

Lições das trevas: Herzog e Lovecraft em três documentários¹

Lessons of darkness: Herzog and Lovecraft in three documentaries

Jamer Guterres de Mello
Universidade Anhembi Morumbi
<jamermello@gmail.com>

Lúcio Reis Filho
Universidade Anhembi Morumbi
<lucioreisfilho@gmail.com>

Laura Loguercio Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi
<llcanepa@anhembi.br>

Como citar este artigo (How to cite this article):

MELLO, Jamer Guterres de; REIS FILHO, Lúcio; CÁNEPA, Laura Loguercio. Lições das Trevas: Herzog e Lovecraft em três documentários. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-20, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID28490. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28490>.

RESUMO

Neste artigo, propomos a existência de um diálogo entre três documentários dirigidos pelo cineasta Werner Herzog (*O Homem Urso*, 2005; *Encontros no Fim do Mundo*, 2007; *Visita ao Inferno*, 2016) com a noção de horror cósmico, desenvolvida pelo escritor e teórico da literatura H.P. Lovecraft (1890-1937), cuja produção tem se mostrado fonte recorrente de análises culturais e filosóficas. Em uma breve análise de elementos temáticos e discursivos presentes nos três documentários, buscamos lançar as bases de uma pesquisa ainda em andamento. A análise procura observar semelhanças específicas entre as narrativas de Herzog e Lovecraft, uma vez que ambos concebem suas obras de modo a miniaturizar a vida humana, resumindo-a à sua insignificância dentro de um universo infinito e hostil, sobre o qual pouco se conhece. Essa perspectiva cria não apenas ambientes fantásticos, mas também leva seus personagens aos limites da sanidade e, eventualmente, à loucura diante do desconhecido.

Palavras-chave: Documentário. Werner Herzog. H.P. Lovecraft.

ABSTRACT

In this paper, we propose the existence of a dialogue between three documentaries directed by filmmaker Werner Herzog (*Grizzly Man*, 2005; *Encounters at the End of the World*, 2007, *Into the Inferno*, 2016) with the notion of cosmic horror developed by the writer and literary theorist H.P. Lovecraft (1890-1937), whose production has been considered recurrently as a source of cultural and philosophical analyzes. In a brief analysis of thematic and discursive elements in the three documentaries, we intend to launch the basis of a research still in progress. The analysis seeks to observe specific similarities between the narratives of Herzog and Lovecraft, since both conceive their works in order to miniaturize human life, restricting it to its insignificance within an infinite and hostile universe, about which little is known. This perspective creates not only fantastic environments, but also takes its characters to the limits of sanity and, eventually, madness in the face of the unknown.

Keywords: Documentary. Werner Herzog. H.P. Lovecraft.

¹ Pesquisa financiada pela CAPES. Versão ampliada e reformulada de trabalho publicado nos anais do Encontro Nacional da Compós em 2017.

Introdução

No dia 30 de abril de 1999, Werner Herzog participou de um debate com o crítico Roger Ebert, em Minneapolis, EUA, ocasião em que revelou sua frustração com os documentários aos quais vinha assistindo. Sua declaração ficaria conhecida como *Manifesto de Minnesota*:

Lições das Trevas: 1. Por força de declaração, o chamado *Cinéma Verité* é desprovido de *verité*. Ele alcança uma verdade meramente superficial, a verdade dos contadores. [...] 5. Há camadas mais profundas de verdade no cinema, e há uma coisa como a verdade poética, extática, que é misteriosa e elusiva, e só pode ser alcançada através da fabulação, imaginação e estilização. [...] 6. Cineastas do *Cinéma Verité* se assemelham a turistas que tiram fotos de ruínas antigas de fatos. [...] 11. Nós devemos ser gratos porque o universo lá fora não percebe nenhum sorriso [...] (Herzog, 1999)².

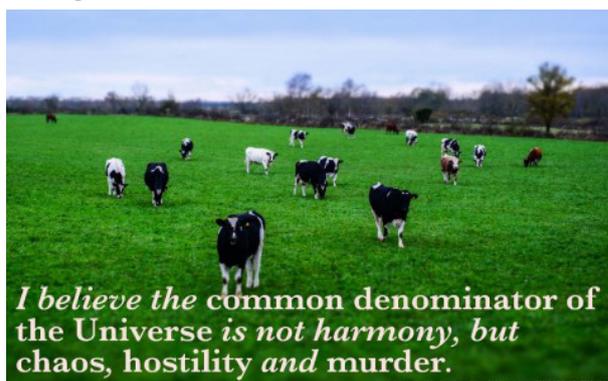
A fala de Herzog, como observa Brad Prager (2011, p. 1), costuma ter eloquência auto-reflexiva e auto-representativa suficiente para pautar os debates em torno de seus filmes. No entanto, neste trabalho, exploraremos alguns aspectos pautados não pelo próprio Herzog, mas por aproximações não explícitas que percebemos a partir de suas declarações e nos textos que ele mesmo escreve e profere em alguns de seus documentários recentes. Quando direciona seu *Manifesto* contra o que denomina, genericamente, *Cinéma Verité*, Herzog deixa clara sua aversão a uma tentativa de registro documental produzida a partir de pretensas observações diretas do real. Para ele, é impossível registrar a realidade de forma neutra pela simples observação, ou seja, é preciso trabalhar com a impossibilidade de acesso à natureza humana e à profundidade existencial do outro. Se a neutralidade é impossível de ser alcançada, resta ao cineasta a criação, que passa evidentemente por sua visão particular de mundo.

Em anos recentes, constatamos que certa visão de mundo “herzoguiana” tem se tornado mais evidente em seus documentários pela onipresença da voz *over* do realizador, que produz diversos vaticínios sobre os temas filmados e sobre a experiência humana em geral. A fala de Herzog tornou-se fonte de interesse para espectadores que acabaram alçando-o à condição de uma espécie de “profeta pop”. Desde o sucesso de *O Homem Urso* (2005), filme no qual

² *Lessons of Darkness (Minnesota Declaration)*: 1. By dint of declaration the so-called *Cinéma Verité* is devoid of *verité*. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants. [...] 5. There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization. [...] 6. Filmmakers of *Cinéma Verité* resemble tourists who take pictures of ancient ruins of facts. 7. Tourism is sin, and travel on foot virtue. [...] 11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile. [...] (Herzog, 1999).

proferiu frases de efeito que se tornaram famosas a ponto de virarem *memes* na internet (Fig. 1), ele emprestou sua voz para diversas sátiras produzidas em animações, como o longa-metragem *Os Pinguins de Madagascar* (Simon J. Smith e Eric Darnell, 2014) e séries de TV como *Os Simpsons* e *American Dad*.

