

ENTREVISTA COM RAINER STANDKE, MONTADOR DE *LIÇÕES DA ESCURIDÃO*

Paola Prestes *

Em 19 de setembro de 2011, entrei em contato com Rainer Standke,¹ montador do documentário *Lições da escuridão* (1992), de Werner Herzog. Nesta entrevista, Rainer Sandke falou, em detalhe, sobre o processo da montagem do filme. Transcrevo a seguir o depoimento realizado via skype (São Paulo/Los Angeles) que traz ao presente estudo a perspectiva interna desse processo, e revela uma ressonância sensível entre o processo de trabalho, seu resultado e aspectos do estudo sobre o documentário.

Entrevista realizada durante a pesquisa da Dissertação de Mestrado de Paola Prestes, *Poesia Audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog*, defendida em 2012 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Área de Concentração Signo e Significação nas Mídias.

Paola Prestes: Eu gostaria de perguntar sobre o processo de edição do filme documentário *Lições da escuridão*.

Rainer Standke: Foi em 1991, 1992. Os poços de petróleo estavam prestes a ser apagados. Acho que montamos em novembro. Foi rápido, não

* Doutoranda na Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes – ECA, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. CEP 05006-000, São Paulo, Brasil. E-mail: paola@serenafilmes.com.br

¹ O montador alemão Rainer Standke trabalhou com Werner Herzog em nove projetos, dentre eles, *Wodaabe, pastores do sol*, 1989; *Ecos de um império sombrio*, 1990; *Lições da Escuridão*, 1992; *Sinos da profundidade – Fé e superstição na Rússia*, 1993; *A transformação do mundo em música*, 1994; *Morte para cinco vozes*, 1995; *O pequeno Dieter precisa voar*, 1997. Ele vive em Los Angeles, onde recentemente começou a criar *softwares* usados na pós-produção de filmes.

demoramos muito. Passamos quatro ou cinco semanas em Viena, onde Werner morava na época. O que nós tínhamos era uma grande pilha de película, em super-16 mm, negativo. Eu tinha uma grande pilha de copiões, cerca de dezasseis horas, o que, pelos padrões atuais, não é muito. Mas, em termos de filme, é bastante.

Uma grande parte tinha sido filmada em câmera lenta por Paul Berriff. Ele tinha chegado ao Kuwait antes do Werner. Por algum motivo, Werner não pôde ir para lá imediatamente. Acho que ele deu a instrução ao Paul Berriff para filmar imagens incríveis, que o mundo ainda não tinha visto, e filmar tudo em câmera lenta, e filmar material de documentário. Eu tinha a impressão de que o Paul Berriff e sua equipe tinham vontade de fazer algumas entrevistas e filmar um material de documentário mais tradicional e convencional, mas eles tinham sido instruídos para não fazerem isso, ouvi dizer, obviamente pelo Werner. Só encontrei o Paul Berriff na estreia do filme, e mesmo assim, rapidamente.

Isto foi na época em que se trabalhava com película. Naquele tempo, estávamos acostumados a receber uma pilha de película: era aquilo e pronto. Não havia o conceito de sair para filmar material adicional ou coisa do gênero. Mas eles acabaram voltando... Eu tinha esquecido isso. Werner viajou uma segunda vez para lá, acho que ele levou um cinegrafista alemão com ele. Foram os créditos ao final do filme que me lembraram disso. Há um segundo cinegrafista, o nome dele é Rainer Klausmann. E acredito que eles filmaram as entrevistas das duas mulheres em pé.

Em todo caso, quando você se depara com uma grande pilha de material e você não tem ideia do que fazer com ele – e este era mais ou menos o caso, pois nós não sabíamos como íamos montar –, o que você faz é separar os pedaços bons, você alinha as partes boas, as de que você gosta, que te dizem algo. Você as separa e as assiste de novo, e vê o que funciona e que não funciona. E você vai burilando, até ter uma ideia daquilo que você irá fazer com esse material.

PP: Quando você diz “as partes boas”, isto pode variar... Que partes são boas? Se você olhar para o material com olhos de jornalista, você vai achar certas coisas boas. Se você olhar com olhos de artista, as partes boas serão algo muito diferente.

RS: Como montador de documentário, é vital que você tenha uma boa noção de todo material que você tem, antes de começar a lapidar. Porque, se você não souber realmente o que tem, não tem como saber que rumo as coisas vão tomar, a não ser que você assista a todo o material bruto.

Isto é algo que alguns documentaristas hesitam em fazer. Também porque custa caro. Ouvi um montador de documentários americano contar numa entrevista que ele assiste aos copiões do material bruto durante seis semanas. Ele faz anotações e não faz um único corte antes de ter feito tudo isso. Seis semanas é mais tempo do que o tempo total que tínhamos para montar *Lições da escuridão!*

O que estou tentando dizer é que nós assistimos ao material – e assistimos tudo. Algumas partes em *fast-forward*, em uma mesa de montagem plana Steenbeck, que, em alemão, se diz *Schneidertisch*, e que quer dizer “mesa de corte”. Olhamos tudo, algumas partes aceleramos, o que não chega a surpreender, porque as partes em câmera lenta não ficam tão rápidas quando você roda o filme mais rapidamente do que o tempo real.

Depois de olhar todo o material, ficou claro que não era um material de tipo jornalístico. Não poderíamos ter feito um documentário convencional com o material. Não havia depoimentos, ninguém relatando os fatos nus e crus sobre o que estava acontecendo. Não havia ninguém contextualizando nada.

