolve justamente um único pinguim. Ao lado do diretor de fotografia Peter Zeitlinger, Herzog visita a colônia em Cabo Royds, onde entrevista o ecologista marinho David Ainley. O pesquisador lembra que, em 2006, completaram cem anos do primeiro estudo científico sobre pinguins na região, realizado por um integrante da expedição de Ernest Shackleton. Ainley explica que os pinguins haviam passado bem o inverno, já tinham demarcado seus territórios e colocado os ovos; agora, os machos permaneciam chocando enquanto aguardavam o retorno das fêmeas para então irem ao mar. Durante as filmagens, a equipe registra um pinguim que, repentinamente, abandona o grupo e segue solitário para o interior do continente. Herzog narra que ele caminha para a morte, e Ainley comenta que, mesmo se fosse devolvido à colônia, retomaria o mesmo

caminho. Herzog questiona: “Mas por quê?”. A resposta continua desconhecida.

Em *Encontros no Fim do Mundo*, Herzog continua sua busca por compreender o ser humano diante da natureza selvagem. Ele recorda que, tendo crescido em uma região remota nas montanhas da Baviera, sempre carregou dentro de si uma intensa curiosidade sobre o que existia além do horizonte. Assim como o personagem de seu filme, cuja avó lia *A Odisseia* durante a infância, Herzog confidenciou a Roger Ebert que também se apaixonou pelo mundo ainda muito jovem, e considera que todos os seus filmes são uma forma de testemunhar essa paixão (Ebert 2017, 125-127). No final do filme, o filósofo e tratorista reflete sobre o papel do ser humano no cosmos, mencionando a ideia do filósofo americano Alan Watts, segundo a qual, por meio dos sentidos humanos, o universo toma consciência de si mesmo e de sua própria harmonia e magnificência (*Encontros no Fim do Mundo*, 2007).

Em *Caverna dos Sonhos Esquecidos*, Herzog viaja ao sul da França para filmar a caverna Chauvet, descoberta em 1994 e considerada um dos sítios arqueológicos mais importantes do mundo por conter pinturas rupestres de cerca de 32 mil anos. O filme inicia situando o espectador geograficamente e explica que, desde o início, o governo francês restringiu severamente o acesso à caverna para preservar as pinturas, permitindo apenas um pequeno grupo de cientistas e, excepcionalmente, a equipe de Herzog. Para garantir esse privilégio, Herzog aceitou trabalhar para o Ministério da Cultura francês por um valor simbólico, permitindo que o documentário fosse usado amplamente para fins educacionais.

O filme ressalta a notável preservação das pinturas rupestres, atribuída em grande parte a um deslizamento de terra que selou a entrada da caverna há cerca de 20 mil anos, protegendo-a do contato humano e das intempéries. Para registrar as imagens, Herzog recorre ao uso do 3D — técnica que normalmente evita — por considerá-la indispensável neste caso específico, dada a importância de captar a profundidade e a textura das paredes rochosas, integradas de forma criativa pelos artistas pré-históricos em suas composições. Como observa Ebert (2017, p. 93), o filme procura mostrar as pinturas como provavelmente eram vistas na época, enquanto a manipulação da luz em cena tenta recriar o efeito de movimento que os artistas talvez tenham buscado ao iluminá-las com tochas.

As entrevistas com arqueólogos e especialistas revelam que, embora as pinturas sejam autenticamente antigas — comprovadas por camadas de calcita que se formam ao longo de milênios —, qualquer tentativa de interpretá-las envolve inevitavelmente uma ficcionalização baseada em vestígios. Herzog também destaca o impacto emocional dessas imagens: o arqueólogo Julien Monney relata ter tido sonhos intensos com leões após visitar a caverna, o que demonstra o poder simbólico dessas representações. (*Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

O documentário articula a ideia de que, mesmo sem compreendermos completamente o significado dessas pinturas, elas são um portal para os povos

pré-históricos e para suas capacidades de expressão. Jean-Michel Geneste explica que os humanos do Paleolítico, rodeados por um ambiente hostil e abundante em fauna, sentiam a necessidade de representar sua realidade, algo que continua a ser parte essencial da humanidade até hoje. Herzog sugere que, ao contemplarmos essas obras, criamos paralelos entre a arte rupestre e as formas contemporâneas de representação, como a fotografia e o cinema, reforçando a ideia de que a arte serve como memória coletiva da humanidade. (*Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010).