■ Figura 1 – Meme



Fonte: Werner Herzog Inspirational³

Os juízos niilistas e apocalípticos emitidos por Herzog em seus documentários, somados a outros procedimentos por ele adotados, podem aproximá-lo de uma corrente de pensamento inspirada na cultura popular, hoje em voga nos trabalhos que refletem sobre a *existência* no mundo contemporâneo. Trata-se do *cosmicismo*, corrente filosófica cunhada pelo escritor estadunidense Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Essa visão de mundo, que se propõe a instilar o *horror cósmico*, tem sido explorada por pesquisadores da obra de Lovecraft, como S.T. Joshi (2013; 2014), Sonja Karlas (2013) e Jeffrey Weinstock (2016), e adotada em trabalhos acadêmicos de autores como Michel Houellebecq (2005), Eugene Thacker (2011), Fabiano Ludueña Romandini (2013) e Erick Felinto (2015). Nossa intenção é observar ecos de Lovecraft na obra de Herzog, através do exame de aspectos temáticos e discursivos de três de seus documentários recentes que parecem aproximar-se da visão de mundo lovecraftiana: *O Homem Urso* (2005), *Encontros No Fim do Mundo* (2007) e *Visita ao Inferno* (2016).

³ <http://herzoginspirational.tumblr.com>.

O mundo visto por Herzog

Diversos estudos têm relacionado a obra de Herzog ao pensamento filosófico, sobretudo à tradição alemã. Nomes como Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger e Adorno já foram evocados por diferentes autores (Trigg, 2012; Prager, 2011; Mitcheson, 2013) para emoldurar a compreensão dos filmes de Herzog. Também a fenomenologia da percepção, do francês Merleau-Ponty, surge como moldura possível para as questões levantadas pelo realizador. Tanto em seus filmes de ficção quanto nos documentários, são notórias as críticas à racionalização excessiva, a busca por um tipo de experiência mais sensorial, como se observa em obras tão distantes em tempo e estilo quanto a ficção *Coração de Cristal* (1976), sobre a jornada dos habitantes de um vilarejo para descobrir o segredo da fabricação do vidro-rubi, e *Lições da Escuridão* (1992), documentário no qual Herzog acompanhou a queima dos poços de petróleo empreendida pelo governo iraquiano após a primeira Guerra do Golfo. Faz parte da concepção herzogiana de cinema tratá-lo como uma experiência física, até mesmo atlética (Prager, 2011, p. 2), característica facilmente identificável em filmes de ficção como *Aguirre – A Cólera dos Deuses* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), nos quais a presença física da câmera e a sujeição do elenco e da equipe a situações extremas são elementos expressivos fundamentais.

Do mesmo modo, muitos de seus mais de 30 documentários baseiam-se no enfrentamento direto com a natureza hostil. É o caso de *Diamante Branco* (2004), no qual Herzog embarcou com o cientista britânico Graham Dorrington para a floresta amazônica, em um protótipo de dirigível que já fora responsável pela morte de outro documentarista. Logo, o interesse de Herzog por situações limítrofes é também uma característica importante de seus documentários. Em *O Pequeno Dieter Precisa Voar* (1997), o cineasta acompanha um piloto aposentado do exército dos Estados Unidos até a selva vietnamita onde foi prisioneiro de guerra e perseguido por vietcongues (história que ele retomaria no filme de reconstituição ficcional *O Sobrevivente*, de 2007).

Outro aspecto recorrente em seus registros documentais é o fascínio pelo poder sublime da natureza, o que Eric Ames (2009) identifica como *mitologização das paisagens*, processo que teria iniciado em 1971 com *Fata Morgana*. Na ocasião, o cineasta viajou até o deserto do Saara para realizar um filme de ficção científica sobre alienígenas, mas, fascinado pelo efeito poderoso das miragens no deserto, resolveu fazer um ensaio pictórico sobre a ação humana no planeta – ensaio que se constrói essencialmente a partir das imagens e do

acompanhamento musical de Mozart e Leonard Cohen, e da leitura de trechos do livro *Popol Vuh*,⁴ narrado pela historiadora e crítica de cinema Lotte Eisner.

Todas essas características identificadas na extensa obra de Herzog evidenciam sua busca pelo sublime ou pelo êxtase que se expressa na dialética entre a cultura humana e a força inconsciente da natureza. Uma preocupação recorrente em seus filmes é o registro do que há de mais particular na identidade do homem, perdida em alguma medida na contemporaneidade. Isso ocorre através de um processo paulatino de produção documental com características bastante importantes, como o caráter performativo de sua onipresença através da voz *over* e a busca por imagens inéditas jamais produzidas, jamais vistas.

No entanto, é possível identificar uma espécie de ruptura em sua obra, redirecionamento que ocorre após o lançamento de *O Homem Urso*. Sua busca por imagens difíceis de serem registradas se intensifica depois deste filme, possivelmente porque as imagens de arquivo utilizadas são imbuídas de dimensão autoral. A partir daí, a atenção de Herzog se volta para situações em que as imagens registradas guardam semelhante caráter de exclusividade. É o caso de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), em que Herzog teve acesso exclusivo à caverna de Chauvet-Pont d'Arc, no sudoeste da França, para registrar em 3D detalhes de centenas de pinturas rupestres descobertas em 1994, em um espaço subterrâneo que ficou hermeticamente fechado por mais de 30 mil anos.

Assim, podemos afirmar que Herzog produziu ao longo de sua obra um procedimento cinematográfico ou uma técnica baseada na intuição, que dá à luz a uma espécie de filosofia vital de um cinema afastado de suas características mais comuns e evidentes. Em *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner* (1974), por exemplo, Herzog registra o cotidiano de um atleta suíço de salto-em-esqui que vive um dilema: uma situação de incômodo pessoal entre a vontade de voar como um pássaro e os riscos de uma tragédia iminente que assume ao submeter-se a um esporte tão arriscado. Estão em jogo o limiar entre a vida e a morte, o desafio de ultrapassar os limites da natureza e a busca delirante pela realização de seu sonho, ou seja, uma atividade tão espiritual quanto atlética. Herzog produz este documentário como parte de uma série de TV sobre situações extremas, e é neste filme que ocorre a sua primeira aparição diante da câmera, assim como a utilização de sua própria voz como narração. O foco de Herzog é direcionado ao drama do personagem, com um tom de testemunho de uma morte anunciada, o que viria a se concretizar como característica essencial em toda a sua obra.