PP: Você trabalhou com Werner ao seu lado? Você tinha um assistente?

RS: Eu não tinha um assistente. Quando você filma em película, é preciso sincronizar o som e a imagem. Em documentário, isso representa um desafio, mas eles não tinham gravado nenhum som. Tem uma sequência,

depois da metade do filme, onde alguns caras estão se preparando para detonar algo. Sincronizei aquilo antes, depois numerei o filme. Você coloca números no filme e isso te ajuda a organizar o material e, na hora que quiser, reconstituir coisas que você tinha cortado ou jogado fora.

Não tinha um assistente. Trabalhamos de maneira disciplinada das nove às seis, em Viena, só parando uma hora para o almoço. Eu fiz algumas coisas sozinho, mas a maior parte do tempo Werner estava presente. Era o relacionamento de praxe entre um montador e um diretor: Assistir ao material, reagir a ele, compartilhar as reações e ter ideias sobre o que fazer com ele.

PP: Sobre a música: esse documentário sempre me intrigou até eu começar a assisti-lo novamente por causa da dissertação de mestrado que estava fazendo. Eu o redescobri por meio de Richard Wagner. Tive de ouvir Wagner, aprender sobre sua música. Percebi que a estrutura do documentário era muito próxima da estrutura de uma ópera. Comecei a olhar para o documentário como uma ópera. Todo mundo menciona ficção científica a respeito de *Lições da escuridão*, e claro que parece ficção científica com todas aquelas tomadas aéreas... mas, para mim, a descoberta foi a ópera e a música como parte do filme. Praticamente, todas as músicas do filme falam de morte.

RS: Isto é inteiramente possível! Não tinha me dado conta, mas faz sentido.

PP: Por exemplo, de *Peer Gynt*, tem *A morte de Aase*, tem o *Requiem*, de Verdi... Quase todos os trechos musicais estão relacionados com a morte ou a dor, como o *Stabat Mater* de Arvo Pärt. Redescobri o documentário por meio da música.

RS: Interessante.

PP: Reparei que em muitos dos documentários que você montou com Werner Herzog, a música é central. E é central no trabalho dele, como diretor de ópera, suponho que ele goste muito de música. A música é um

tema, como em *Morte a cinco vozes*.² Em *Lições da escuridão*, a música não é um tema em si, mas é uma parte muito importante na composição do documentário. Mas vou direto ao assunto: gostaria de saber se a música veio antes, depois ou durante a montagem.

RS: Não foi escolhida antes. O processo a que me referi foi no sentido de identificar, encontrar o filme no material que eu tinha. Num material tão desestruturado como era no caso esse, isso é um desafio. Vou me estender um pouco, mas vou chegar à sua pergunta: você encontra as partes boas, as partes que “falam” para você, certo? Você as alinha e então você encontra a história mecânica que você quer contar.

Por exemplo: na metade do filme, quando eles colocam aquela peça sobre os poços, tem um cara que começa a martelar esse lacre que foi colocado na boca do poço, em câmera lenta. Esse corte conta uma história mecânica: primeiramente, eles fazem isso para preparar outra ação, correto? Depois, eles tiram o lacre e colocam outra coisa no lugar e ficam felizes... É uma pequena história em si. É uma questão de escolha, se você gosta de contar uma história desse jeito. Em uma dimensão maior... no documentário, há pessoas que estão perdidas e você mostra que elas têm algo para se agarrar. É um pequeno procedimento para contar uma história muito tangível dentro do filme como um todo. Na maior parte do filme, você não sabe direito o que está acontecendo, você é claramente confundido pela narração sobre o que ele trata. O filme deixa o espectador se perguntar o que está acontecendo por um bom tempo.

Você assiste ao material e tenta encontrar as partes boas. Quando você as alinha, você junta pequenos trechos que têm a ver um com o outro. Próximo passo: você começa a brincar com a ordem das coisas. Você tem grupos de coisas que combinam e se pergunta: “Como vou estruturar a

² *Tod für fünf Stimmen* (direção Werner Herzog, montagem Rainer Standke). Documentário sobre a vida do compositor italiano renascentista Carlo Gesualdo, 1995.

ordem delas? Qual a maior, a melhor dentre elas? Isto deveria estar perto do final do filme. Qual delas faz a narrativa avançar?”. Tem um momento no filme, quando chegamos pela primeira vez aos poços de petróleo queimando, que começa com uma longa aproximação de um poço em chamas, e é quando ouvimos... o *Crepúsculo dos deuses*? Não tenho certeza, o trecho de Wagner... Esse é um bom exemplo de como fazer a transição para um novo momento no filme, para um novo grupo de tomadas e sua pequena subparte dentro do filme final. O que chamou minha atenção, quando assisti de novo, é como são pictóricas essas tomadas. Poderiam todas ser sido pintadas por antigos mestres holandeses!

PP: Sim, e pintores românticos alemães também. Algumas pinturas de [Caspar] Friedrich correspondem a fotogramas muito parecidos do filme.

RS: Sim, sim. Quando você chega ao ponto em que o filme começa a tomar forma, faz sentido começar a pensar na música. Porque nesse ponto, nesse filme em particular, era evidente que precisávamos de um áudio, uma trilha. Tínhamos esses fragmentos de narração que Werner ia fazendo enquanto trabalhávamos, mas sabíamos que havia longos trechos do filme em que não havia nada mais a se dizer. Esse filme teria sido aniquilado por uma narração contínua! Se tivesse sido narrado do começo ao fim, teria ficado horrível!

