

A morte interdita: o discurso da morte na História e no documentário

Christiane Pereira de Souza

Mestre em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
chrisouza@usp.br

Resumo: O texto faz uma reflexão sobre a morte e a ética de sua relação com a história e com o documentário. Da idade média ao cinema documental, como tratamos um assunto tão delicado e polêmico? Como a imagem sustenta o interdito? É através da construção de um pensamento ético e claro sobre a vida que dialogamos com a morte e suas barreiras éticas.

Palavras chave: cinema, documentário, morte, discurso.

Resumen: El artículo reflexiona sobre la ética de la muerte y su relación con la historia y el documental. La edad media de película documental, ¿cómo tratamos un asunto tan delicado y polémico? ¿Cómo la imagen sustenta la prohibición? Es a través de la construcción de un pensamiento claro y ético acerca de la vida como podemos establecer el diálogo con la muerte y sus barreras éticas.

Palabras clave: cine, documentales, muerte, discurso.

Abstract: The paper reflects on the ethics of death and its relation to history and the documentary. The average age of documentary film, how do we treat a matter as delicate and controversial? As the image maintains the interdict? It is through the construction of a clear and ethical thinking about life we dialogue with death and their ethical barriers.

Keywords: cinema, documentary, death speech.

Résumé: Le document de réflexion sur léthique de la mort et sa relation à l'histoire et au documentaire. L'âge moyen du film documentaire : comment traitons-nous d'une question aussi délicate et controversée? Comment l'image maintient-elle l'interdit? C'est grâce à la construction d'une pensée claire et éthique sur la vie que nous dialoguons avec la mort et ses barrières éthiques.

Mots-clés: cinéma, documentaire, de la parole de mort.

“Parece ser que hay un grave error de funcionamiento.” Comentarista en voice-over de la NASA durante la explosión de la lanzadera espacial Challenger, 28 de enero de 1986)

(Nichols, 1997, p.289)

O grave erro de funcionamento diagnosticado pelo comentarista era o inesperado, o olhar accidental de uma câmera que capta a morte, o fragmento de uma imagem que cumpre sua função narrativa e adiciona a ela um clímax dramático, é a espreita da morte ao vivo e a cores. Mas a representação da morte dentro de um espaço ético nunca foi tarefa fácil, há séculos somos levados a encarar o “Et moriemur”; “Morremos todos” (Ariès, 2003, p.64). Mas como a registramos imageticamente? Dentro de um discurso possível, sustentado pelo interdito, como a representamos? Como a imagem dá conta de uma interdição tão pungente?

Dos séculos XII ao XIII observamos uma intensa e profunda representação da morte sem culpa, a morte era domesticada, familiar, quase encenada. Amigos e parentes do morto reuniam-se para contemplá-lo em sua hora derradeira, “durante séculos a morte era um espetáculo público que ninguém pensaria em esquivar-se” (Ariès, 2003, p.22). Mas a morte, ou sua representação transformou-se: O homem no séc XII reconhece a morte de si mesmo, mas no século XVIII ela é, antes de tudo, a morte do outro; ela é uma violação a vida cotidiana, uma ruptura, um interdito; a morte é a reafirmação de que a prosperidade do coletivo está ameaçada. Na impossibilidade de impedi-la, vamos silenciá-la.

Segundo Orlandi (2002) na “Análise do Discurso” existe o silêncio imposto, colocado em forma de dominação, onde o sujeito perde a voz; e o silêncio proposto, uma forma de resistência, de defesa e proteção. Para a psicanálise o silêncio é indicador de sentido, tradutor de mensagens do inconsciente e isto será refletido em toda relação do homem com o a morte, mesmo silenciado ele dá significado a sua representação do fim inevitável da condição humana, mesmo silenciada a morte possui um dizer.

Surge neste período, um pouco fruto deste inconsciente, o erotismo macabro e mórbido do século XVI ao XVIII, representado pelo Teatro Barroco, pela personificação mortal e quase sexual de santos como São Bartolomeu, Santa Ágata e as virgens mártires, passando pelo “Memento mori” (Ariès, 2003, p.144), como as máscaras mortuárias e fotografias instantâneas e realistas do morto no século XIX, o fascínio pelo corpo morto existia e consagrava tabus.