O filme se encerra com a ideia de que essas representações figurativas não são apenas formas de expressão, mas também instrumentos essenciais de preservação e transmissão de conhecimento para além da linguagem verbal — uma prática que, como destaca Geneste, continua sendo fundamental no mundo contemporâneo. Herzog reforça essa perspectiva ao afirmar que, mesmo sem uma função prática imediata, a arte compõe uma dimensão vital da alma coletiva da humanidade.

2 - Humano versus Natureza

Refletimos, na seção anterior, como as obras *Encontros no Fim do Mundo* (2007) e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010) possuem a potência de conduzir o espectador não apenas a experiências catárticas e esteticamente fabulosas, mas também a uma dimensão reflexiva, na qual a condição humana é confrontada com o indizível da natureza. Essa capacidade expressiva, que alguns documentaristas contemporâneos dominam por meio de discursos audiovisuais dialógicos, é essencial para trazer ao público questões profundamente urgentes do século XXI, especialmente aquelas relacionadas à crise climática e ecológica global, e à posição do humano como agente e corresponsável nesse cenário. Latour (2004) propõe o abandono da dicotomia moderna entre natureza e sociedade, argumentando ser necessário reconhecer a existência de híbridos, entidades que entrelaçam humanos e não humanos, e repensar nossas formas de coexistência diante do colapso climático e ecológico contemporâneo.

Em consonância com Herzog, outros cineastas desenvolveram formas de documentar a Terra explorando audiovisualidades poéticas e sensoriais como estratégia para alertar sobre a complexidade da relação entre homem e natureza. Em *Migração Alada* (2001), por exemplo, Jacques Perrin emprega técnicas de filmagem avançadas que acompanham aves migratórias de diversas espécies em pleno voo, evitando narrações expositivas e apostando numa trilha sonora emocional. O filme utiliza a estética como vetor pedagógico para estabelecer contraste entre a contemplação visual e a interferência humana nesse processo. Já em *Camelos Também Choram* (2003), Byambasuren Davaa e Luigi Falorni constroem uma narrativa que articula a tradição oral mongol para enfatizar o vínculo afetivo entre humanos e animais, enquanto *Meu Professor Polvo* (2020), de Pippa

Ehrlich e James Reed, apresenta a convivência entre o cineasta e um polvo em seu habitat natural, traduzida em aprendizado e sensibilidade interespécies.

Em *Fungos Fantásticos* (2019), Louie Schwartzberg revela, por meio de uma linguagem imersiva, o papel dos fungos como agentes essenciais à vida na Terra. A obra recusa o didatismo do documentarismo clássico, propondo um olhar contemplativo e informativo sobre seres frequentemente ignorados. *A História do Porco (em Nós)* (2017), de Jan Vromman, investiga os usos simbólicos e históricos do porco nas sociedades humanas, rompendo com a visão utilitária dos animais e evocando uma ética interespécies que valoriza o sensível, o relacional e o político como formas de resistência simbólica. Nos filmes *Nostalgia da Luz* (2010) e *O Botão de Pérola* (2015), Patricio Guzmán articula as poderosas forças da natureza com memórias da violência provocada pela ditadura no Chile. No primeiro filme, a imensidão bela do deserto do Atacama e o cosmos celeste, potencializado pelos grandes observatórios, dialogam em contraponto com a violência do regime; no segundo, a narrativa incorpora a cosmovisão de povos originários, em que rios e oceanos são também arquivos de sofrimento e resistência.

Embora algumas produções documentais indígenas adotem construções estético-narrativas mais tradicionais, elas incorporam cosmovisões potentes que dialogam profundamente com os movimentos e os objetivos dos documentaristas mencionados anteriormente. Em Ailton Krenak - *O Sonho da Pedra* (Altberg, 2017), por exemplo, Ailton Krenak propõe uma reflexão sobre o rio como uma entidade viva, cuja destruição representa uma mutilação do corpo-território dos povos originários. De forma complementar, *A Última Floresta* (Bolognesi, 2021) - inspirado no livro *A Queda do Céu: Palavras de Um Xamã Yanomami* (Kopenawa; Albert, 2019) -, encena os saberes Yanomami em sua língua originária como gesto de resistência frente à devastação ambiental e cultural. O filme propõe, assim, um cinema que não apenas documenta, mas também sonha e luta de forma coletiva.

