

#### TEMA DO FILME

##### O Pré-Cinema

Muito antes do cinema ter sido inventado, as imagens começavam os seus primeiros passos. Inventores de longa visão usaram as descobertas científicas sobre as leis do espaço e efeitos de luz para realizarem o sonho das imagens animadas, as imagens que encantam pela sua constante alteração, quer com objectivo informativo ou para deleite do espectador.

Durante vinte anos Werner Nekes colecionou as achados de *ciné-arqueologia*, pouco conhecidos da pré-história do cinema. No seu filme, mostra-nos vários objectos da sua ímpar colecção, demonstrando-nos as suas funções surpreendentes.

Um capítulo é dedicado ao modo como o espaço é observado pela **câmara escura**, desde efeitos anamórficos e estereoscópicos até à holografia, outra é relativa ao fenómeno da lentidão da percepção, que é usado, de um modo bastante sofisticado, na criação da ilusão de movimento.

A viagem filmica de Werner Nekes através do mundo mágico das imagens animadas do pré-cinema é tão fascinante como informativa. Ele mostra-nos como foram brilhantemente inventivos os pioneiros do cinema no **escrever com a luz**, e como alguns princípios complexos da actual expressão filmica tinham já sido antecipados.

#### A PALAVRA DO AUTOR

Frases exclusivas entre os quadros. *O ridículo engano é espantoso quando as pessoas pensam que falam nas coisas por falar. Exactamente o típico da fala é que ela se interessa só por si própria e isso é o que ninguém sabe... Se nós conseguíssemos fazer compreender que com a fala acontece o mesmo que com as formas matemáticas — que formam um mundo dentro de si próprias — elas não brigariam consigo próprias porque a palavra não exprime mais do que a sua própria natureza maravilhosa e por isso mesmo é que ela é expressiva — exactamente por isso é que se reflecte nela a estranha ligação das coisas.*  
**Novalis, Monólogo em 1798**

A palavra é o princípio dirigido à comunicação pelos conteúdos mentais. A linguagem fonética foi a precursora da escrita ideológica e da escrita fonética. Do mesmo modo se formou a linguagem da matemática, da música e entre outras a do cinema. Para fornecer informações, o cineasta usa um sistema de sinais ópticos e acústicos.

Correntemente os pensamentos dizem respeito à linguagem visual mas intrinsecamente podemos transportá-la para sinais materiais acústicos. Em primeira linha o filme comunica-se a si próprio, quer dizer, não é o assunto filmado que se comunica, mas as possibilidades da cópia do assunto fundamentam-se na linguagem filmica. Primeiro que tudo o espectador tem de compreender o essencial da linguagem filmica antes de poder receber as informações que o filme lhe transporta. Assim como a linguagem é a expressão do pensamento, do mesmo modo o pensamento e por seu lado influenciado pelas formas de linguagem. Assim como a percepção do mundo que nos rodeia só pode ser fortalecida ou enfraquecida pelo uso da linguagem ou pela habilitação óptica, pode-se a partir disto estabelecer que o ingresso na realidade apresenta apenas um único caminho através de uma forma especial de linguagem.

Assim como Benjamin Lee Whore chega à conclusão que importantes progressos só podem ser obtidos uma vez e outra contra a linguagem e através de certas modificações dela, Philip Franck descreve a relatividade do tempo de Eisenstein como uma reforma na semântica e não na metafísica. Os estudiosos das Ciências Naturais reconheceram que só novas formas de lógica os poderiam ajudar perante os novos e grandes problemas, visto que a forma de pensar mecânica atingira os seus limites. Quanto a outros campos do pensamento declara Apollinaire: *A nossa inteligência tem que se habituar a compreender de modo sintético — ideográfico em vez de analítico — discursivo.* Resta provar até que ponto esta exigência se confirma dada a necessidade de combinações químicas em vez de ligações mecânicas nas imagens.