Paralelo ao fascínio se instaura o medo da morte, a repugnância ao cadáver e a interdição do olhar. O homem durante séculos conseguiu dominar o medo da morte e traduzi-lo em palavras. A sociedade permitia os ritos familiares e a brevidade melancólica de um fim anunciado era tratada com dignidade sem fugas ou falsificações, a morte não era indizível e inaudível, mas tornou-se; e quando realmente este medo apareceu, a Igreja, as pessoas e os médicos se calaram, a morte se comprimiu no imaginário, no mundo dos sonhos. São projeções imaginárias, fetiches que habitam o inconsciente.

Detentora de um discurso moral, a sociedade não se sente mais á vontade em tratar da morte, pois ela despe o ser humano de uma aura eterna e consagra o fracasso, portanto é melhor que seja sempre a morte do outro, sem exceder o ponto ético de querer mostrar-se. A interdição da morte é um processo lento, quase imperceptível, que é imposto, interiorizado e expresso no domínio dos gestos, do olhar, das palavras e das atitudes em relação à morte e ao luto. É a morte domada.

A Morte e o Interdito na Imagem

A imagem significa dentro do estatuto da linguagem, ela se constitui em discurso (social, cultural, histórico) obedecendo a condições de produção e no âmbito do silêncio, do interdito, a imagem pode ser apagada, silenciada e mecanismos não faltam para recompor esta imagem.

Tomando Foucault como exemplo, temos em sua história da loucura uma condição muito próxima da nossa história da morte, pois quando a loucura torna-se familiar demais, ela é expulsa do convívio social e aprisionada e a decifração do louco resgata uma produção imaginária, literária e pictórica que expõe sua condição. A formação discursiva da loucura e da morte segue um roteiro de interpretação ligado a regras determinadas: religiosas, médicas, patológicas, etc.

Quando a representação da morte era ainda permitida, mesmo que como revelações do inconsciente surgem imagens e atitudes instigantes. No século XIX com a invenção da fotografia aconteceu o fenômeno das fotografias mortuárias que representam bem a relação que o homem ainda estabelecia com a morte.

A fotografia mortuária tinha a intenção de preservar a imagem do morto para a posteridade, eternizar o momento do luto e da dor. A família compartilhava com a sociedade a rememoração de seu ente querido, antes da fotografia a máscara mortuária cumpria bem este papel; Wagner, Rodin, Verlaine, Robespierre, todos tiveram seus rostos retratados na hora morte, na fotografia foram retratados; Victor Hugo, Adele H, Jean Coucteau, após a democratização da fotografia, os costumes apontaram para uma classificação mórbida deste ato, quase patológica, que foi aos poucos abandonado. Mas estes atos quando realizados estavam em conformidade com classes e conceitos que sustentavam um discurso na época.

Para o homem moderno a morte e o morrer passam a ser tratados dentro do campo do desapego e dos ritos da funcionalidade das instituições atuais, o corpo morto inspira um sentimento de curiosidade, mas também de asco.

O cinema, o real e a punção da morte representada

O cinema documentário diferente do cinema de ficção trabalha a representação da morte dentro de um espaço ético. A imagem comprometida agora com uma realidade, não pode transpor a tênue linha do obsceno.

O medo da morte deu lugar ao medo da imagem da morte, o código ético que rege o documentário sabe que é perigoso expor os extremos de horror e prazer, porque o olhar do espectador ainda se esquia do horror, o olhar procura a imagem silenciada para estabelecer seu elo com o indizível, pois a morte no século da imagem ainda é a morte interdita.

O olhar da câmera deve justificar-se perante a morte, pois segundo Vivian Sobchack "a morte confunde todos os códigos". (Sobchack, 2005, p.127) Sua representação excede os limites da codificação da imagem. Mesmo assim a imagem do documentário

capta fragmentos do real que normalmente são trabalhados através da montagem, da inserção da fala, da intencionalidade do cineasta, mas que podem compor um quadro singular, é a tensão da tomada que captura um instante único. Vivian Sobchack nos fala desse olhar, vejamos alguns exemplos, (Sobchack, 2005, p.127):

O olhar acidental : A câmera estava ali no momento da morte inesperadamente. Exemplos : a filmagem do assassinato de John F. Kennedy ou o assassinato de um jovem negro pelos motoqueiros dos Hells Angels em um show dos Rolling Stones em *Guimme Shelter* (1969), a câmera apresenta-se normalmente vulnerável, caótica. “O olhar acidental só está separado da curiosidade mórbida por uma linha bem tênue... as psicopatologias do desejo podem infiltrar qualquer ética” (Sobchack, 2005 ,p.128).