Assim como nos filmes de Herzog, as obras pinceladas acima recusam tanto a estetização do desastre quanto a banalização do sublime, elementos comuns ao imaginário gerado pelo consumo de filmes que primam por sua espetacularização cinematográfica. Haraway (2020) alerta para a urgente necessidade de reconfigurar esse modelo de sociedade, propondo inserir o humano na teia da vida, estabelecendo um pacto entre humanos e não humanos — ou seja, construir alianças éticas e afetivas entre espécies como alternativa ao colapso que se desenha em um futuro próximo. Krenak (2019), em sintonia, afirma que a crise ecológica é inseparável de uma crise de imaginação política e simbólica, e que é preciso abandonar o sonho colonial de separação entre humanidade e Terra. Essas epistemologias insurgentes e arejadas, formuladas e defendidas por indígenas, feministas e pensadoras descoloniais, influenciam positivamente documentaristas, que

criam obras que nos estimulam a repensar o lugar do humano — não como centro do mundo, mas como parte de uma teia vital que inclui animais, plantas, fungos, rios, desertos, oceanos e montanhas.

Contudo, as poéticas audiovisuais que destoam da lógica capitalista do entretenimento, propondo outras formas de ver, sentir e existir dentro de um sistema contemporâneo extremamente consumista, inviável e fadado ao colapso, ainda representam uma pequena fração do gigantesco universo audiovisual disponível cotidianamente para fruição. No contexto do controverso Antropoceno, era geológica marcada pela intervenção humana em escala planetária, a imagem da natureza é, muitas vezes, tratada como mercadoria estética. A espetacularização do desastre, em muitos casos, neutraliza sua dimensão crítica. Como alerta Sontag (2003), há o risco de que a reiteração de obras com temática catastrófica gere apatia no espectador, em vez de mobilização. A banalização do sublime, portanto, é um sintoma das contradições de uma sociedade que consome imagens da destruição ambiental ao mesmo tempo em que continua a promovê-la.

Diante do colapso ecológico contemporâneo, é urgente romper com o paradigma da separação natureza/cultura e com a estetização passiva do desastre ambiental, da extinção de espécies e do aquecimento global. A audiovisualidade no Antropoceno não deve apenas ilustrar a crise, mas nos implicar nela. O desafio ético do documentário, hoje, é conjugar sensibilidade estética, pensamento crítico e práticas de cuidado, estabelecendo uma aliança entre arte e vida que nos permita reencantar o mundo. Nesse sentido, Demos (2017) enfatiza que a arte não deve se limitar à denúncia do colapso, mas cultivar imaginários contra-hegemônicos, capazes de engajar afetivamente os públicos e promover alternativas éticas e políticas à lógica de destruição planetária.

A dicotomia “humano versus natureza” precisa ser ressignificada como uma relação de interdependência: “humano e natureza”. Para que essa premissa ultrapasse o campo do discurso ecológico utópico e se concretize em práticas transformadoras, é fundamental compreender e disseminar os códigos estético-narrativos adotados por cineastas que manifestam uma sensibilidade profunda em relação ao planeta. Sob uma perspectiva de inclusão e acessibilidade, a obra de Werner Herzog se destaca como uma das mais didáticas e sedutoras, oferecendo um ponto de partida potente para essa reflexão.

3 - Herzog como ponte para um documentarismo acessível

O que torna os filmes documentais de Werner Herzog acessíveis? Propomos aqui três premissas que atestam essa capacidade inclusiva e acessível. A primeira hipótese está relacionada ao modo como esse autor dialoga com seus objetos temáticos. Ames (2012) observa que Herzog ultrapassa as convenções tradicionais do documentário ao explorar uma estética que flerta com o mítico e o existencial, gerando uma experiência mais sensorial do que informativa.