Como por mistura química de imagens deve-se compreender o impacto e a

15 Festival  
Internacional  
de Cinema

A-11

FIGUEIRA DA FOZ — PORTUGAL  
11-21 DE SETEMBRO DE 1986

## O que acontece entre as imagens?

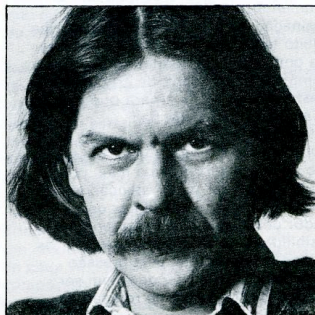
*Was geschah wirklich zwischen den bildern?*

Alemanha Federal, 1986

**Realização:** Werner Nekes  
**Imagem:** Bernd Upnmoor  
**Música:** Anthony Moore  
**Montagem:** Astrid Nicklaus  
**Estreia:** Festival de Berlim, Fevereiro de 1986  
**Formato:** 35 mm. Kodak  
**Duração:** 83 minutos  
**Comprimento:** 2273 m  
**Produção:** Werner Nekes Filmproduction

### WERNER NEKES

Nasceu em 1944 em Erfurt. Estudos de Psicologia e Linguística. Co-fundador da Cooperativa de Cineastas de Hamburgo em 1968, cidade onde também foi co-organizador da Mostra anual de filmes e professor de Belas Artes em 1970. Em 1981 leccionou temporariamente na Universidade de Wuppertal. Professor da Escola de Belas Artes de Offenbach em 1982. A sua mulher é a realizadora alemã Dored. Certamente uma das mais importantes personalidades mundiais no experimentalismo cinematográfico no melhor sentido do termo. Destacam-se na sua filmografia **T-wo-men** (1972), **Diwan** (1973), **Lagado** (1977), **Mirador** (1978), **Hurrycan** (1979), **Ulisses** (1982). Obteve no Festival da Figueira da Foz de 1983 uma Placa de Prata.



cooperação de dois elementos activos do filme, que num plano superior formam um ideograma, um sinal de compreensão, ligado a um apelo à inteligência que não está só ligada à palavra. A influência da hieroglifografia sobre a teoria da montagem de Eisenstein não precisa nesta contextura de mais nenhuma explicação. Deve ser estudado juntamente com o sistema como é que vai ser mostrado o outro sistema como é que vai ser compreendido.

Num trabalho de 1997 sobre a **posição de arte fílmica russa** de Walter Benjamin apresenta-se a seguinte problemática... *O público mais importante do filme cultural russo são os camponeses, procuram aproximar deles através do filme conhecimentos históricos, políticos, técnicos e higiénicos... é um facto, por exemplo, que o público dos campos não tem capacidade de apreender duas linhas de acção simultâneas como as que qualquer filme vulgar contém às centenas. Passam só uma única série de imagens que se desenrolam cronologicamente perante elas como as descrições das baladas populares.* Visto sob outro ângulo isto significa que um progresso de um média deve ser encarado como independente dos média mais antigos que inconscientemente continuam a viver dela como por exemplo o caso do filme: literatura, teatro e pintura. Ou porque é que a televisão não faz televisão — mas sim filmes; ou porque é que os filmes de trucagem se orientam principalmente pelas regras de um filme vulgar sem empregar as suas possibilidades especiais? Uma das razões para a lenta destruição de sistemas de orientação já existentes tem origem no aspecto comercial, uma outra em não se compreender que o filme não pode ser apreendido só no plano do inconsciente, mas que pode ser ensinado mais rapidamente numa escola como se se tratasse de uma língua estrangeira ou de matemática. Quando eu falo de línguas estrangeiras não penso nos novos dialectos indoeuropeus como o alemão, o francês ou o inglês, visto que os seus poderes de associação estão demasiadamente aparentados devido às suas estruturas básicas comuns, mas sim, por exemplo, línguas africanas, árabes, sino-tibetanas ou outras que exigem uma distanciação no pensamento. Quão jovem é a língua fílmica e o seu estudo, mostra-se no facto de lhe atribuímos até agora um estado embrionário de linguagem mundial, embora seja fácil de compreender que diferentes formas de cultura retirem diferentes percepções de imagens como por exemplo do sol. A universabilidade existirá eventualmente num filme documental desprovido de imaginação ou num filme comercial que foi feito tendo em vista todos os países para onde deve ser vendido e que fica à mesma altura em plano de articulação do esforço que se faria para que todos os carneiros pudessem balar quotidianamente do mesmo modo. Analogamente à língua-mãe não se pode desenvolver um filme mãe, por isso devíamos dar maior atenção aos filmes *provinciais* e aos filmes de amador desde que estes não tenham a possibilidade de se desenvolver libertos de baías estabelecidas pela pressão comercial. Estes filmes, deveriam ser dirigidos contra o eixo de rotação da

identidade aprendida. Este poderia modificar com uma relativa independência a forma de pensar dos receptores. Os seus meios para um alargamento estrutural da linguagem da imagem seriam uma poli-visualidade, um amontoar de imagens e os movimentos da câmara seguindo as coordenadas estabelecidas pelo espaço. A modificação do nível de qualidade como, por exemplo, através da termografia só para apresentar alguns pontos. O seu fim é a modificação do material da imagem em energia de informação. Do mesmo modo que novas formas da linguagem fílmica podem e devem ser construídas, neste processo está implícito o desafio que eles também podem ser do mesmo modo destruídos. Contra um academismo mortal temos a reprodução do *acabado de observar*.