Começamos, então, a trabalhar a música. Tenho muito familiaridade com o jazz, sou um grande fã de jazz, mas sou ignorante em se tratando de ópera. Werner, na época, tinha começado a dirigir óperas. Tinha dirigido algumas. Dirigiu muitas mais, desde então. Não são todas as músicas que funcionam num filme. É difícil dizer o que faz uma música funcionar com imagens em movimento. Fizemos alguns poucos testes com jazz. Jazz costuma ter uma vida própria muito forte. Tende a impor sua estrutura à imagem. E, num filme como o que acabamos fazendo, isso não é bom. Se a música for um fundo musical, for por trás de uma cena dramática, ou narração ou entrevistas, ela não pode ser dinâmica demais, tanto no sentido

do dinamismo do áudio em si, alto e baixo, como no sentido da história que a própria música está contando. Você pode entender isso melhor ao ouvir a trilha musical de um filme padrão de Hollywood: se você prestar atenção só na trilha, verá que ela é incrivelmente insossa.

Para mim, um jeito de identificar uma música boa é se ela mantém o impulso, a pressão, continua a crescer. No mundo do jazz, Dave Brubeck é um bom exemplo de alguém que começa num ponto e vai constantemente crescendo. Ele chega num tempo x, chega ao clímax, e então a música acaba.

Procuramos música assim durante toda a montagem. Enquanto ainda estávamos em Viena, trabalhando no filme, experimentamos várias coisas. Compramos CDs, eu tinha músicas comigo... O trecho de Wagner, acho que é do *Crepúsculo dos deuses*...

PP: É.

RS: ...Eu tinha essa gravação numa fita-cassete com a *big band* de Stan Kenton. Disse a Werner: “Sei que esse não é o tipo de música que você gosta, mas acho que a música em si pode funcionar”. Então, ouvimos e foi bastante convincente. A versão da *big band* é muito parecida dramaticamente falando com a gravação que usamos. Achei engraçado como chegamos num determinado ponto e identificamos esse trecho de música em particular. Depois disso, foi uma série de experimentos: era tocar uma música com a imagem e ver o que acontecia. Às vezes, dá certo, às vezes, não dá.

PP: Então, você acredita que um filme é inventado durante a montagem, ou as imagens e os sons trazem em si as indicações de como eles deveriam ser montados?

RS: É uma mistura das duas coisas. No caso, era mais... o filme foi encontrado e construído na sala de montagem, portanto, durante o processo de montagem. Não tínhamos nada, fora uma pilha de material bruto, e nenhuma ideia do que fazer com ele. Minha abordagem foi começar com o

material que era espetacular e construir a partir daí. Contruir o aspecto espetacular e dramático das imagens para chegar àquilo que descrevi sobre Dave Brubeck: chegar ao clímax, e, depois desse ponto, chegar numa *coda*³ no filme. Às vezes, tem um pouco de *coda*. Ou o final do filme. Lembro bem de que sabíamos que não queríamos mostrar nada queimando por um bom tempo de filme. Depois desse momento, a maior parte das coisas começa a queimar e fumer.

PP: E o fogo e a água tornam-se personagens importantes. Em *O Anel dos Nibelungos*, de Wagner, o fogo e a água são símbolos muito fortes que personificam a luta entre vida e a morte. Encontrei um eco disto no filme. Os personagens mais importantes são elementos da natureza, e dentre eles, o fogo e a água são os mais importantes. Os seres humanos são como insetos...

RS: Sim, Sim.

PP: ...que se tornam gradualmente mais humanos à medida que a batalha vai terminando. Quando o fogo é subjugado pela água, os homens tornam-se humanos de novo. Daí, as tomadas são mais fechadas, podemos ver faces humanas, dando risada... até que um deles faz algo louco, que é acender um poço de petróleo de novo! É esta a impressão que a montagem passa: que enlouqueceram e fizeram uma coisa dessas. Não sei se o material foi mesmo filmado nessa ordem. A montagem foi feita com o intuito de fazer os homens parecerem loucos ao acender os poços de petróleo de novo?

RS: (ri) Sim... Foi uma escolha. Obviamente, Werner teve essa ideia quando fazia o *voice-over*, de retratar esses caras como se estivessem enlouquecendo.

PP: Coisa que ele costuma fazer em seus filmes... Todo mundo enlouquece num determinado momento!

³ *Coda* (termo italiano que, em português, quer dizer *cauda*): é a seção com que se termina uma música.

RS: (ri) Sim, assim como na vida! Acontece que o documentarista não se atém à ordem em que as coisas foram filmadas. Porque isso não tem importância. Não existe uma maneira mecânica de você controlar o material que você escolhe. Mas, no caso do Werner, em especial, o material bruto não veio com uma papelada cheia de anotações. O que tinha era uma pilha de copiões revelados, era só. A gente tinha de se virar com o material bruto filmado. Ele nem tinha colocado etiquetas em muitos dos rolos de filme para ordená-los. Era como um grande jogo de adivinhação. Cortamos esses pequenos segmentos. Os poços sendo acesos de novo era um deles, e mexemos, testamos a ordem das coisas. Sabíamos que tínhamos de chegar a um filme de cerca de uma hora. Era preciso encontrar o melhor lugar para cada segmento. É assim que você chega a um filme.

PP: Mas em que momento você sentiu que tinha uma história?