O Olhar impotente : Percebe-se a distância do cinegrafista em determinado evento, distância física ou dentro da lei, sem possibilidade de intervenção. Os registros filmados de execuções são uns exemplos.

O Olhar ameaçado : É percebido não pela distância do evento, mas pela proximidade com eventos de violência e morte. Documentário de guerra é um bom exemplo.

O Olhar interventivo : É o olhar que estabelece um encontro visual com a morte confrontante, existe um envolvimento físico com o ato. A repentina interrupção de uma seqüência no documentário francês, *A batalha do Chile* (1973-1979) resultado da morte ao vivo do cinegrafista, é um exemplo, a tela escura revela a morte derradeira.

Todos estes olhares e outros mais são trabalhados dentro de uma estética do documentário que age sobre o real de diversas maneiras, que se posiciona frente aos mecanismos de produção e expõe seus seguimentos, seja o cinema verdade, o documentário clássico, etc. Isso que dizer que as imagens passam também por um processo de historicização, elas possuem um dizer e um já dito e no caso da interdição do olhar, possuem um silêncio. Dentro de um interdiscurso, vimos o que é dito o que é esquecido ou não dito, e todos são ricos em significado. O documentário escolhido para análise apresenta um ponto importante na interdição da imagem, na ética do corpo e na representação da morte. Dentro da perspectiva da análise, temos inúmeras possibilidades e foi escolhida uma aplicada ao documentário : *O Homem Urso* (2005) de Werner Herzog.

O Homem Urso (*Grizzly Man*)

Mário Quintana muito sabiamente disse certa vez : “Se eu amo meu semelhante ? Sim. Mas onde encontrar meu semelhante ?”. A relação com o outro, a alteridade, já rendeu muitas discussões acaloradas e desafia o cinema desde seus primórdios a expor-la, questioná-la, subverte-la. O documentário enquanto linguagem estabelece com o outro uma tênue relação de troca, de compromisso e cumplicidade. O documentário é um desafio ao espectador porque é habilitado a falar pela realidade quando, como toda linguagem, carrega sua própria idéia do real e sua própria visão do outro. Werner Herzog sempre soube decompor detalhadamente este tema em seus filmes, de *Aguirre* (*Aguirre, Der Zorn Gottes, Alemanha/ México/ Peru, 1973*) a *Nosferatu* (*Nosferatu, Phantom der Nacht, 1979, Alemanha / França*) passando por *Kaspar Hau-*

ser(Jeder für Sich und Gott Gegen Alle, 1974), e até em sua relação com o ator Klaus Kinski ele sempre lidou de maneira brilhante com a predisposição do homem com o diferente.

A filmografia de Herzog tem uma farta composição de documentários que expõe um pouco, como os documentários de Robert Flaherty, o homem frente à natureza e sua dimensão épica. Mas o homem de Werzog é um homem exposto, em sua fragilidade e em sua dimensão humana, sua solidão e sua loucura, chegando aquele limite que nos impressiona. Temos um resumo de sua obra explicada por Amir Laback:

Fata Morgana (Fata Morgana, Werner Herzog, Alemanha, 79', 1970) - "Fata morgana quer dizer miragem", explica o próprio cineasta. Realidade e fantasia se misturam, fundando uma nova realidade a partir de uma atribulada viagem pela África. *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner (The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner, Werner Herzog, Alemanha, 47 min, 1974)* - Um retrato do campeão mundial e recordista de saltos de esqui, Walter Steiner. Um herói legitimamente herzogiano : obcecado, solitário, sempre desafiando os próprios limites.

Lições da Escuridão (Lessons of Darkness, Werner Herzog, Alemanha, 52', 1992) - De volta ao estranho espaço do deserto, Herzog acompanha a primeira Guerra do Golfo. Hipnotiza-o especialmente o infindável incêndio dos poços de petróleo no Kuwait. Num ensaio livre, visualmente exuberante, frisa o convívio entre o fascínio e o macabro nos conflitos bélicos.