Não se trata da busca pelo drama pessoal de seus personagens, nem de um cinema que contempla a paisagem de um ponto de vista apenas

4 *Popol Vuh* é um registro sobre o mito da criação da cultura maia, escrito no século XVI.

estético, mas antes uma forma de contemplação do desastre tanto da natureza, quanto da cultura. Albert Elduque define a obra de Herzog como um “discurso cinematográfico e estético caracterizado pela iminência da catástrofe, uma iminência que [...] o conecta com a tradição profética” (Elduque, 2011, p. 1), em alusão a certos personagens característicos de seus filmes que possuem predisposição para prever desastres iminentes, como é o caso do selvagem e visionário Hias de *Coração de Cristal* (1976). Em comentário sobre este filme, o próprio Herzog não se vê como um cineasta nostálgico, mas alguém que *contempla o desastre*; “em muitos filmes de Herzog o desastre situa-se em primeiro plano, sendo às vezes os filmes convertidos em crônicas apocalípticas que, de certa forma, profetizam um futuro pouco esperançoso” (Elduque, 2011, p. 2).

O mundo visto por Lovecraft

Para S.T. Joshi, biógrafo e pesquisador da obra de Lovecraft, a ficção de horror é um meio ideal para se lidar com temas filosóficos, de modo que diversos escritores do gênero se utilizam da literatura para tratar de questões essenciais e existenciais prementes no momento em que escrevem (Joshi, 2014, p. 8). Inspirado pela tradição da literatura gótica, e também por Schopenhauer e Nietzsche, Lovecraft desenvolveu uma visão de mundo particularmente sombria. Em sua obra, certa sensibilidade cósmica “desperta vivamente a transitoriedade e a fragilidade da humanidade em um universo ilimitado, desprovido de princípio orientador ou direção” (Joshi, 2014, p. 8).⁵ Em outras palavras, Lovecraft representou um universo infinito em espaço e tempo no qual a humanidade e toda a vida terrestre ocupam um lugar insignificante. Desenvolveu uma cosmologia particular (Kutrieh, 1985) na qual o homem se depara com um universo não-antropocêntrico – o que nos ajuda a compreender o conceito de “mundo sem nós” proposto por Thacker (2011, p. 9)⁶:

[A] relação entre filosofia e horror não deve ser tomada como “a filosofia do horror”, na qual o horror como gênero é apresentado como um sistema formal rigoroso. Significa talvez o inverso, o horror da filosofia: o isolamento daqueles momentos em que a filosofia revela suas próprias limitações e restrições, os momentos em que o pensamento confronta enigmaticamente o horizonte da sua própria possibilidade - o pensamento do *impensável*, que a filosofia não pode pronunciar senão por meio de uma linguagem não-filosófica.

5 No original: “[...] keenly etches humankind’s transience and fragility in a boundless universe that lacks a guiding purpose or direction”.

6 No original: “World without us”.

O gênero de horror sobrenatural é um local privilegiado em que este pensamento paradoxal do impensável acontece (Thacker, 2011, p. 6)⁷.

Thacker (2011) propõe três modos básicos de se conhecer o mundo, e que podem nos ajudar a compreender a função do horror sobrenatural como um tipo de “não-filosofia” ou “filosofia negativa” (2011, p. 1). O primeiro modo seria o “mundo para nós” (2011, p. 4)⁸, antropocêntrico, conforme entendido pela filosofia ocidental. O segundo seria o “mundo ele mesmo” (2011, p. 5)⁹, composto pela humanidade e pela Natureza que a cerca, sem que o homem ocupe o centro da indagação filosófica. O terceiro e último seria o “mundo sem nós” (2011, p. 5)¹⁰, categoria especulativa que adota a perspectiva do Universo – para o qual, até onde sabemos, nós e a natureza de nosso planeta não fazemos a menor diferença.

A ideia do “mundo sem nós” funciona como princípio da mitologia criada por Lovecraft. Conhecida como os *Mitos de Cthulhu*, essa mitologia pressupõe a existência de um panteão de deidades ocultas, deuses-alienígenas que governaram a Terra em tempos remotos, antes do advento da humanidade. Essas deidades esperam retornar para a Terra, e o seu retorno culminará na aniquilação da nossa espécie. Os *Mitos de Cthulhu* mostram-se resilientes ao longo de quase cem anos de existência, e nas últimas décadas têm influenciado artistas e pensadores a contemplarem o mundo de forma pessimista e apocalíptica – mas não desencantada, já que a percepção da catástrofe é experimentada com êxtase e maravilhamento diante da finitude e da insignificância da humanidade no cosmos.

Conforme apontam Black (1996), Migliore e Stryzik (2006), Joshi (2014) e Garcia (2016), a influência de Lovecraft sobre as mídias é extensa. Para além da literatura, notadamente de Clive Barker, Neil Gaiman e China Miéville, o alcance de Lovecraft também pode ser identificado nas artes plásticas, com destaque para a obra do suíço H. R. Giger; nos quadrinhos, a exemplo do *Hellboy* (1993-) de Mike Mignola e das histórias seriadas *Neonomicon* (2010-2011) e *Providence* (2015-2017), de Allan Moore; nos mangás de Junji Ito e no anime *Demonbane* (2006); nos jogos eletrônicos *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth* (2005) e

7 No original: “However, this relationship between philosophy and horror should not be taken to mean ‘the philosophy of horror’, in which horror as a literary or film genre is presented as a rigorous formal system. If anything, it means the reverse, the horror of philosophy: the isolation of those moments in which philosophy reveals its own limitations and constraints, moments in which thinking enigmatically confronts the horizon of its own possibility – the thought of the unthinkable that philosophy cannot pronounce but via a non-philosophical language. The genre of supernatural horror is a privileged site in which this paradoxical thought of the unthinkable takes place”.