RS: Boa pergunta! (ri). É o momento quando você sente que você tem um pedaço que funciona. Você tem três, quatro, cinco desses módulos que você estruturou, e você acha que cada um desses módulos funciona sozinho, e você tem um conjunto de três, quatro ou cinco módulos de material que funcionam em uma determinada ordem. Mas, talvez, o jeito que você os utilizou não funciona. Eles talvez estejam no lugar errado do filme. Ou, talvez, funcione de um modo geral, mas você não tem lugar para um trecho especialmente incrível, ou uma cena incrível, digamos. Daí, você vai experimentando. E você começa a ter a sensação de que algo está funcionando, muito gradativamente. Você tem que dar uma passada geral de olhos de vez em quando, a cada dois ou três dias, para ter ideia do que está dando certo e do que não está. É esse o desafio da montagem. Porque você já viu o material inteiro cinco mil vezes e você precisa conseguir reagir a ele com o frescor da primeira vez. Para mim, o único jeito é assistir a tudo de novo. Não dê *fast-forward*, não fique pulando de lá para cá. Olhe para o material e brinque com o que você tem, e seu instinto dirá a você o que dá certo e o que não dá.

PP: Queria perguntar a você sobre isso, sobre lógica *versus* intuição. Parece-me, portanto, que a intuição ou a sensibilidade é até mais importante do que a lógica. Ela é fundamental na realização de um documentário?

RS: Sim, positivamente. É preciso manter vários fatores sob controle, mas é necessário ter sensibilidade com relação àquilo que estamos fazendo. Quanto mais assisto a filmes e vídeos, mais me dou conta de que eles precisam ter uma verdade emocional dentro deles, pois, se não tiverem, não fazem diferença nenhuma. É necessário que as coisas funcionem em termos emocionais. É preciso prender a atenção das pessoas. As pessoas precisam acompanhar seu filme em algum nível emocional. Caso contrário, não importa o quanto os fatos que você está apresentando sejam brilhantes, pois eles não estarão conectados emocionalmente, e estará tudo perdido. E, certamente, num filme que, como este, que representa um desafio, que não pega o espectador pela mão e o conduz através da história, o espectador precisa estar interessado por vontade própria. O filme precisa funcionar em um nível emocional, e, para isto, é necessário ter sensibilidade.

PP: Se a realização de um documentário sempre representa correr alguns riscos, *Lições da escuridão* corre *muitos* riscos. Entendo que o filme foi encomendado, que pediram a Werner Herzog para fazer o filme para um canal de TV. Ele tinha de ir ao Kuwait fazer um filme sobre a guerra. Ele volta com um filme onde sequer o nome do país é mencionado! O nível de risco que isto representa... não há datas, nenhuma referência de que guerra é aquela... Você estava preocupado com relação ao público? Como o filme seria recebido?

RS: Não. Werner Herzog é muito seguro. Ela vai e filma, certo? Ele filma muito deliberadamente, e não filma muitas tomadas de cobertura. Durante o tempo em que trabalhei com ele – faz tempo que não falo com ele –, ele filmava aquilo que filmava, e, frequentemente, aquilo que você vê na tela é aquilo que ele filmou. Ele não filmou de um ângulo diferente, ou um primeiro plano, ou algo do gênero. Ele é corajoso: chegou para editar sem

saber como ia montar o material. Mas ele acabou encontrando o caminho do filme. Depois de trabalhar com ele algumas vezes, notei que tem um momento durante a montagem em que ele começa a mostrar o filme, ou partes dele, para pessoas que vão visitá-lo na sala de montagem. Ele testa coisas com as pessoas, como um trecho da narração, para ver se as pessoas reagem, ou não, àquele determinado trecho da narração. Foi interessante testemunhar aquilo: o início, quando ele não sabia o que ia fazer, e depois, à medida que progredíamos, quando ele foi tendo mais certeza sobre as coisas, o que não chega a ser surpreendente...

Mas, deixe-me voltar à sua pergunta. Lembro que havia um canal alemão de TV a cabo, o *Première*, que era parte do império do Leo Kirch.⁴ Foi o primeiro canal de TV a cabo da Alemanha. Eles estavam tentando ser um tipo de HBO. Então, *Lições da escuridão* foi uma das poucas coisas que eles encomendaram e produziram. Eles tinham outros parceiros, acho que tinha um produtor da BBC e o Canal+ francês.

PP: Sim, e o Canal+ espanhol também.⁵

RS: O diretor de programação, que era nosso contato, veio a Viena pelo menos uma vez, talvez duas. Era um alemão da *Première*, de Hamburgo. Ele viu o que estávamos fazendo desde o início. Ele tinha muito respeito pelo Werner, e nunca se manifestou no sentido de nos mandar fazer algo totalmente diferente. Acredito que a Discovery comprou o filme pronto muito mais tarde. Quando eles adquiriram o filme, ele era um *fait accompli*.

⁴No final do anos de 1990, Leo Kirch chefiou a segunda maior empresa de comunicações da Alemanha. Com o apoio financeiro de político e investidores como Rupert Murdoch, Silvio Berlusconi e um príncipe saudita, Kirch criou um império que incluía canais de TV, direitos de filmes e uma participação das corridas de Fórmula 1. Uma manobra malsucedida levou o grupo de Kirch à falência em 2002.

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/07/15/business/media/leo-kirch-is-dead-at-84-headed-media-empire-that-went-bankrupt.html>>. Acesso em: 14 set. 2011.