Sinos do Abismo : Fé e Superstição na Rússia (Bells from the Deep, Werner Herzog, Alemanha/EUA, 60', 1993) - Um filme sobre a fé e a superstição na Rússia pós-soviética.

Pequeno Dieter Precisa Voar (Little Dieter Needs to Fly, Werner Herzog, Alemanha, 80', 1997) - Um retrato de Dieter Dengler, imigrante alemão nos EUA que se tornou prisioneiro de guerra dos vietcongues. Grande Prêmio do Júri de Amsterdã 1997.

Meu Melhor Inimigo (Mein Liebster Feind, My Best Fiend, Werner Herzog, Alemanha, 95', (1999) - Filme sobre a relação de amor e ódio entre o diretor Werner Herzog e o ator Klaus Kinski, protagonista de alguns de seus mais importantes filmes de ficção, como "Aguirre, a Cólera dos Deuses" e "Fitzcarraldo", lançado no Festival de Cannes de 1999.

Juliane Cai na Selva (Julianes Sturz in den Dschungel/Wings of Hope, Werner Herzog, Alemanha/Gã-Bretanha, 70', 1999) - Em 1971, um avião com 92 passageiros desapareceu na selva amazônica peruana sem deixar pistas. Após dez dias, as buscas intensas foram abandonadas. No décimo segundo dia, eis que Juliane Koepcke, uma menina de dezessete anos, aparece. Foi a única sobrevivente

O Diamante Branco (The White Diamond, Werner Herzog, EUA, 90', 2004) - Amazônia, 1992: um acidente com um protótipo de dirigível criado pelo cientista britânico Graham Dorrington mata seu amigo e diretor de filmes ecológicos, Dieter Plage, enquanto filmava animais selvagens junto ao Rio Amazonas. Doze anos depois, Werner Herzog retorna à região ao lado de Dorrington, disposto a fazer uma segunda tentativa. Melhor documentário pelo New York Film Critics Circle.

Além do Infinito Azul (The Wild Blue Yonder, Werner Herzog, EUA, 81', 2005) - Herzog parte aqui de uma proposição hipotética: um grupo dos astronautas circunda a

Terra em uma nave espacial e não pode retornar, já que o planeta tornou-se inabitável. As causas do desastre são desconhecidas. Os astronautas precisam encontrar um local mais habitável no espaço, mas descobrem que, sem os humanos saberem, o planeta tem sido visitado por outros seres há décadas. Eles vêm de um planeta submerso em água, o Infinito Azul, e tentam criar uma nova comunidade na Terra. Vencedor do prêmio FIPRESCI, no Festival de Veneza de 2005.

A análise será sobre seu documentário *O Homem Urso (Grizzly Man, 2005)* que conta a história do ecologista americano Timothy Treadwell que dedicou literalmente sua vida a preservar os ursos pardos do Alasca e a reconhecer neles, não no homem, seu semelhante.

Ele viveu sua saga de ambientalista por aproximadamente treze anos, antes disso descreveu a si mesmo como aspirante a ator, e teve um sério envolvimento com drogas e álcool, questionava sua relação com as pessoas, com as mulheres e tentou fugir de um destino que soava medíocre, para entrar na história como um herói dos direitos ambientais.

Como ambientalista percorreu escolas e programas de TV para discutir sua experiência e educar o público sobre a preservação dos ursos pardos e neste período gravou em uma câmera portátil sua perigosa relação com estes animais. Fundou também a Grizzly People uma organização voltada para proteger os ursos e seu habitat. Da apatia de não se encaixar nos moldes de uma sociedade conservadora a personalidade polêmica, foi um pulo.

O documentário é baseado nas imagens que Timothy fazia com sua câmera nos acampamentos que freqüentava, quando passava meses dormindo, comendo, observando e cuidando dos grandes e assustadores ursos pardos e nas imagens (entrevistas, reflexões narrativas) do próprio Herzog. Poderíamos analisar dois documentários, o de Timothy e o de Herzog, os dois com narrativas complementares.

A imagem que Treadwell captava era uma imagem quase sem contracampo, trazendo um espaço do inesperado, um espaço presente no imaginário do espectador e ausente na imagem. Desfeitas de uma resposta pronta, às cenas de Treadwell encerravam em si todas as dúvidas e as poucas certezas de sua história; quem era ele afinal? Seu passado, seu excessivo sentimentalismo, seu descompassado pensamento, sua luta ambiental. São imagens quase brutas e espontâneas que camuflam, mas não escondem suas imperfeições. Quando mostram Timothy amando os animais ou odiando os homens.