A abordagem não ficcional de Werner Herzog é frequentemente caracterizada por uma estética singular, marcada por uma voz autoral inconfundível. O cineasta tende a reforçar sua presença nos espaços que investiga, seja de forma concreta, ao se inserir fisicamente nas paisagens e situações retratadas, ou de maneira simbólica, ao projetar-se na vivência dos atores sociais com quem interage. Segundo Ames (2012), a obra documental de Herzog opera em uma zona de confluência entre o real e o imaginado, ampliando a experiência do espectador ao combinar estímulos sensoriais com provocações críticas e subjetivas. O domínio sofisticado da linguagem cinematográfica, aliado a uma notável sensibilidade na abordagem de temas complexos, talvez explique a forte conexão que seu trabalho estabelece com públicos diversos, transcendendo barreiras culturais e intelectuais.

A segunda hipótese é que Herzog se adaptou à mudança de paradigma no campo da recepção audiovisual do século XXI. Os dois filmes analisados neste texto, por exemplo, foram produzidos numa época já marcada pela hiperconexão e pela saturação informacional, em que encontramos um espectador ativo, dividido em diferentes processos de fruição. Esteticamente, isso implica na adoção de recursos audiovisuais que privilegiam a sensorialidade, a poeticidade das imagens e a fluidez do ritmo narrativo, em contraponto à rigidez expositiva tradicional. Bentes (2015) aponta que as novas linguagens audiovisuais híbridas, emergentes e conectadas às estéticas da multidão, são formas de resistência simbólica e de reinvenção do real.

Em *Encontros no Fim do Mundo*, a Antártida é retratada de forma contemplativa, com planos subaquáticos e encontros aleatórios que criam uma estrutura fragmentada, enquanto *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* utiliza o 3D para imersão sensorial, transformando a caverna em um espaço quase místico. O uso de tecnologias e técnicas contemporâneas de forma criativa, como potencializadoras catárticas da narrativa documental atesta a capacidade desse cineasta se reinventar. Herzog opera no limiar entre o real e o onírico, criando documentários que são, acima de tudo, obras de mediação poética. Assim, esses filmes não apenas registram o mundo, mas o reinterpretam, confirmando a capacidade do cinema de se reinventar diante de novas formas de consumo audiovisual.

Uma terceira hipótese que pode ser levantada sobre a acessibilidade a partir da obra documental de Herzog reside em sua capacidade de articular criticamente o elemento humano no contexto natural, estabelecendo uma relação existencial com o meio ambiente. Diferente de uma postura exploratória tradicional, Herzog propõe uma imersão sensível e reflexiva que comprehende o ser humano como parte indissociável da natureza, e não como seu dominador. Nos dois filmes focados neste artigo e até mesmo no memorável *O Homem Urso* (2005), a câmera de Herzog não se limita a observar o mundo natural, mas insere o espectador em uma narrativa sobre

as contradições humanas diante da vastidão e da indiferença da natureza. Assim, o cineasta convida à contemplação, mas também à responsabilização. Como aponta Porto-Gonçalves (2006), a eterna visão especista que prega a separação entre humanidade e natureza é não apenas ilusória, mas também perigosa, pois sustenta práticas que colocam em risco os próprios fundamentos ecológicos da vida humana no planeta.

Essa concepção ressoa com o pensamento contemporâneo de Haraway (2020), que propõe a ideia de “fazer parentes” com outras espécies como estratégia ética existencial de sobrevivência compartilhada, trabalhando um processo de aprendizagem dialógico humano/natureza, com objetivo de estarmos juntos, a viver e morrer com responsabilidade em um planeta machucado e necessitado de cuidados. Herzog opera nessa mesma chave ao recusar a retórica do espetáculo catastrófico em favor de uma reflexão mais filosófica sobre o lugar humano no mundo. Em seus documentários do século XXI, a natureza não é pano de fundo ou antagonista, mas coautora de uma narrativa em que o fim do mundo não é um evento distante, mas uma possibilidade real a ser adiada pela mudança de postura ética. Nesse sentido, seu cinema funciona como um exercício de reeducação sensível, um convite à escuta do não-humano, à contemplação do silêncio e à valorização da fragilidade como potência transformadora.