⁵*Lições da escuridão* é uma coprodução entre a Werner Herzog Filmproduktion, os Canal+ francês e espanhol, e o *Première*. Estreou na televisão no canal Discovery, como parte de uma série de documentários chamados *Discovery Journal*.

Li em algum lugar que eles apresentaram o filme de maneira meio equivocada... como um programa político. Erraram feio. (ri)

PP: Não sei como o filme foi recebido pelo público de televisão. Talvez você saiba. Li que o filme foi muito mal recebido no Festival de Berlim (1992). O público não gostou nem um pouco. Depois disso, Werner escreveu seu manifesto contra o Cinema Verdade.⁶ O filme é agora considerado uma obra de arte. Talvez as pessoas precisassem de tempo para começar a entender o filme?

RS: Sim, possivelmente. O público alemão gosta de polemizar. No que diz respeito a Herzog, ele é amado ou odiado. Não importa o filme, haverá sempre um grupo de pessoas que ama o filme de paixão... Isto vale para todos os filmes que eu conheço, e sempre foi verdade para todos os filmes dele. Eu estava em Berlim, mas confesso que não me lembro direito. Estava estressado porque tínhamos montado em cima da hora e a cópia do filme estava atrasada. Houve problemas com o laboratório. Portanto, eu ainda estava bastante estressado por causa disso.

Nem todas as pessoas entendem todos os filmes, certo? Não me surpreende que houvesse gente pensando que era algo que não podia ser feito, ou que fosse impróprio... Mas o Werner não é do tipo de se deixar impressionar com coisas assim.

PP: Você usou o termo “impróprio”. Estou pensando em documentários poéticos, ensaios fílmicos... Como você se sente a respeito desses termos?

RS: Quando funcionam, são lindos. Quando não funcionam, são o caos. Há exemplos de coisas que deram certo, por exemplo... Você se lembra de *Koyaanisqatsi*?⁷

PP: Sim.

⁶ Declaração de Minnesota, 1999. Ver Anexo.

⁷ *Koyaanisqatsi, vida fora de equilíbrio*, Godfrey Reggio, 1982.

RS: Assisti há muito tempo, e não vi mais desde então. Mas me lembro que fiquei impressionado. Não se tratava de documentar nada. Não era um documentário, eu acho. As lembranças vão voltando à medida que conversamos. A questão que se coloca sobre aquilo que é próprio ou impróprio é: na qualidade de documentarista, será que você não deveria mostrar a “verdade”, entre aspas? Desde o começo dos anos de 1990, é mais amplamente aceito que documentários não sejam objetivos. Os documentários não podem ser realmente objetivos. As pessoas hoje em dia... com todo esse lixo dos *reality shows* que as pessoas engolem, elas esperam... elas são cúmplices dos diretores e produtores de *reality shows*. As pessoas sabem que não estão vendo a “realidade”. Elas sabem que as coisas podem ser manipuladas, comprimidas. Assim, acho que a discussão na época acontecia em um nível mais fundamental e, hoje, essa questão não tem mais tanta importância.

PP: Há um primeiro nível, que é quando o documentarista resolve romper o contrato com a verdade e diz: “Eu não tenho de ser fidedigno ou fiel aos fatos”, que é o que Herzog chama de “a verdade dos contadores”. O segundo nível acontece quando o documentarista chega a algo diferente, que pode ser chamado de poesia audiovisual ou arte. No caso do documentário, isso ainda nem tem um nome, porque não é exatamente ficção, como a entendemos, e não é mais documentário. Eu me pergunto sobre esse segundo nível. Acho que é aquilo que Herzog chama de “êxtase da verdade”. Ele mencionou isso durante a montagem de *Lições da escuridão*?

RS: Não. O processo todo não foi uma coisa cerebral demais. Foi mais intuitivo, acho que tanto para mim quanto para o Werner. Nenhum de nós dois é um erudito. Mas, não deixamos de ser cineastas porque não fizemos uma escola de cinema. Não somos versados em teorias sobre cinema e coisas do tipo. Quando falamos sobre filmes, pelo menos eu não sou – e nunca serei – um intelectual, creio. Em uma situação de montagem,

você normalmente está lidando com restrições: este é o material que você tem, e este é o tempo que você tem.

A invasão do Kuwait aconteceu na primavera, entre fevereiro e abril. Os poços de petróleo estavam sendo apagados entre o verão e o outono. Eles [os técnicos] tinham acelerado a extinção do fogo. Eles vinham progredindo mais rapidamente do que tinham imaginado, e a ideia era lançar o filme no primeiro aniversário da libertação do Kuwait, que também coincidia com o Festival de Berlim. Portanto, havia restrições bem palpáveis. E não ter um filme pronto era algo que não passava pela cabeça de ninguém. Isso ajuda tremendamente na hora de se livrar de certos receios, porque, quando você olha para algo o suficiente, você sabe o que não está dando certo, não sabe? Você tem de confiar no seu instinto. Estou tentando descrever o processo de construção de um filme como esse, e esse filme em particular, claro: você tem esses blocos de encaixe que você vai combinando até chegar ao ponto em que sente que funciona, ou, pelo menos, funciona da melhor maneira possível. E, aí, você segue em frente.

Werner e eu concordamos que há um tempo determinado que a gente passa na montagem e que é produtivo. Eu especificaria isto um pouco mais: há um tempo determinado que você passa até chegar... quando o filme é 90% daquilo que ele pode ser. O tempo que você gasta além desse ponto torna-se infinitamente menos produtivo. Você corre o risco de piorar o filme. Você fica fazendo aquelas melhorias minúsculas que, no final, não fazem tanta diferença. Elas não alteram aquilo que há de fundamental no filme.