Assim como se podem produzir infinitamente diferentes sinais fílmicos, as suas relações e possibilidades de combinação entre si não têm limites. A questão sobre a viabilidade do encontrar e da escolha das possibilidades, assim como a relação entre os sinais fílmicos já usados e aqueles que ainda são desconhecidos levam-nos a base da nossa meditação: a estrutura do cérebro. Partindo do princípio que a nossa rede bio-química de neurões e a única base possível para a capacidade de pensamento, nós podemos imaginar objectos que talvez possam influenciar a nossa maneira de pensar como, do mesmo modo, certos objectos influenciam a nossa vista. Óculos, microscópios ou tele-objectivas melhoram-na e aumentam as suas capacidades. Um sistema análogo de tele ou micropensamento teria como resultado outra sistematização do pensamento, como por exemplo formas mais precisas e diferentes de abstracção e de diferenciação. Daí resultaria um alargamento ético da linguagem fílmica. Uma ciência da linguagem fílmica que eu proponho que se chamasse *filmik* e uma *metafilmik* que se projectaria dela poderiam influenciar muitas opções de trabalho.

Tanto a tomada de imagens como a projecção já existiam há muito tempo até se inventar aquilo a que hoje chamamos o filme. A base da cinematografia deve-se essencialmente à resolução de dois problemas tecnológicos. A diferença temporal da filmagem e a diferença temporal da projecção de dois enquadramentos de imagem tinham que ser encurtados, por isso não é de estranhar que no início se usasse e construísse uma mesma aparelhagem para ambas as necessidades. Olhando para trás podemos fazer a pergunta se se poderia ter aumentado a velocidade da filmagem e da projecção do filme. Em resposta a isto encontramos a dificuldade em ter que designar qual é a mais pequena unidade fílmica que existe. O que é que delimita a fotografia ou o diapositivo do filme? Se tentarmos apresentar matematicamente sinais fotográficos ou fílmicos em dimensões sinaléticas, recebemos pela fotografia dois e para o filme três parâmetros de informação. As duas coordenadas X e Y da superfície da fotografia temos que juntar ao filme a coordenada tempo T. A fonte básica bidimensional transforma-se no filme num portador de informações divididas no tempo. Uma única imagem sozinha não pode ser, portanto, portadora de

informação fílmica, mas pode ser um sinal fotográfico. Duas imagens podem ser dois sinais fotográficos ou podem ser o mais pequeno elemento fílmico. Se nós quisermos chamar a esta unidade mínima em linguagem fílmica (o kine) então a kinelogia teria a obrigação de examinar o sistema e a função dos grupos de elementos do filme em separado. A capacidade de informação fílmica do kine obtém-se pela diferença entre duas imagens separadas. Se se aumentar ou modificar a diferenciação temporal ou local para além deste limite então o erro óptico em cujo princípio assenta a informação normal dos filmes sofre uma modificação de estrutura ou uma modificação de aspecto.

Baseado no brinquedo descoberto em 1827 pelo Dr. John Hayton Paris eu gostaria de chamar a este processo um efeito de taumatropia. No brinquedo trata-se de uma folha de papelão presa a dois fios que mostra de um lado e do outro duas imagens diferentes. Se revirmos os fios entre os dedos a uma certa velocidade as imagens misturam-se. Por exemplo, dum lado do cartão está um pássaro e do outro uma gaiola. Rodando os fios ficamos com a impressão de uma imagem que é a de um pássaro dentro de uma gaiola. Esta modificação dá-se na cabeça do receptor devido ao movimento do cartão. Com isto responde-se à pergunta acima posta de se um filme sem filmagem acelerada pode ser projectado em projecção acelerada. Podemos ter num filme em que duas imagens foram recolhidas a 24B/SEC uma projecção por efeito de taumatropia a um doze avos de segundo.