8 No original: “World for us”.

9 No original: “The world itself”.

10 No original: “World without us”.

Bloodborne (2014), entre outros. Na música, Lovecraft inspirou bandas como *Black Sabbath*, *The Black Dahlia Murder* e *Therion*. No cinema, Stuart Gordon e John Carpenter estão entre os autores que adaptaram a sua obra para as telas, respectivamente em *Re-Animator: A Hora dos Mortos Vivos* (1985) e *À Beira da Loucura* (1994). Além destes, podemos mencionar realizadores como Sam Raimi (que incluiu o grimório ficcional *Necronomicon* em seu filme *A Morte do Demônio*, de 1982) e Ridley Scott (que se aproxima dos *Mitos de Cthulhu* tanto em *Alien – O Oitavo Passageiro*, de 1979, quanto em sua prequela, *Prometheus*, de 2012).

No entanto, para além do horror propriamente dito, sugerimos que a perspectiva lovecraftiana quanto à posição que o ser humano ocupa no cosmos não está restrita a esse gênero. Conforme demonstraremos a seguir, a obra cinematográfica de Herzog como um todo (na qual consta apenas um filme de horror, *Nosferatu – O Vampiro da Noite*, de 1979), mas principalmente os filmes aqui examinados, permite essa aproximação.

Nesse sentido, cabe ainda destacar um aspecto específico da obra de Lovecraft que pode aproximá-lo, de certo modo, do cinema documentário. Como destaca Eric Davis, os trabalhos mais tardios do escritor (de meados dos anos 1920 até os anos 1930), constroem uma “ponte” entre a decadência gótica do fim do século XIX e “as demandas mais ‘racionalis’ da ficção científica do novo século”¹¹ (Davis, 1995, s/p). Como destaca o autor, a escrita precoce de Lovecraft tem algo de pastiche gótico, mas, em seus contos maduros, ele passou a adotar um estilo “pseudodocumentário, que utiliza a linguagem do jornalismo, da erudição e da ciência para construir uma voz de prosa realista e mensurada que explode em horror feio e adjetivo” (Davis, 1995, s/p).¹² Tal aproximação com os recursos documentais não era estranha à ficção de horror – como se observa, por exemplo, na obra *Drácula* (1897), de Bram Stoker – mas, sem dúvida, reforça o tipo de aproximação que estamos sugerindo neste trabalho.

O Homem Urso: a natureza tem fome

Por treze anos, Timothy Treadwell (Fig. 2), viveu entre os ursos pardos em regiões remotas da Península do Alasca. Além dos apetrechos de viagem, levava consigo uma câmera com o objetivo de mostrar os ursos em seu habitat natural. Nas palavras proferidas por Herzog durante o filme, o explorador foi capaz de construir, em mais de cem horas de registro, não apenas uma “história de beleza e profundidade”, mas “um filme de êxtase humano e uma turbulência interior”. Treadwell tornou-se protagonista de seu próprio filme; personagem

11 No original: “and the more ‘rational’ demands of the new century’s science fiction”.

12 No original: “pseudodocumentary style that utilizes the language of journalism, scholarship, and scientetoconstructarealisticandmeasuredprosevoicewhichthenexplodesintofeverish,adjectivalhorror”.

que, por um lado, se utiliza da câmera como veículo para a sua mensagem (da busca por um estado primitivo de comunhão com a natureza selvagem) e, por outro, protagoniza um *reality show* que beira o ridículo. O desejo de viver entre os ursos levou-o a cruzar um caminho sem volta. À beira da agressão física ou de um ataque fatal, declarou sentir “o cheiro da morte em seus dedos”. Ignorando os riscos, aproximou-se cada vez mais dos ursos e acabou sendo devorado por um deles, junto com sua companheira de viagem. O terrível ataque foi gravado pela câmera de Treadwell, mas a lente estava tampada, deixando registrado apenas o áudio.

■ Figura 2 – Timothy Treadwell



Fonte: *O Homem Urso*

A jornada de Treadwell revela alguns temas centrais das narrativas lovecraftianas. Em primeiro lugar, a ameaça de *regressão ao barbarismo primitivo*. Recorrente na literatura, esse tema foi explorado em obras como *A Ilha do Dr. Moreau* (1896), de H.G. Wells, e *O Senhor das Moscas* (1954), de William Golding. Em Lovecraft, trata-se de um princípio básico de sua filosofia política, de modo que alguns de seus escritos, como o poema em prosa *Nyarlatheotep* (1920), têm sido entendidos como alegorias da queda da civilização (Joshi, 2013, p. 370). Em *O Homem Urso*, Treadwell considera o mundo dos humanos “alienígena”, e traça uma divisa entre este e os domínios dos ursos. O explorador combate a própria civilização. Para ele, o seu verdadeiro lar é a natureza primária e selvagem, que encara de forma irrestritamente positiva; contudo, esta perspectiva não o poupou de se defrontar, por vezes, com a dura realidade da natureza.

Por vezes, devido ao estranhamento de Treadwell com o mundo ao redor, a câmera registrou a negação, o desapontamento e as explosões de raiva do personagem que o explorador construiu para si. O filhote de raposa que encontra morto, prestes a se tornar um festim de varejeiras, era da prole de sua amiga Spirit. Treadwell chora como uma criança e exige respeito da

mosca que ronda o cadáver. Mais tarde, o braço decepado de um pequeno urso revela que os machos podem matar seus próprios filhotes, fazendo com que as fêmeas fiquem prontas para acasalar mais rapidamente. A cena é desoladora para Treadwell. Apesar de sua tentativa de humanizar os ursos, o explorador se depara com uma série de comportamentos que considera estranhos e não-naturais. Quando o crânio de outro jovem urso é encontrado, torna-se evidência – para o seu horror – de que os animais famintos haviam devorado a si próprios devido à estiagem prolongada do verão de 2000. Diante desse cenário de canibalismo, um Treadwell histérico e raivoso desafia os deuses e ordena que façam chover imediatamente.

Em termos lovecraftianos, a reação de Treadwell pode ser assim expressa: “Existe algo abominavelmente fora do lugar nesta paisagem; algo que eu não posso compreender [...], demasiado irreal para ser natural!” (Lovecraft, 2013, p. 514).¹³ A sua conclusão também é semelhante à que chega o Dr. Moreau, no livro de Wells – “O instinto animal é obstinado e a cada dia está crescendo novamente [...]” (Wells, 2012, p. 150) –, contrariando a sua tentativa pseudocientífica de humanizar as feras selvagens. O estado mental flutuante de Treadwell também pode ser relacionado a outro tema adotado por Lovecraft: a *fragilidade da razão humana*, embora este tenha raízes fincadas na tradição do horror sobrenatural. Em *Dagon* (1917) e outros contos do escritor, o racionalismo entra em colapso diante do desconhecido e a insanidade leva à morte quase inevitavelmente. Treadwell insiste em ignorar o fato de que há predadores na natureza, e sua obsessão o leva a termos com o seu destino. Não por acaso Herzog interpretou a paisagem turbulenta e as geleiras do “santuário dos ursos” como metáfora de sua alma.