Por outro lado temos as imagens e a edição de Herzog, seu enquadramento, sua narrativa, sua montagem, que nos conduzem a deduções mais ousadas sobre o que escondia as entrelinhas da história, as imagens continuam carregadas de interesse, de imperfeições, manipulações, mas agora é um documentário sobre um documento quase bruto. O documentário mais do que a ficção busca desafiar o status da verdade e nos propor indagações ou certezas. *O Homem Urso (Grizzly Man)* carrega as duas coisas.

Como um diário de uma tragédia anunciada Timothy nos legava a cada filmagem um aspecto de sua ousadia que em certos momentos, nos deixava perplexos e em outros convencidos de que: mais do que preocupado com os ursos ele estava desiludido com o ser humano. Oscilava momentos de compaixão, como a cena em que se

comove com a morte de uma abelha ou a amizade com uma raposa, e raiva, como em seu brutal desabafo sobre seus críticos.

Ele era questionado por todos. Técnicos ambientais, diziam que a área em que viviam estes ursos já era de preservação ambiental e a maneira como Timothy abordava os animais era extremamente perigosa. A polícia queria protegê-lo dos possíveis ataques e até o povo que sempre respeitou os ursos pardos, os esquimós, acreditavam que seu método de aproximação dos ursos tornava os mesmos vulneráveis a humanos, um perigo para a espécie. Mas ele desafiava o espectador a se colocar em seu lugar o sentenciando a morte: “Você morrerá se fizer o que eu faço”, porém a sentença se estendeu ao seu próprio destino.

Chegamos ao ponto; a morte surge como tema principal do documentário de Herzog, uma morte anunciada, desejada e quase encenada por Timothy, o ambientalista em um discurso cifrado expõe o gozo da morte. Suas imagens são a espreita da tragédia que mais cedo ou mais tarde se abateria sobre ele.

Herzog realiza um documentário honesto sobre um personagem solitário, humano e quase insano. Timothy, por sua vez também realiza um documento de sua ousadia, como um sujeito da câmera ameaçado ele produz a imagem intensa, da qual nos fala Fernão Ramos em “Mas afinal... o que é mesmo um documentário?” é a integridade do corpo físico ameaçada, podemos ser surpreendidos pelo ataque dos ursos a Treadwell, mas ele se posiciona frente à câmera e solitário, aguarda que sua sentença se cumpra.

Mas temos a ética da imagem, Pascal Bonitzer fala em seu artigo “L'écran du fantasmé” (Fernão, 2008, p.151) do paradigma da fera sobre a ética do sujeito câmera devorado, uma ética que cobra do espectador um distanciamento e não uma gula, uma necessidade de presenciar o esfacelamento do corpo.

Timothy e sua namorada Amie Huguenard foram literalmente devorados e a fera instaurou para Herzog a dura pena de pensar na representação da morte. Como a idéia de um corpo levado à condição extrema? O dilaceramento da dor cruel de um homem devorado por sua causa maior.



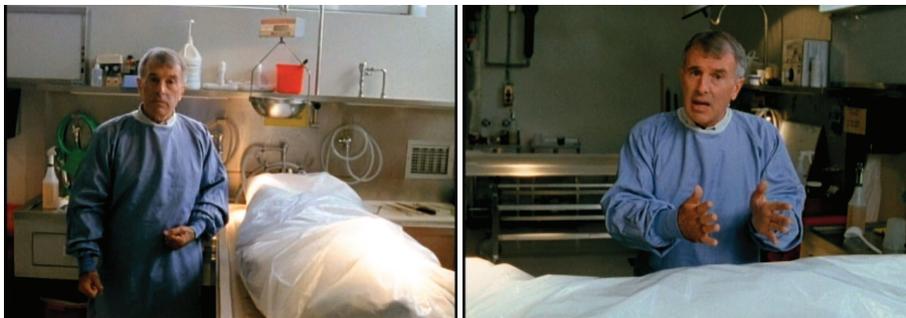
Amie Huguenard e Timothy Treadwell

O documentário trava um duelo com a morte de Timothy, expondo através de depoimentos de pessoas envolvidas com o ambientalista o relato sobre seus últimos momentos e a descoberta de sua morte trágica. O ambientalista e sua namorada foram comidos por um urso velho e faminto e com riqueza de detalhes temos a descrição de como aconteceu o ataque, como foram encontrados os corpos e como a ousadia, compaixão, a coragem e insanidade de Timothy selaram seu destino e o de Amie.