PP: Quando você recebe um material bruto, como as dezasseis horas de *Lições da escuridão*, você acredita que há um filme apenas contido nesse material bruto? Ou você poderia ter feito outro filme com esse mesmo material bruto?

RS: Penso que, nesse caso em particular, havia só um filme. Havia muitos segmentos de três minutos, mas este não era o foco, certo? O que

virou um documentário de cinquenta e quatro minutos, um documentário de uma hora para a TV, era um só. Acredito que é isso e ponto final. É o que fizemos com aquele material bruto. Não acredito que pudéssemos ter ido em nenhuma outra direção por muito tempo sem darmos em um beco sem saída.

PP: Normalmente, Werner Herzog não usa efeitos especiais em seus filmes. Notei a câmera lenta em *Lições da escuridão* e me perguntei se esse efeito tinha sido usado durante as filmagens ou depois. Você acabou de me dizer que foi durante as filmagens.

RS: Sim, sim.

PP: Isso não é um pouco perigoso para o montador? Se Werner pediu isso, quer dizer que ele já tinha algo em mente...

RS: Sim. Você tem de olhar para o que ele tinha feito antes, já em 1991. Ele tinha feito vários documentários que eram meio poéticos, não muito convencionais, e ele tinha feito vários longas-metragens que continham elementos estranhos. A longa sequência de *Cobra Verde*,⁸ por exemplo, é um desses momentos que não são convencionais. Podemos chamá-los de poéticos. Dão certo no caso de alguns realizadores, e não dão certo com outros. Tecnicamente falando, quando aplicamos o efeito de câmera lenta depois da filmagem, não chegamos a um resultado redondo. Por isso, se você quer que algo fique bonito no resultado final, é preciso filmar numa velocidade menor do que a do tempo real. Acredito que ele tinha isso em mente quando falou com o Paul Berriff, antes de ele partir para o Kuwait. Você está lembrada que o diretor de fotografia foi para lá antes de Werner.

PP: Normalmente, tomadas aéreas são usadas como complemento. Em *Lições da escuridão*, há uma quantidade enorme desse tipo de tomada. Sinto que essas tomadas são uma das coisas que fazem o filme dar tão certo. Decolamos e pairamos sobre esse planeta estranho. Você escolheu

⁸ *Cobra Verde* (1987), de Werner Herzog.

deliberadamente as tomadas aéreas? Ou essas eram praticamente o único tipo de tomada que você tinha para trabalhar?

RS: Muito do material... sabe, as tomadas aéreas? Só tinha isso. Foi a escolha certa, filmar só aquelas imagens de cima, pois é o que faz com que o filme se sustente em longo prazo. Todos aqueles longos voos, se fossem substituídos por tomadas estáticas, tomadas terrestres, seriam extremamente enfadonhas. Assim, acho que foi uma boa escolha. E, falando sobre efeitos especiais, quando você corta um filme, você não tem fusões, onde uma tomada faz a transição para outra no espaço de alguns segundos. Não tem isso em película, não dá para simular. Tive de convencer Werner a usar fusões desde o início. Você se lembra daqueles voos sobre o deserto vazio?

PP: Sim.

RS: Chegamos ao que parecem ser bunkers de aviões. Aquela sequência tem fusões. Precisei de um pouco de lábia para conseguir a permissão para usar as fusões no final do filme. Acho que deram muito certo.

PP: Há um certo espírito em vários filmes do Werner. Eles passam a mensagem de que a humanidade está condenada. Ele utiliza partes da Bíblia, relatos mitológicos, costurados com músicas e imagens, e o resultado é uma visão desencorajadora sobre a humanidade. É como uma lupa: ele vai para o Kuwait filmar uma guerra e o que aparece no filme é a história de todas as guerras. Não é uma série de guerras diferentes. Talvez, no final das contas, estamos sempre lutando na mesma guerra, que nos levará a um só lugar, a destruição. É uma interpretação apocalíptica.

RS: Eu não tinha uma diretriz quando começamos a montar. Quando escolhemos os títulos de cada bloco, Werner estava trabalhando na narração. Nós, certamente, vetamos coisas pelo mesmo processo que vetamos outras: isso está funcionando emocionalmente, nas nossas entranhas? Como repercute em nós?

Acho que você tem razão, que Werner tem tendência a chegar a declarações do tipo “O mundo está acabando”, ou que ele tem uma afinidade com, digamos, o apocalipse. Mas ele, certamente, não me passou instruções para fazer um filme apocalíptico que ele só viria a assistir depois de pronto. (ri)

Tem outra coisa que eu gostaria de te contar sobre o áudio. Tínhamos o filme montado, isto é, tínhamos as imagens montadas no que seria a sequência final e o som sincronizado, mas ainda não tínhamos gravado o *voice-over*. Tínhamos o texto do *voice-over* que o Werner lia para quem estivesse conosco assistindo o filme. Eu tive de voltar a Munique, onde eu vivia, e onde ficava a produtora do Werner, nem sei se ainda é sediada lá... Começamos a trabalhar na trilha sonora e... tinha muito pouco áudio utilizável do Kuwait. Você nunca ouve um helicóptero no filme, e isto é deliberado. Se a gente tivesse colocado o barulho do helicóptero, teríamos acabado com um filme que zumbia sem parar. Teria sido horrível. Há pouquíssimo áudio original. Tinha um som sibilino, acredito que esse não seja um efeito. Aquela locação deve ter sido muito barulhenta. Não dava para dizer o que era líquido jorrando, mangueiras silvando ou máquinas, e por aí afora. Um editor de som inglês chamado Max Hoskins, que morava em Munique na época, trabalhou no filme por dez dias. Tudo passou por ele. Ele colecionava sons. Ele usou um ou dois sons da gravação original. Portanto, o som do filme não é exatamente real.