Segundo o protagonista da noveleta *Nas Montanhas da Loucura*, de 1931, “Cada incidente [...] marcou a minha perda [...] de toda a paz e equilíbrio que a mente normal possui através de uma concepção acostumada com a Natureza externa e com as leis da Natureza” (Lovecraft, 2013, p. 280).¹⁴ A gigantesca complexidade de gelo e abismos que separa Treadwell do mundo exterior coloca a redundância e a insignificância do elemento humano em contato com o conceito lovecraftiano de *horror cósmico*. O funcionamento da natureza e da cadeia alimentar, contradições da ordem cósmica na óptica de Treadwell, abalam a sua visão romântica de que tudo ao redor é bom, e a ideia de que o universo vive em equilíbrio e harmonia. Em contraste, Herzog conclui que “o denominador comum da natureza não é a harmonia, mas o caos, a hostilidade e a matança”.

13 No original: “There’s something damnably out of place in this landscape; something I can’t understand. [...], too unreal to be natural!”

14 No original: “Every incident [...] It marked my loss [...] of all peace and balance which the normal mind possesses through its accustomed conception of external Nature and Nature’s laws”.

A asserção do cineasta ecoa o pensamento de Lovecraft acerca da natureza, destilado em seus contos através da narração de seus personagens. Na história seriada *The Shadow out of Time*, o narrador afirma: “se as leis do universo forem bondosas, elas nunca serão encontradas” (Lovecraft, [1934-35] 2013, p. 572).¹⁵ Igualmente, Herzog não identifica no rosto dos ursos filmados qualquer traço de parentesco, compreensão ou piedade, apenas a esmagadora indiferença da natureza; um olhar vazio que revela tão somente o interesse entediado por comida. Essa conclusão evoca o *indiferentismo cósmico* de Lovecraft e reforça o lugar insignificante que a humanidade ocupa no universo.

Encontros no Fim do Mundo: gelo e morte no extremo Sul

O documentário *Encontros no Fim do Mundo* é o registro da expedição de Herzog à Antártida com o objetivo de capturar a beleza do continente gelado e investigar os personagens que nele habitam, membros da comunidade de cientistas e operários da Estação McMurdo. A noveleta *Nas Montanhas da Loucura* foi ambientada nessa mesma localidade, nos arredores do Monte Érebo, quase cem anos antes. A noveleta narra a incursão (ficcional) de um grupo de cientistas e engenheiros nesse mundo até então misterioso.

Embora volte a sua atenção para os habitantes de McMurdo, o documentário de Herzog aborda brevemente a história das primeiras expedições à Antártida e a conquista do Polo Sul por Ernest Henry Shackleton e Robert Falcon Scott na primeira década do século XX. Revela as dificuldades desses pioneiros, que ficaram presos no continente desconhecido quando suas embarcações encalharam nas calotas polares. *Nas Montanhas da Loucura* foi escrito como uma série de relatos de uma expedição que terminou em desastre. Em busca de amostras do solo e das rochas, os exploradores da ficcional Universidade de Miskatonic veem-se em “regiões nunca pisadas pelos pés humanos ou penetradas pela imaginação”.¹⁶ Na descrição do narrador da novela, o continente é um “mundo branco do extremo Sul, morto há uma eternidade”;¹⁷ um “mundo austral intocado e insondável”, de “desolação e loucura chocantes”, “afastamento, separação e desolação absolutos”,¹⁸ com uma “imensidão sinistra e traiçoeira de tempestades brancas e mistérios insondáveis”¹⁹ (Lovecraft, 2013, p. 263; 265; 266; 281; 285).

15 No original: “If the laws of the universe are kind, they will never be found”.

16 No original: “[...] regions never trodden by human foot or penetrated by human imagination”.

17 No original: “[...] white, aeon-dead world of the ultimate South”.

18 No original: “[...] the utter remoteness, separateness, desolation [...] of this untrodden and unfathomed austral world; world of desolation and brooding madness”.

19 No original: “[...] treacherous and sinister white immensity of tempests and unfathomed mysteries”.

Nas Montanhas da Loucura se passa em 1931, época em que a Antártida ainda era considerada um mundo sombrio de gelo e morte no qual raramente algo vivo poderia existir. Tal qual Scott e Shackleton, os personagens de Lovecraft veem o gelo como uma espécie de monstro estático, concepção superada pela ciência moderna. Conforme o pesquisador Douglas MacAyeal explica a Herzog, os cientistas hoje veem o gelo como uma entidade viva e dinâmica que produz a mudança, e a transmite para o resto do mundo. Nesse sentido, tanto Lovecraft como Herzog buscam imprimir em seu trabalho um caráter de contemporaneidade científica, o que é reforçado pelo diálogo constante do cineasta com pesquisadores do continente antártico, moradores da Estação McMurdo.

Em sua obra, Lovecraft suplantou o horror sobrenatural e caminhou em direção à ficção científica, e a Antártida forneceu uma profícua ambientação para as suas explorações desse campo nascente. À medida que penetram as “montanhas da loucura”, os aventureiros acabam descendo pelos estratos de tempo, regressando figurativamente a eras pré-humanas, nas quais se deparam com segredos ancestrais em um covil monstruoso, cujos favos cavernosos de alvenaria jazem mortos há longa data. O ambiente alienígena deixa a “impressão de que o local foi encerrado deliberadamente em algum passado de eternidade obscura” (Lovecraft, 2013, p. 301).²⁰ Aqui há um simbolismo óbvio, porém eficaz: a descida do narrador pelas camadas sucessivas e remotas de história.