A função da fala modificada deste kine não é muitas vezes tomada em conta visto que a atenção não está dirigida à linguagem visual mas sim ao conteúdo superficial do interesse da acção. Esta compreensão do filme fica num plano que pode ser comparável com a audição da música. Neste caso só nos são evidentes categorias como alegria, dor e euforia. Um princípio progressista apresentado por R. Buckminster Fuller diz *mais através de o mínimo*. Se nós transpusessemos esta citação para o filme poderíamos dizer a *máxima informação com o mínimo gasto possível de imagens*.

Encontramos uma tendência para um elevado aumento de transposição informática na história do filme, se compararmos a lenta e fluente narração épica do filme no seus princípios históricos, até aos filmes mais modernos. Entre estes o *spot* publicitário é talvez o exemplo mais nítido de como razões económicas restringem a linguagem da imagem. O *spot* tendo em vista a maior informação possível de um produto usa as funções de imagem mais económicas. Paralelamente com o desenvolvimento da linguagem fílmica nós temos que procurar aprender uma *visão mais rápida*.

De modo geral podemos tirar estas consequências do kine: o poder informativo dum filme é tanto maior quanto menor for a possibilidade de estabelecermos previamente uma sequência ou quanto maior for a diferença entre duas imagens do filme. As consequências que se podem tirar desta meditação sobre as diferenciações do kine serão possivelmente mais vastas

do que agora sob esta forma esquemática. O enquadramento da imagem um liga-se por uma articulação ao enquadramento filmico dois. O enquadramento dois do primeiro kine passa para um enquadramento três e assim sucessivamente. Daqui em diante temos que pesquisar a relação entre o primeiro, o terceiro e os outros enquadramentos. Dentro do sistema dinâmico do filme os enquadramentos são elementos activos, quer dizer sofrem influências de outros elementos e, por seu lado, influem ainda noutros elementos. O kine funcional está ligado por relações que têm o carácter de um acompanhamento informacional. As ligações entre o kine e o sistema total podem ser apresentadas através de uma matriz estrutural que serve de intermediária entre as funções dos kine per si e a função do sistema total. Perante as pesquisas de conscientes unidades de linguagem filmica a kinologia ocupa-se da infra-estrutura do inconsciente; os complexos filmicos devem ser compreendidos na sua dependência do kine, a sua periodicidade, ritmos, *clusters* em relações com outros grupos filmicos, os seus pares opostos, as suas dimensões relativas, reconhecerão estruturas e acabarão por ditar leis kinológicas. Um campo vasto ainda por trabalhar que precisa urgentemente de pesquisa.

#### SOBRE O TRABALHO DE COLABORAÇÃO COM WERNER NEKES

Excertos de uma conversa entre Doris J. Heinze e Bernd Upnmoor que apareceu na revista *Kameramann* em Agosto de 1984 e numa circular do *Bureau* de filmagem NW, de Maio de 1984.

(...)

**Tu trabalhaste para Werner como cameraman. Tens portanto uma parte essencial na visualização e os filmes de Werner vivem das imagens. Como é que tu encaras a função do realizador, ele depende por vezes das tuas imagens? O realizador tem para mim uma função, ele é aquele que resolve o que ao fim e ao cabo entra no filme e como é que entra.**

#### Mas então qual é o aspecto das imagens?

Naturalmente que sim. O cameraman é o seu assistente que está ali para dar sugestões. Produz-se, quer dizer, esforçamo-nos por fazer aquilo que nós próprios achamos bem e ele depois resolve se sim ou não. No fundo nós completamo-nos bastante bem porque os nossos pontos de vista coincidem na maior parte das vezes. Assim eu posso continuar a trabalhar dentro das normas de Werner, mesmo quando antes nós não falámos completamente sobre o assunto. Assim o trabalho avança relativamente depressa. Tomo por exemplo o **Caso de Lagado**. Werner tinha dado a incumbência a estudantes da escola de cinema de escreverem o que eles tencionavam dizer em frente da câmara e como eles gostariam de ser vistos. Eu não sabia em que é que aquilo tinha dado. Werner meditara sobre o assunto e disse-me: *Fazes assim e assim, com iluminação dupla, imagem simples*, etc. Enquanto eu fazia isto ele tinha tempo de pensar o que é que se ia passar a seguir e de ensaiar com os actores. Assim andávamos



todos à deriva, sem saber bem o que se estava a passar. Todos trabalhavam sem descanso e ao fim de três dias e meio tínhamos feito e acabado noventa minutos de filme.