PP: Interessante, não tinha pensado nisso. Voltando para a música: Há vários compositores como Schubert, Wagner, Prokofieff, Mahler, Grieg, Arvo Pärt... Quem sugeriu a música? Como você testou a música que iria utilizar?

RS: Eu conheço relativamente pouco sobre música clássica. Eu propus a ideia de usar o *Crepúsculo dos deuses*, porque eu tinha uma gravação em fita em uma versão de uma *big band*.

PP: Certo.

RS: Eu trouxe a fita para ouvirmos quando estava cortando o filme. Depois que isso deu certo, sabíamos que haveria outros trechos de Wagner que poderíamos tentar usar. Usamos um CD com versões instrumentais, sem voz, de *greatest hits* de Wagner, com os trechos de ópera mais conhecidos. É um processo de erro e acerto. Você se lembra daquele procedimento que mencionei há pouco sobre a substituição dos lacres das bocas dos poços de petróleo?

PP: Sim.

RS: Tem um pedaço de música clássica que usamos antes, num filme diferente, acho que em *Wodaabe – pastores do sol...* Mas não posso levar o crédito pela escolha de nenhuma outra música, não que eu me lembre. Werner conhecia e admirava Pärt. Não me lembro de onde vieram as outras músicas. Tínhamos trabalhado com um cineasta em Viena e ele prestou uma consultoria musical para nós. Ela já tinha feito isso em filmes anteriores. Ele achou o Schubert, creio, e talvez tenha sugerido outras músicas. O nome dele é Michael Kreihsl.

PP: Você se recorda em que ponto da montagem encontrou esse fio conductor musical, digamos... o trecho de Wagner? Você se recorda do quanto já tinha cortado?

RS: Não me recordo porque é um alvo em movimento. Você reconsidera esses segmentos o tempo todo, certo? Isto está muito longo, isto aqui está ficando chato... Aí, você condensa mais um pouco. É provável que, quando fizemos um primeiro esboço de montagem, o filme estivesse longo demais. Talvez uma hora e meia ou duas. Normalmente, quando tem um canal de televisão envolvido, a gente trabalha com uma duração determinada. Por isso, lapidamos mais um pouco.

PP: Há dois depoimentos no filme, com as duas mulheres. Eles não têm legendas, portanto, precisamos confiar em Werner, como no caso da falsa epígrafe de Blaise Pascal. Ele quase nunca usa legendas. É ele que conta ao espectador o que os personagens estão dizendo. Essas entrevistas

são uma quebra estética e narrativa. Tem as paisagens, a música, e, de repente, dois depoimentos curtos. Não estou dizendo que eles não “casam” com o resto do filme, mas talvez você pudesse ter montado o filme sem eles. Havia a opção “Vamos ser radicais, não queremos nenhum ser humano falando neste filme”. Você pode comentar sua escolha?

RS: Todas essas coisas formais nunca funcionam. Quando você está montando um documentário e você determina “Não vamos usar música ou legendas, ou títulos para os blocos, ou coisas do tipo, você sempre acaba violando as regras ou dogmas que você se impôs. Porque você vai chegar à conclusão que você precisa de certas coisas... Costumo pensar que, se você optar por uma abordagem ortodoxa, vai acabar num lugar bem desconfortável. Essas coisas nunca funcionam de fato.

Quando assisti ao filme de novo, recentemente, me perguntei se espectadores árabes entenderiam o que elas dizem. A jovem mãe, especificamente, deve ter sido coerente no que diz. Não tenho tanta certeza com relação à outra mulher. Não tenho certeza se o que ela estava falando faz algum sentido para quem fala árabe. Porém, elas certamente tiveram um papel. Em retrospecto, elas nos envolvem porque são humanas, mesmo se há um distanciamento. Vários governos na época reagiram com indignação diante dos atos de tortura que os iraquianos praticaram no Kuwait. Foi assim que as “peças de museu” entraram na montagem. Creio que tanto o museu como as mulheres foram filmados na segunda viagem. Ele [Herzog] se ausentou por uma semana e, aliás, o cinegrafista que filmou esse material era de Munique.

PP: São os únicos elementos que localizam o filme. Elas usam roupas de uma certa cultura ou país. Assim, somos trazidos de volta à Terra por alguns minutos. Mas não por muito tempo. É como um lembrete da humanidade, sem estragar o aspecto fantástico, de fábula, do filme. Elas nos lembram disso pelo simples fato de estarem lá, pois não compreendemos o que falam. Estamos nas mãos de Werner, que narra o que elas dizem.

RS: No que diz respeito ao ritmo do filme, elas têm a função muito útil de impulsionar e aumentar a pressão do filme. Elas aparecem relativamente cedo. Pintamos o quadro de uma paisagem devastada, e aí encontramos essas duas mulheres, mas, por outro lado, as encontramos antes de penetrar no fogo e na fumaça. Elas certamente ajudaram a orquestrar o grande arco dramático do filme.