Arelado a esse tema está o *conhecimento proibido*. A cidade subterrânea em *Nas Montanhas da Loucura* é obra dos “Grandes Antigos, que foram filtrados a partir das estrelas, quando a Terra era jovem – seres cuja substância uma evolução alienígena moldou, e cujos poderes eram tais como este planeta nunca antes havia criado”²¹ (Lovecraft, 2013, p. 306) Os Antigos controlam os *shoggoths*, seres que habitam a Antártida, “[...] entidades normalmente amorfas, compostas de geleia viscosa, que lembravam uma aglutinação de bolhas [...]” (Lovecraft, 2013, p. 312).²² Os pesquisadores que exploram hoje as profundezas do mar da Antártida têm descoberto criaturas que parecem ter saído da ficção científica. De acordo com o biólogo celular Samuel S. Bowser, um dos entrevistados de Herzog, certas criaturas do fundo do oceano gelado podem devorar uma pessoa com bolhas de lama viscosa, mais assustadoras que as bolhas monstruosas dos filmes mais clássicos do gênero; outras, dispõem de gavinhas longas o bastante

20 No original: “Impression that this place had been deliberately closed and deserted in some dym, bygone aeon”.

21 No original: “[...] the Great Old Ones that had filtered down from the stars when the earth was young – the beings whose substance an alien evolution had shaped, and whose powers were such as this planet had never bred”.

22 No original: “[...] shapeless entities composed of viscous jelly which looked like an agglutination of bubbles”.

para enredar sua presa humana, e o quanto mais ela tentar se libertar, mais presa ficará. Por fim, frustrada e exausta, será destroçada pela criatura. Também existem vermes com brocas e mandíbulas horríveis capazes de rasgar a carne.

Na superfície da Antártida vivem as focas, que produzem um som inorgânico “de outro mundo”, na descrição da cientista Regina Eisert; e também os pinguins da colônia em Cape Royds. Intrigado, Herzog descobriu que algumas dessas aves podem se afastar do fluxo migratório, recusando-se a retornar ao grupo ou mesmo à sua colônia de origem.²³ Aparentemente desorientados e dementes, alguns pinguins seguem em direção às montanhas como se algo os chamasse, e lá desaparecem (Fig. 3). Tal comportamento permanece inexplicável. Em *Nas Montanhas da Loucura*, os pinguins despertam nos exploradores um medo primitivo. As aves, “Coisas brancas e balouçantes”, pertencem a uma “espécie grande e desconhecida, maior que os maiores pinguins-rei de que se tem notícia, e monstruosa em sua combinação de albinismo e cegueira virtual” (Lovecraft, 2013, p. 329).²⁴ Os exploradores não demoram a concluir que os animais

descendem de uma mesma linhagem – que indubitavelmente sobreviveu à retração de alguma região interior mais quente, cuja escuridão perpétua destruiu a sua pigmentação e atrofiou os seus olhos até que eles se tornassem meras fendas sem utilidade (Lovecraft, 2013, p. 329-30).²⁵

■ Figura 3 – Pinguim em direção às montanhas



Fonte: *Encontros no fim do mundo*

23 Percepção satirizada na sequência mencionada de *Os Pinguins de Madagascar*, na primeira parte deste trabalho.

24 No original: “[...] white, waddling things; a huge, unknown species larger than the greatest of the known king penguins, and monstrous in its combined albinism and virtual eyelessness”.

25 No original: “They were descended from the same stock – undoubtedly surviving through a retreat to some warmer inner regions whose perpetual blackness had destroyed their pigmentation and atrophied their eyes to mere useless slits”.

Sob o gelo, os mergulhadores de McMurdo veem-se em outra realidade, na qual o espaço e o tempo adquirem dimensão nova e estranha. Por essa razão, o narrador de *Nas Montanhas da Loucura* adverte: “Certas influências duradouras naquele mundo antártico desconhecido, de tempo desordenado e lei natural alienígena, torna imperativo que futuras explorações sejam desencorajadas” (Lovecraft, 2013, p. 307). Para Bowser, biólogo entrevistado por Herzog, a Antártida pode ser um lugar horrível; é um mundo terrivelmente violento e obscuro para os seres humanos, encarcerados em neoprene e miniaturizados. Tal asserção ecoa o *cosmicismo*, pilar central do pensamento estético e filosófico de Lovecraft. De acordo com Joshi (2013, p. 484), o *cosmicismo* é um posicionamento metafísico (uma consciência da insignificância dos seres humanos dentro do universo) e estético (uma expressão literária dessa insignificância, a ser efetuada pela minimização do personagem humano e pela revelação dos titânicos abismos de tempo e espaço). A escala miniaturizada amplifica o sentimento de medo cósmico, exacerbado pela sensação de isolamento.

Visita ao Inferno: o inferno é um lugar na terra

A subida ao Monte Érebo, dez anos antes, foi o germe para *Visita ao Inferno*. Imagens de arquivo da expedição de Herzog à Antártida foram incluídas nesse documentário, que explora os vulcões em atividade ao redor do mundo. O cineasta viaja a terras distantes no intuito de investigar o seu objeto e de conhecer mais sobre os exploradores e adoradores de vulcões (Fig. 4), personagens que parecem ter saído das páginas de Lovecraft. Em *The horror in the museum* (e outros contos), os protagonistas fornecem “[...] relatos de misteriosas viagens ao Tibet, ao interior africano, ao deserto arábico, ao vale amazônico, ao Alasca, e certas ilhas pouco conhecidas do Pacífico Sul” (Lovecraft, [1932] 2013, p. 445).²⁶

26 No original: “[...] accounts of mysterious trips to Thibet, the African interior, the Arabian desert, the Amazon valley, Alaska, and certain little-known islands of the South Pacific [...]”

■ Figura 4 – O explorador de vulcões



Fonte: *Visita do inferno*

Simbolicamente, esse movimento sugere o regresso figurativo ao passado e a eras pré-humanas — recorrente nas histórias de Lovecraft. “Ele me disse para retroceder uma hora do meu relógio [...] quando o fiz, tive a impressão de também estar retrocedendo um século no calendário”,²⁷ infere o protagonista da noveleta *Um Sussurro nas Trevas* (Lovecraft, [1930] 2013, p. 174) ao adentrar em uma região antiga da Nova Inglaterra. Nas áreas mais antigas e primitivas, livres de quase todos os aspectos da vida moderna, existiriam “estranhas remanescências da vida nativa [...] que mantêm vivas as memórias antigas e fertilizam o solo das crenças sombrias, maravilhosas e raras vezes mencionadas” (Lovecraft, 2013, p. 173).²⁸

Tal qual o continente gelado, as regiões vulcânicas forneceram terreno fértil para a composição ficcional de Lovecraft. Os exploradores de *Nas Montanhas da Loucura* montam acampamento nas cercanias do Monte Érebo, e avistam lava na encosta do vulcão. Em *Out of the Aeons*, de 1933, é numa ilha vulcânica desconhecida que o capitão Charles Weatherbel encontra uma relíquia de origem inexplicável. Em *Visita ao Inferno*, os vulcões representam a visão não-antropocêntrica do mundo que, aos moldes do pensamento lovecraftiano, tende a minimizar o papel do ser humano. Nas palavras de Herzog, em voz over:

O solo sobre o qual andamos não é permanente. Não há perpetuidade no que estamos fazendo, nem perpetuidade nos esforços do ser humano; não há perpetuidade na arte, nem na ciência. Há uma crosta que, de alguma forma, está se movendo. [...] a vida humana, ou

27 No original: “He told me to set my watch back an hour [...]. As I did so it seemed to me that I was likewise turning the calender [sic] back a century”.