#### Entre tu e Werner dá-se um choque de dois métodos totalmente contrários de trabalho. O teu é completamente programado e o de Werner é completamente aberto.

Isso é verdade, para mim aquela maneira de trabalhar era completamente o oposto do que eu estava habituado nos meus filmes anteriores. Eu gosto de trabalhar dez minutos durante muito, muito tempo até que eu ache que nenhuma imagem esteja errada. Com o Werner não se pode falar de errado ou certo, as coisas criam-se de qualquer maneira e mesmo quando é *errado* talvez pareça ate bem. Isto foi um princípio que eu com espanto tive que aceitar que funcionava. Também aquilo que era mero acaso parecia depois completamente intencional. Devido a estes métodos de trabalho completamente diferentes conseguimos controlar tudo e ao mesmo tempo criar originalidade.

#### Obviamente no vosso trabalho não há nenhum guião, nenhum conceito a que se possam agarrar, nenhuma fantasia escritas de antemão, ideias. O que é que há?

Há uma ideia, por exemplo, como o *Ulisses* de Joyce. De facto os outros começam quando o guião está pronto, quer dizer, quando o processo realmente criativo passou. Ou filmar trata-se só de um trabalho artesanal, de passar para uma forma óptica adequada o guião. Nos filmes de Werner só o tema é que é claro e ácerca disso improvisa-se.

*To improve* significa melhorar e melhorar quer dizer fazer o melhor possível. Portanto cada um dá aquilo que ele acha que é o melhor de si e daí eu dizer que improvisamos.

#### E qual é o aspecto concreto disso? Não existe um guião e vocês querem começar a filmar no dia seguinte. Vocês têm de ter decerto um certo número de ideias.

Um exemplo típico é talvez a cena do espelho do episódio *Nestor* do *Ulisses*. Werner comprara o livro de Neil Oram

sobre o espaço sexadimensional. Como é que o vamos empregar? Werner pensou que devíamos usar espelhos. Havia por ali uns espelhos semi-transparentes e nós resolvemos pendurá-los e daí surgiram cada vez mais coisas que eram opticamente muito interessantes.

Pendurámo-los uns atrás dos outros, colocámos uma luz aqui, outra ali, outra de outro lado e pensámos a câmara fica aqui, ou fica ali. De repente, colocámos o sitio certo para a câmara e começámos a filmar. Nesse dia de filmagem usámos ainda uma segunda câmara com uma imagem por segundo que filmava o atelier na sua totalidade. Assim a génese desta cena ficou documentalmente estabelecida. Esta filmagem também se pode ver no *Ulisses*. Assim, houve uma mistura das duas personagens falando e o espelho começa a esvoaçar.

Isto tudo teve origem em nós acharmos que sexadimensional era uma coisa muito estranha. Mas, para ser franco, para poder de facto realizar uma coisa destas, precisa-se de ter pelo menos vinte anos de experiência de filmagem.

#### Lembras-te tu de ideias próprias que tu gostasses de realizar mas que, por qualquer circunstância, não conseguisses?

Não, para muitas cenas eu tive soluções próprias e mesmo, independentemente de cenas, eu lembrava-me de um efeito ou doutro. Falava no assunto com o Werner e algumas vezes, dias depois, até ele achava que a minha sugestão se ajustava a uma certa cena. Era ele quem resolvia. Até agora eu fazia sempre o que eu queria, mas eu admiro demasiadamente as ideias de Weiner.

#### Neste género de produções, que exigem tanta criatividade durante a filmagem, as responsabilidades pessoais não costumam estar divididas de maneira mais clara de modo a que não haja a possibilidade de fricção?