Ao refletirmos sobre Herzog como uma ponte para um documentarismo mais acessível, percebemos que sua prática cinematográfica influencia e aponta para uma tendência mais ampla entre cineastas contemporâneos que buscam reinventar o documentário não apenas como ferramenta informativa, mas como experiência estética e ética. Ao explorar as potencialidades poéticas da imagem em movimento, esses realizadores procuram instaurar uma escuta mais atenta do mundo e de seus dramas, particularmente no que se refere a temáticas dialógicas entre humano e natureza, convocando o espectador a um engajamento emocional e reflexivo. Como aponta Rancière (2009), o poder da arte reside justamente na sua capacidade de reorganizar o sensível, instaurando novas formas de ver, sentir e pensar, algo que muitos documentários contemporâneos, como os de Herzog, têm conseguido fazer.

Em um cenário dominado pela lógica do excesso, da fragmentação e do consumo instantâneo, como analisa Debord (1997) ao descrever a sociedade do espetáculo, a multiplicidade de imagens disponíveis não garante maior acesso ao conhecimento ou à reflexão crítica, pelo contrário, muitas vezes resulta na dispersão e na superficialidade. Documentários que exigem contemplação e abertura ao afeto acabam confinados a nichos específicos, como festivais especializados ou plataformas com acesso restrito, enquanto o grande público permanece imerso em produtos audiovisuais orientados por algoritmos e padrões de atenção cada vez mais efêmeros. Diante disso, torna-se urgente pensar estratégias de

circulação e mediação que rompam com os enclaves do cinema de arte e que façam dessas narrativas poéticas e éticas uma linguagem mais comum, acessível e socialmente mobilizadora.

Conclusão

Com base nas análises desenvolvidas neste artigo, concluímos que os filmes *Encontros no Fim do Mundo* e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, de Werner Herzog, constituem poderosos ensaios audiovisuais que transcendem a mera observação documental. Por meio de uma linguagem híbrida, que combina ciência, filosofia e poética cinematográfica, Herzog nos coloca diante da grandiosidade e da indiferença da natureza, provocando reflexões profundas sobre a condição humana e nossa relação com o planeta. Suas obras reafirmam a potência do cinema enquanto instrumento capaz de ressignificar nosso olhar e nossa percepção sobre o mundo natural e sobre nós mesmos.

Além de suas qualidades estéticas e narrativas, os filmes analisados possuem relevância particular no contexto contemporâneo, marcado por crises ecológicas e pela urgência de repensarmos nossas formas de habitar o planeta. Herzog não oferece respostas prontas ou discursos moralizantes; ao contrário, seu cinema nos desafia a confrontar o desconhecido, acolher a incerteza e reconhecer nossa fragilidade diante da vastidão do mundo. Nesse sentido, suas obras funcionam não apenas como testemunhos visuais de lugares extremos, mas como convites para repensarmos nossa responsabilidade ética em tempos de colapso ambiental.

Por fim, ao propor um documentarismo que privilegia a contemplação e a reflexão existencial, Herzog se destaca como um elo fundamental entre a tradição documental e as novas demandas audiovisuais do século XXI. Seus filmes sugerem que, para enfrentar os desafios planetários atuais, é imprescindível não apenas informar, mas também sensibilizar e reencantar o espectador. A partir dessa perspectiva, seu cinema aponta caminhos para um documentarismo acessível e engajado, que alia rigor estético e pensamento crítico, contribuindo para ampliar e aprofundar o debate sobre o lugar do humano na teia da vida.

Bibliografia

Ames, Eric. 2012. *Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 336 p.

Bentes, Ivana. 2015. *Midia-muitidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro. Brasil. Ed. Mauad X. 200 p.

Bousé, Derek. 2000. *Wildlife Films*. Philadelphia, USA: University of Pennsylvania Press. 280 p.

Burdeau, Emmanuel. 2008. *Werner Herzog: Manuel de Survie. Entretien avec Hervé Aburon et Emmanuel Burdeau*. Capricci Éditions e Centre Pompidou. Retrospectiva Werner Herzog, l'aventure cinéma, de 10 de dezembro de 2008 a 2 de março de 2009. 107 p.