Cada olhar revela uma resposta, cada olhar representa um discurso velado sobre o horror da morte trágica e desvenda signos do inconsciente, cada olhar carrega seu próprio silêncio de resistência, de censura, de compaixão.

Segundo Bill Nichols em *A Representação da Realidade*: “Como podemos vivenciar as contradições de um evento que esta construído a partir do inimaginável, do invisível e do insuportável?” (Nichols, 1997).

Em duas cenas particularmente instigantes temos a reflexão sobre o inimaginável, e a representação da morte dentro de um limite ético encontrado por Herzog foi usar primeiro o discurso do legista que através de expressões, gestos e principalmente a fala relata como estavam os restos mortais e como, segundo seus estudos, aconteceu o ataque e legitima o discurso da morte física. O documentário não pode fugir do inevitável fim de Timothy e tenta cumprir-lo da maneira mais íntegra possível. O legista enquadrado em seu habitat “signos do inconsciente” (Nichols, 1997) com avental azul, uma cama branca, ferramentas de autópsia, é acompanhado por uma câmera tensa que reage ao seu exaltado e emocionado relato, esta câmera ao final se afasta, chocada e enternecida.

Legista em *O Homem Urso*

Mas a cena que expõe a tragédia de maneira silenciosa, com economia de palavras e riqueza de expressões é a cena em que Herzog ouve a fita da morte de Timothy e Amie. No dia em que foi morto, ele deixou a câmera ligada, mas tampada, somente o som foi gravado, em uma cruel coincidência, Timothy foi poupado de ter registrado o insuportável, a imagem intensa. A tomada que carregaria a dolorosa condição da fragilidade humana não existe, mas pode-se ouvir, segundo Herzog e o legista, os gritos e gemidos de Timothy e Amie.

Herzog ouve a fita ao lado da ex-namorada de Timothy e desaba; visivelmente chocado ele pede a ela que destrua a fita para que esta nunca mais a assombre.

A câmera fecha em close seu rosto, de lado com as mãos tremulas, em choque ao ouvir o som da morte e acompanha um close do rosto de Jewel em profundo assombro. São imagens fortes que dimensionam a dor dos envolvidos sem necessariamente expor o obscuro. Não precisamos ouvir a fita para compreender a tragédia. O trauma está lá nas expressões de Herzog e Jewel, que sua vez legitimam a morte respeitosa do ser humano, enquanto o legista nos enche de detalhes do esfacelamento do corpo, Herzog e Jewel nos mostram com seu silêncio o esfacelamento da alma humana, o corpo profanado continua lá, mas salvo de qualquer exposição.

O silêncio da imagem aqui significa, e o corpo morto também compõe a história, e reconta seu drama. O cinema realiza aí sua grande função desafiar o espectador a transformar a ausência em presença, esvaziar, preencher, refazer os espaços e o tempo.



Herzog e Jewel

Conclusão

O horror! O horror!

Joseph Conrad – Coração das Trevas

Falar da morte sem exagerar no mórbido é um paradoxo profundo, mas a morte é a pulsão da vida e compreende-la, apresenta-la, resgata-la do imaginário, do inconsciente é encerrá-la no destino humano, como parte instigante dele.

O documentário de Herzog inevitavelmente trata da morte, pois ela selou o destino e Timothy e Amie cedo demais e dentro dos limites éticos que necessitam do silêncio para expor o grito de dor, Herzog cumpriu na imagem um belo papel.

Joseph Campbell, grande estudioso americano da mitologia, dizia que temos em nós algo que adormece e que herdamos do nosso contato primitivo com os animais da floresta, este algo ameaça despertar quando nos aventuramos em regiões inexploradas, talvez esteja aí à ânsia de Treadwell de desafiar sua própria natureza. Ele deixava a condição de homem para tentar exercer a de urso, o que poderia impedi-lo?