Por isso é que o trabalho normal de estúdio é tão profundamente monótono que todas as pessoas depois de oito horas estão totalmente acabadas. De um modo geral, trabalham três pessoas de cada vez, mas a equipa total compõe-se geralmente de vinte pessoas e, digamos, mais uns vinte actores. Por isso há sempre umas trinta e sete

pessoas que não estão ali a fazer nada. Depois de duas horas, a cena fica estruturada e ensaiada de modo a poder ser filmada pela primeira vez. Então aparece a primeira pausa. Todos estão estafados, mas na verdade uma quantidade deles não fizeram absolutamente nada. Com Nekes é exactamente o contrário. Aqui todos trabalham sem parar, é claro, que para isto nós temos de estar interessados a cem por cento. Se vissemos este trabalho como um *job* normal ninguém aguentava. Não há limites de tempo de trabalho, começa-se de manhã cedo e enquanto há alguém que se lembre do que quer que seja continua-se a filmar. A nossa vida fora dos estúdios é posta de parte por um tempo. Werner tem um grande talento em criar situações que incitam todos os interessados a dar o máximo da sua criatividade. Cada membro de uma equipa tem a sua função principal e contribui com todas as suas capacidades para o trabalho. Na verdade depois de dezoito horas de filmagem estamos estafados mas esperamos com impaciência o próximo dia de filmagens.

**Vocês libertaram-se portanto de todos os constrangimentos do normal?**

Sim, mesmo no que diz respeito aos métodos de trabalho. Por exemplo, nós filmamos de vez em quando com música de fundo, uma música que correspondia a um certo estado de espírito. Isto tem uma certa vantagem, torna o ambiente mais leve e os movimentos dos actores em frente da câmara são mais sinuosos. No tempo dos filmes mudos trabalhava-se assim mas isso esqueceu-se com o cinema sonoro. Quando se trabalha experimentalmente podemos adoptar métodos que melhorem o aspecto da visão. Eu posso imaginar que se poderia filmar qualquer filme com música visto que a sincronização é feita mais tarde. Acho que isto não se faz porque não é costume e talvez fique mais caro em filmes com diálogo.

**Mas no princípio do filme sonoro ainda se trabalhava assim, não é verdade?**

Sim, durante os três ou quatro primeiros anos. Daí o terem aparecido os filmes mais interessantes que há na história do cinema. De 1929 até 1933 fizeram-se filmes fabulosos que recolheram todos os estilos da era do cinema mudo totalmente amadurecida e em que foi incorporado a um nível semelhante o som. Esta junção resultou fabulosa. Nós achamos que podemos utilizar outra vez este sistema porque não nos sentimos já subjugados pelas obrigações da normalidade.

**Tu identificas-te muito com esta maneira de trabalhar não pré-estabelecida, no entanto, como és um perfeccionista, deve ter havido para ti momentos muito duros.**

Na filmagem de *Huvrycam* houve uma cena dessas. Tinha-se planeado uma aproximação a duas pessoas. A câmara viaja portanto numa curva em oito praticamente sem fim em volta de dois actores cada um sentado num dos laços. Só que nestas deslocações da câmara aparece sempre uma vez ou outra a sombra desta no filme. A única possibilidade era montar a luz directamente em frente da câmara, quatro lâmpadas, uma à esquerda, outra à direita, uma em cima, outra em baixo. Como nós não tínhamos na decoração

molton preto suficiente, a câmara tinha que ser colocada o mais possível no alto. Tivemos que prender uma cadeira à montagem rolante, eu trepei para cima dela, agarrei-me aos cabos e olhava pela câmara. Em seguida trabalhamos com obturadores especiais, quer dizer, uma espécie de *stills* escolhidos anteriormente mas que só eram iluminados na altura da filmagem. Apareciam-me no visor constantemente para baixo e para cima, duas vezes por segundo, o nosso assistente de filmagem, Birger Bustorff e o próprio Werner empurravam a montagem e andavam com ela em volta. O chão estava cheio de buracos e as pequenas rodas da montagem da câmara saltavam constantemente. Eu olhava pelo visor, controlava a câmara, todos os movimentos estavam estabelecidos e o que eu via era uma imagem tão louca e que ia de tal maneira contra qualquer ideia minha que desatei a rir perdidamente. Eu tinha desejado fazer uma viagem plana, uns quadros limpos em que nada tremesse, mas eu sabia que a máquina estava a rodar, que eu não podia intervir, que aquela era a primeira e a última filmagem, porque o Werner nunca filma duas vezes e isto era tão terrível para mim que me dava vontade de rir.

**Falta-te ainda o controle técnico nesta maneira de trabalhar, a sensação de não ter tudo bem na mão?**

Não, diverti-me sempre ver onde e quem faz os erros técnicos. O que é espantoso é quando acontece alguma coisa de novo, qualquer descoberta acontece sempre por um erro de técnica, por qualquer coisa que tecnicamente não foi trabalhada com perfeição e que alguém notou esse erro. Assim, nos nossos filmes, alguns efeitos foram devidos a erros técnicos. Werner confrontava-nos muitas vezes com ideias cuja realização perfeita só seria conseguida com os meios das produções de Hollywood em 70 mm. Nessa altura a minha obrigação é não a de dizer *nem penses nisso*, mas de procurar um caminho de modo a realizar esses efeitos da melhor maneira possível com os nossos meios restritos.