28 No original: “There would be odd survivals of that continuous native life [...] which keeps alive strange ancient memories, and fertilizes the soil for shadowy, marvelous, and seldom-mentioned beliefs”.

a vida animal, só podem viver e sobreviver porque os vulcões criaram a atmosfera de que precisamos (Visita, 2016).²⁹

A nordeste da costa Australiana, o arquipélago de Vanuatu é um aglomerado de ilhas vulcânicas no Pacífico. Nele, Herzog visita a aldeia de Endu, na ilha de Ambrym. O líder da aldeia, o chefe Mael Moses, apresenta o cineasta ao seu povo, que segundo ele há muitos anos era adepto do canibalismo. Este é outro tema recorrente em Lovecraft, sempre praticado por nativos de áreas remotas, afastadas da civilização. É mencionado nos contos *The Picture in the House* (1920), *The Hound* (1922), *The rats in the walls* (1923), *The Call of Cthulhu* (1926) e *The Shadow over Innsmouth* (1931).

Certa vez, o chefe Moses visitou a cratera do vulcão e se viu no inferno. De acordo com o seu relato, sentiu medo ao olhar para o fogo. Por um momento, pensou já não estar na ilha de Ambrym, mas em outro local. O devaneio, acarretado pela visão do fogo, parece ter surgido como um *mundo de sonho*; e o chefe de fato declarou ter sonhado com o vulcão, certa vez. Em *O Chamado de Cthulhu*, os Antigos revelam segredos nos sonhos dos primeiros homens, que dedicaram a eles um culto imortal, escondido em regiões inóspitas.

Segundo o chefe Moses, o seu povo crê na existência de espíritos no fogo. As chamas arderiam por causa destes espíritos, e a lava seria uma expressão da raiva dos mesmos. Seres das profundezas, os demônios do vulcão aproximam-se dos Antigos, cuja representação, no conto supracitado, está ligada “a alguma coisa terrivelmente remota e distinta da humanidade tal como a conhecemos; algo que sugeria antigos ciclos profanos da vida, em que o nosso mundo e os nossos conceitos não têm lugar” (Lovecraft, 2013, p. 44).³⁰ Nas palavras do narrador de *The Festival*, “[...] as lendas da vila vivem muito” (Lovecraft, [1923] 2013, p. 29). Esta reflexão denota a permanência de crenças antigas em comunidades tradicionais, em vilarejos pequenos e isolados, tal qual a aldeia de Endu.

Podemos considerar o próprio vulcão uma representação dos Antigos, antes que segundo a descrição de *The Dunwich Horror* (1928) “existiram, existem e sempre existirão. Não nos espaços que conhecemos, mas entre estes mesmos espaços, Eles caminham serenos e primordiais, unidimensionais e, para nós,

29 No original: “The soil we are walking upon is not permanent. There’s no permanence to what we are doing, no permanence to the efforts of human being; no permanence to art, no permanence to science. There is something like a crust that is somehow moving [...] our life, human life or animals, can only live and survive because the volcanoes created the atmosphere that we need”.

30 No original: “[...] belonged to something horribly remote and distinct from mankind as we know it; something frightfully suggestive of old and unhallowed cycles of life in which our world and our conceptions have no part”.

despercebidos” (Lovecraft, 2013, p. 115).³¹ Em contos como *The Mound*, de 1929, os Antigos habitam o mundo subterrâneo. “Esses montes têm algo a ver com o mundo maligno lá embaixo. [...] lá os Antigos se fecharam e se recusaram a tratar com as pessoas da superfície” (Lovecraft, 2013, p. 216).³² Segundo a crença do povo de Endu, no fim dos tempos tudo será destruído pelos vulcões, que explodirão simultaneamente numa reação em cadeia. Essa visão do apocalipse equivale ao despertar dos Antigos, prefigurado em *The Dunwich Horror*: “Eles aguardam pacientes e potentes, pois aqui Eles irão governar novamente” (Lovecraft, [1928] 2013, p. 115-6).³³ O trecho em questão refere-se ao momento em que Cthulhu caminhará novamente sobre a Terra, voltando a impor o seu jugo sobre os humanos indefesos.

O documentário exhibe o poder devastador da natureza. Cenas de cataclismos históricos, em regiões de atividade vulcânica intermitente, mostram torrentes de fogo jorrando para cima, vomitando lava em todas as direções; colunas de fumaça se elevando a vários quilômetros; paisagens inteiras destruídas pelas chamas, convertidas em terrenos cinzentos e estéreis, a perder de vista. Imagens da terra arrasada evocam o “descampado maldito” e os “dias estranhos” descritos em *A Cor que Caiu do Espaço*, de 1927. “Por que tudo estava cinza e quebradiço?”³⁴ pergunta-se o protagonista. Talvez porque “[...] os segredos daqueles dias estranhos serão um só com os segredos das profundezas; um só com a sabedoria oculta do velho oceano e com todos os mistérios da Terra primitiva” (Lovecraft, 2013, p. 62; 78).³⁵

Considerações finais

O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas da existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte (Lovecraft, 2007, p. 14).

31 No original: “The Old Ones were, the Old Ones are, and the Old Ones shall be. Not in the spaces we know, but *between* them, They walk serene and primal, undimensioned and to us unseen.

32 No original: “These mounds had something to do with the evil world down there [...] the Old Ones closed themselves up below and refused to deal with surface people”.

33 No original: “They wait patient and potent, for here shall They reign again”.

34 No original: “Why was everything so gray and brittle?”

35 No original: “[...] the secrets of the strange days will be one with the deep’s secrets; one with the hidden lore of old ocean, and all the mystery of primal earth”.