Em outubro de 2003 Timothy Treadwell estava em busca de seu semelhante, mas não sobreviveu a ele. Foi morto junto com sua namorada Amie Huguenard por um urso pardo, velho e faminto nas montanhas do Alasca. Para ele, encarar a possibilidade da morte era menos traumatizante do que sobreviver a sociedade, portanto morrer era só uma consequência de uma guerra que ele travava desde muito cedo com o mundo em que vivia e consigo mesmo.

Poderia se encaixar muito bem como personagem de Herzog e conseguiu este papel à custa de sua tragédia particular, o documentário é um raio-X de um personagem intrigante que desafiou o próprio e tênue limite entre ousadia e loucura.

E nós mais uma vez aprendemos com Herzog, que a imagem é dedução; e a realidade não se faz na película, mas na consciência do espectador. O documentário nos apresenta um homem convencido de que sua tragédia era um rito de passagem necessário, mas sem volta. Muitos jamais compreenderão seus atos, mas com Herzog percebemos que o Homem Urso Timothy é uma extensão de nosso inconformismo levado ao extremo. Viver estes extremos sempre foi muito perigoso.

No julgamento que sempre nos acomete quando nos deparamos com personagens polêmicos e instigantes só nos resta lembrar que era do semelhante humano que Treadwell mais tinha medo e é este mesmo semelhante que mais fascina Herzog, deste antagonismo surge um grande documentário.

A última palavra sobre a morte e o silêncio vem de Rubens Alves e cabe bem ao papel que cumpre a imagem quando reflexiva usa o não verbal para significar.

“Eu vivia em Nova York com a minha família. Aí o pai da minha esposa foi morto num acidente, no Brasil. Ao abrir a porta do apartamento, no chão estava um buquê de flores. Aquele que o trouxera se retirara em silêncio. Não tocara a campainha. Mas deixara um bilhete onde estava escrito: “Não quis perturbar a sua dor”. (Alves, Rubens, 2008).

Referências Bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Editora Presença, 1980.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da morte Vol II*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- AUMONT, Jacques (org.). *A imagem*. Campinas: Papyrus Editora, 1995.
- BAKHTIN, Michael. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo, Unicamp, 1997.
- BRANDÃO, H.H.N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1991.
- FAIRCLOUGH, N. *Media Discourse*. Londres: Edward Arnold, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. *O Som do Silêncio: Isolamento e sociabilidade no Trabalho de Luto*. Natal, EDUFRN, 2006.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos*. São Carlos, Editora Claraluz, 2006.
- KOURY, Mario Guilherme Pinheiro. *Fotografia e Interdito*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.19, n. 54, 129-142, 2004.
- LABAKI, Amir (2006), Retrospectiva Internacional Werner Herzog, Disponível em: http://www.bdetudoverdade.com.br/2006/imprensa/release_retrospectivas.doc Acesso em: 08/07/2009.
- METZ, Christian. *Significação no Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- _____. *La Representacion de la Realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2000.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: No movimento dos Sentidos*. Campinas, SP: Unicamp, 1992.
- PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ao Acontecimento*. Campinas, SP, Pontes Editores, 2006.
- RAJCHMAN, John. *Foucault: A liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1987.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal o que é mesmo documentário?* São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2008.
- RUBENS, Alves (09/12/08), A morte e o silêncio, Disponível em: <http://aprendiz.uol.com.br/content/pecrubripu.mmp>. Acesso em: 12/07/2009.
- SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço Ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário*, in: *Teoria Contemporânea do Cinema Vol II*. São Paulo, Editora Senac, 2005.

Filmografia

Guimme Shelter (1969) de David e Albert Maysler
La Batalla de Chile(1973-1979) de Patricio Guzman
Grizzly Man (2005) de Werner Herzog
Aguirre, Der Zorn Gottes (1973) de Werner Herzog
Nosferatu, Phantom der Nacht,(1979) de Werner Herzog
Kaspar Hauser (1974) de Werner Herzog
Fata Morgana (1970) de Werner Herzog
The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner (1974) de Werner Herzog
Lessons of Darkness (1992) de Werner Herzog
Bells from the Deep (1993) de Werner Herzog
Little Dieter Needs to Fly (1997) de Werner Herzog
Mein Liebster Feind, My Best Fiend (1999) de Werner Herzog
Julianes Sturz in den Dschungel/Wings of Hope (1999) de Werner Herzog
The White Diamond (2004) de Werner Herzog
The Wild Blue Yonder (2005) de Werner Herzog