Chaves, Filipe F. 2023. *A representação da natureza selvagem no cinema* [recurso eletrônico] : Jacques Cousteau, Adrian Cowell & Werner Herzog. Tese de Doutoramento - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 310p.

Debord, Guy. 1997. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto. 240p.

Demos, T. J. 2017. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press. 132p.

Ebert, Roger. 2017. *Herzog by Ebert*. Foreword by Werner Herzog. Chicago: The University of Chicago Press. 187 p.

Haraway, Donna J.. 2023. *Ficar com o problema: fazer parentes no Cthuluceno*. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: Bazar do Tempo. 364p.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. 2019. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. 1056p.

Krenak, Ailton. 2019. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. 104p.

Latour, Bruno. 2004. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34. 192p.

Nagib, Lúcia. 1991. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade. 288p.

Nichols, Bill. 2016. *Introdução ao Documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus. 336p.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter. 2006 *A globalização da natureza e a natureza da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 462p.

Rancière, Jacques. 2009. *O partilhamento do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34. 72p.

Sontag, Susan. 2003. *Diante da Dor dos Outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 112p.

Filmografia

A Caverna dos Sonhos Esquecidos (título original: *Cave of Forgotten Dreams*). 2010. Direção: Werner Herzog. Estados Unidos; França; Reino Unido; Canadá; Alemanha: Creative Differences. Filme (90 min), son., color.

A História do Porco (Em Nós) [título original: *(The History of the Pig (Within Us))*]. 2017. Direção: Jan Vromman. Bélgica: [s.n.]. Filme (120 min), son., color.

Ailton Krenak - O Sonho da Pedra. 2017 Direção: Marco Alberg. Rio de Janeiro, Brasil. Filme (52 min), cor.

A Última Floresta. 2021. Direção: Luiz Bolognesi. Brasil: Gullane. Filme (74 min), son., cor.

Camelos Também Choram (título original: *The Story of the Weeping Camel*). 2003. Direção: Byambasuren Davaa; Luigi Falorni. Alemanha: Thinkfilm. Filme (87 min), son., color.

Fitzcarraldo. 1982. Direção: Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion. Filme (158 min), son., color.

Fungos Fantásticos (título original *Fantastic Fungi*). 2019. Direção: Louie Schwartzberg. Estados Unidos: Moving Art, 2019. Filme (81 min), son., color.

Encontros no Fim do Mundo (título original: *Encounters at the End of the World*). 2007. Direção: Werner Herzog. Estados Unidos: Discovery Channel Films. Filme (99 min), son., color.

Marcha dos Pinguins (título original: *March of the Penguins*). 2005. Direção: Luc Jacquet. França: National

Geographic Films. Filme (80 min), son., color.

Meu Professor Polvo (título original: *My Octopus Teacher*). 2020. Direção: Pippa Ehrlich; James Reed. [S.I.]: Netflix. Filme (85 min), son., color.

Migração Alada (título original: *Le peuple migrateur*). 2001. Direção: Jacques Perrin. França: Galatée Films. Filme (89 min), son., color.

Nosferatu, o Vampiro da Noite (título original: *Nosferatu - Phantom der Nacht*). 1979. Direção: Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion. Filme (107 min), son., color.

Nostalgia da Luz (título original: *Nostalgia de la Luz*). 2010. Direção: Patricio Guzmán. França; Chile; Alemanha: Atacama Productions. Filme (90 min).

O Botão de Pérola (título original: *El Botón de Nácar*). 2015. Direção: Patricio Guzmán. [S.I.]: Atacama Productions. Filme (82 min), son., color.

O Enigma de Kaspar Hauser (título original: *Jeder für sich und Gott gegen alle*). 1974. Direção: Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion. Filme (110 min), son., color.

O Homem Urso (título original: *Grizzly Man*). 2005. Direção: Werner Herzog. Estados Unidos: Lions Gate Films. Filme (103 min), son., color.

Uma verdade inconveniente (título original: *An Inconvenient Truth*). 2006. Direção: Davis Guggenheim. Produção: Lawrence Bender; Laurie David; Scott Z. Burns. Estados Unidos: Paramount Classics. Filme (100 min), son., color.