PP: Eu o agradeço muito pelo seu tempo e por compartilhar tudo isso comigo.

RS: Se você tiver qualquer outra pergunta, não se acanhe. Podemos conversar mais.

PP: Obrigada.

ANEXO

A Declaração de Minnesota

A Declaração de Minnesota (também conhecida como Carta de Minnesota) é um manifesto que, sem de fato sê-lo, aproxima-se de uma explicação sobre a teoria herzogiana do “êxtase da verdade”. Ao ser apresentado no Festival de Cinema de Berlim de 1992, o documentário *Lições da escuridão* foi vaiado e o diretor hostilizado.⁹ Eis a descrição do acontecimento nas palavras de Herzog:

Ao estrear no Festival de Cinema de Berlim, o filme se deparou com uma orgia de ódio. Em meio aos gritos irados do público, eu conseguia entender apenas “estetização do horror”. E, quando eu me vi sendo ameaçado, e as pessoas cuspiram em mim quando subi no palco, dei apenas uma única, banal resposta: “Seus cretinos,” disse, “isto é o que Dante fez em seu Inferno, o que Goya fez e Hieronimus Bosch também.”¹⁰

O acontecimento o motivou a escrever o manifesto, que ele depois apresentou no Walker Art Center, em 30 de abril de 1999, em Mineápolis, Minnesota (EUA). Na ocasião, o Walker Art Center promovia uma retrospectiva da obra de Werner Herzog.

Herzog escreveu o manifesto em inglês e nunca o traduziu por achar que o texto funciona melhor neste idioma. A seguir, o manifesto em sua

⁹ Em outros países, notadamente nos EUA, o filme foi bem recebido.

¹⁰ Palestra dada por Werner Herzog em Milão, depois da projeção de *Lições da Escuridão*. Traduzida e transcrita no jornal da Universidade de Boston, *Arion*, vol. 17.3, na edição do inverno de 2010. Disponível em: <<http://www.wernerherzog.com/personal.html#c128>>. Acesso em 15 set. 2011.

versão original, seguida de uma sugestão minha de tradução para o português.

Minnesota Declaration¹¹

Truth and fact in documentary cinema – *Lessons of darkness.*

1. By dint of declaration the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.
2. One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. "For me," he says, "there should be only one single law: the bad guys should go to jail." Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.
3. Cinema Verité confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.
4. Fact creates norms, and truth illumination.
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.

¹¹ Disponível em: www.wernerherzog.com/personal.html#c93 Acesso em 15 set. 2011.

6. Filmmakers of Cinema Verité resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.
7. Tourism is sin, and travel on foot virtue.
8. Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: "You can't legislate stupidity."
9. The gauntlet is hereby thrown down.
10. The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, although a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life.
11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.
12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species - including man - crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

Verdade e fato no cinema de documentário – *Lições da escuridão*

1. De tanto reiterá-la, o chamado Cinema Verdade é destituído de verdade. Alcança uma verdade meramente superficial, a verdade dos contadores.
2. Um conhecido representante do Cinema Verdade declarou publicamente que a verdade pode facilmente ser encontrada ao empunharmos uma câmera e tentarmos ser honestos. Ele parece o vigia noturno da Corte Suprema que se indigna com a quantidade de leis escritas e procedimentos legais e diz: "Para mim, deveria existir apenas uma lei: os bandidos deveriam ir para a cadeia".

Infelizmente, ele está parcialmente certo, na maior parte dos casos, na maior parte do tempo.

3. O Cinema Verdade confunde fato e verdade, e, portanto, cultiva apenas pedras. Mesmo assim, os fatos às vezes têm um estranho e bizarro poder que faz com que a sua verdade inerente pareça algo inacreditável.

4. O fato cria normas, e a verdade, iluminação.

5. Há camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe uma verdade poética, extática. É algo misterioso e elusivo, que só pode ser alcançado por meio da fabricação, da imaginação e da estilização.

6. Os cineastas do Cinema Verdade parecem turistas tirando fotografias em meio às antigas ruínas dos fatos.

7. O turismo é um pecado, viajar a pé, uma virtude.

8. Todos os anos, na primavera, muitas pessoas pilotando motoneves rompem o gelo que começa a derreter nos lagos de Minnesota e morrem afogadas. Cresce a pressão sobre o novo governador para que ele crie uma lei que proteja essas pessoas. Ex-lutador e guarda-costas, ele dá a única resposta sensata para o problema: "Não se pode fazer uma lei contra a burrice".

9. Assim, o desafio está lançado.

10. A lua está sem brilho. A Mãe Natureza não está chamando, não fala com você, embora uma geleira, eventualmente peide. E você não ouve a Música da Vida.

11. Deveríamos ser gratos pelo fato do Universo, lá fora, não conhecer o sorriso.

12. A vida nos oceanos deve ser um inferno. Um vasto e impiedoso inferno de perigo permanente e iminente. Tal inferno que, durante a evolução, algumas espécies – incluindo o homem –, rastejaram, fugiram para alguns pequenos continentes de terra firme onde as *Lições da Escuridão* continuam.

Sites

LONDON GROUND info | contributions:

<http://www.indiegogo.com/LONDONGROUND>

MICRO FILMS Web TV

<http://microfilmswebtv.com>

Website de Cláudia Tomaz

www.claudiatomaz.com

Página do Facebook LONDON GROUND

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&ref=mf&gid=358578052673>

HOLON Film LAB blog

<http://holonfilmlab.blogspot.com>