**Eu pensei que as imagens que Werner tomaria como conseguidas aos teus olhos estavam cheias de erros porque não correspondem às normas e aos pontos de vista normais. Surgiu esse problema entre vocês?**

Não, todas as normas são relativas e só têm como medida o fim a atingir. Este é de livre-escolha, se nós, por exemplo, se nós imaginarmos como um fim comum qualquer modificação consciente ou inconsciente do espectador, perguntamos a nós próprios se é este ou aquele o estilo apropriado, o meio para alcançar a resposta do espectador. Mas se não escolhermos um fim qualquer ou dissermos "eu hoje não vou filmar para o espectador mas para daqui a cem anos", então nós temos de estabelecer critérios que se adaptem a um outro sistema ou regras diferentes. Isso por sua vez dá origem ao estilo do filme.

**Então foram os erros que empurraram o filme para a frente e não a motivação. Isso significa então que os erros foram feitos sem serem julgados.**

Um erro é aquilo que não corresponde a um motivo pré-estabelecido. Isso passa-se muito mais vezes com

improvisações do que quando se trabalha com princípio estático.

**Então tu, se levas a improvisação a sério, não deverias trabalhar de maneira a que esses tais erros acontecessem continuamente?**

Infelizmente os nossos meios financeiros são restritos. Se não fosse isso seria decerto o mais correcto. Estes enganos são um método muito importante e sem enganos a humanidade nunca teria aprendido nada de novo.

**No entanto deve haver objecções ao método de improvisação.**

Isso são objecções que resultam de uma improvisação espontânea. Com o Werner, por exemplo, é bastante indiferente onde uma cena, ao fim e ao cabo, vai parar no filme pronto ou se é que vai mesmo aparecer nele. Segundo o meu método, está errado. Tudo deveria ter uma explicação lógica, devia haver um sistema e nesse sistema uma racionalização.

Nos filmes de Werner, no entanto, acontece muitas vezes que as coisas são ocasionais — infelizmente para mim. Do meu ponto de vista ele gasta muito pouco tempo numa preparação lógica, porque acha que a sua capacidade de improvisação sofreria com isso. Se houvesse um plano bem feito pré-estabelecido os meios para atingir um certo estilo eram também mais fáceis de dirigir. Eu acredito que com um guião como trabalho base, no qual ele podia ordenar graficamente todas as possibilidades o seu próximo filme seria muitíssimo melhor que todos os anteriores.

E ainda outra coisa: quanto mais devagar se filma melhor pode funcionar o método da improvisação. Eu estou por exemplo a pensar no *Lagado*: Dora e Birger estão sentados por trás de um ecran e jogam xadrez e o espectador vê as suas sombras. Este enquadramento tinha sido preparado durante três horas, quer dizer, gastámos três vezes mais tempo com esta única cena do que com outras que tinham sido pré-estabelecidas. Não há um amontoado de meios que a tornem mais densa, ela não foi simplesmente filmada, ela foi "poetizada". Bom, mas isto é a minha opinião como cameraman. Se pudermos trabalhar muito tempo com uma cena, ela melhora, principalmente porque Werner nunca deixa repetir as cenas.

Ora, isto exige-nos sempre ideias novas, nós tornamo-nos cada vez mais espertinhos, até acabarmos por pôr o espectador maluco. Eu, por exemplo acabei por me entusiasmar em filmar ângulos tão complexos que mesmo colegas meus à primeira vista não sabem como é que eu consegui.

**Quando vês o filme acabado tu ainda te lembras em pormenor como é que as ideias nasceram aqui ou ali?**

Não, por exemplo, toda a grande última cena do "mirador" é simplesmente boa, ela teve origem no último ou penúltimo dia de rodagem no estúdio em que tínhamos trabalhado sem descanso.

Aqui o clima de trabalho era tão positivo que realmente cada um de nós deu o melhor de si. Daí conseguir-se uma harmonia geral. Eu já nem sei bem dizer o que é que é meu, o que é que é doutro, as coisas resultaram simplesmente assim.