Esta reflexão, presente no tratado teórico *Horror Sobrenatural em Literatura* (Lovecraft, 2007, p. 14), escrito por Lovecraft entre 1925 e 1927, certamente poderia ter sido entoada por Herzog em algum de seus documentários. A humanidade e o planeta são miniaturizados, resumidos à sua insignificância dentro de um universo infinito, indecifrável e hostil.

Relacionar obras extensas como as de Herzog e Lovecraft é uma aposta arriscada, pois trata-se de isolar e comparar cosmologias próprias que estabeleceram diálogos ecléticos com as artes, as ciências e o pensamento de seus respectivos tempos. No entanto, parece-nos que ambas se caracterizam pelo exercício especulativo de oferecer uma experiência que ultrapasse o mundo físico percebido pelo contato direto com o ambiente, mas sem jamais ignorá-lo. Tanto Herzog quanto Lovecraft foram capazes de apontar os limites da ciência e da filosofia que conheceram, sugerindo experiências artísticas imersivas e repletas de um tipo de sabedoria apocalíptica. Ao longo deste trabalho, as relações que buscamos identificar entre as obras de Herzog e Lovecraft vão além da identificação de elementos lovecraftianos na persona de Treadwell, da similaridade dos animais da Antártida registrada por Herzog e imaginada por Lovecraft, e também da identificação das regiões vulcânicas como ambiência das noveletas do escritor e do documentário do cineasta. De fato, parece-nos que existem sistemas de pensamento que têm em comum o desejo de desvendar aquilo que não se pode observar diretamente, mas apenas vislumbrar pela sensibilidade catastrófica e pela aceitação do mistério como elemento constitutivo e inescapável da experiência humana no Universo.

REFERÊNCIAS

- AMES, Eric. Herzog, Landscape, and Documentary. **Cinema Journal**, University of Texas Press, v. 48, n. 2, p. 49-69, winter 2009.
- BLACK, Andy. Crawling celluloid chaos – H. P. Lovecraft in cinema. **Necronomicon: The Journal of Horror and Erotic Cinema**. Book 1. London, UK: Creation Books, 1996.
- DAVIS, Eric. Calling Cthulhu: H. P. Lovecraft's Magick Realism. **Gnosis: A Journal of the Inner Western Tradition**, n. 37, Fall 1995.
- ELDUQUE, Albert. As ruínas no cinema de Werner Herzog. In: **XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo, USP, 2011.

- ENCONTROS no Fim do Mundo (*Encounters at the End of the World*). Direção: Werner Herzog. Produtor: Ryan Andrew Evans. Produção independente, EUA, 2007, 99min.
- FELINTO, Erick. All Hail the Great Cthulhu: A segunda vida de H.P. Lovecraft, Filósofo Especulativo e Pós-Humanista. In: MONTEIRO, M.; GIUCCI, G; PINHO, D. (Orgs.). **Eros, Tecnologia, Transhumanismo: Figurações Culturais Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Caetés, 2015, p. 121-142.
- GARCIA, Yuri. Monstros Sagrados e Ciberculturais – H. P. Lovecraft e sua mitologia na cultura contemporânea. In: **V Encontro Regional Sudeste de História da Mídia** – Alcar Sudeste, 2016. Anais do V Encontro Regional Sudeste de História da Mídia. Niterói, UFF, 2016.
- HERZOG, Werner. **The Minnesota Declaration: Lessons of Darkness**. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, Abril, 1999.
- HOMEM Urso, O (*Grizzly Man*). Direção: Werner Herzog, EUA, 2005, 104 min.
- HOUELLEBECQ, Michel. **H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life**. São Francisco, EUA: McSweeney's Books, 2005.
- JOSHI, Sunand T. **I am Providence: The life and times of H.P. Lovecraft**. Nova York: Hippocampus Press, 2013.
- _____. (Org.). **Black Wings of Cthulhu 2: Eighteen New Tales of Lovecraftian Horror**. London: Titan Books, 2014.
- KUTRIEH, Marcia G. The Cosmology of H. P. Lovecraft. **Bulletin of the Faculty of Humanities and Social Sciences**, Qatar University, n. 8, p. 37-49, 1985.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **The Complete Cthulhu Mythos Tales**. New York: Barnes and Nobles, 2013.
- _____. **Horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. **H.P. Lovecraft: a disjunção no ser**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013.
- MIGLIORE, Andrew; STRYSIK, John. **Lurker in the Lobby: A Guide to the Cinema of H.P. Lovecraft**. Portland, EUA: Night Shade Books, 2006.
- MITCHESON, Katrina. Truth, Autobiography and Documentary: Perpectivism in Nietzsche and Herzog. **Film-Philosophy**, v. 17, n. 1, p. 348-366, 2013.
- PRAGER, Brad. **The cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth**. Londres: Wallflower Press, 2011.

THACKER, Eugene. **In the Dust of This Planet: Horror and Philosophy**. UK/EUA: John Hunt Publishing, 2011.

TRIGG, Dylan. The flesh of the forest: Wild being in Merleau-Ponty and Werner Herzog. **Emotion, Space and Society**, v. 5, n. 3, p. 141–147, ago. 2012.

WELLS, H.G. **A ilha do Dr. Moreau**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VISITA ao Inferno (*Into the Inferno*). Direção: Werner Herzog. EUA, 2016, 104min.

Recebido em: 5/9/2017

Aceito em: 10/11/2017



Dados dos autores:

Jamer Guterres de Mello | jamerello@gmail.com

Pesquisador de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo. Doutor em Comunicação e Informação pelo PPGCOM da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi

Endereço do autor:

Rua Casa do Ator, 294 – Unidade 5 – 7º andar – Campus Vila Olímpia
04546-900 – São Paulo (SP) – Brasil



Lúcio Reis Filho | lucioreisfilho@gmail.com

Historiador e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista PROSUP-CAPES.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi

Endereço do autor:

Rua Casa do Ator, 294 – Unidade 5 – 7º andar – Campus Vila Olímpia
04546-900 – São Paulo (SP) – Brasil



Laura Loguercio Cánepa | llcanepa@anhembi.br

Professora, pesquisadora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi

Endereço da autora:

Rua Casa do Ator, 294 – Unidade 5 – 7º andar – Campus Vila Olímpia
04546-900 – São Paulo (SP) – Brasil