

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

Os Filmes de Ernie Gehr – Programa 2

25 de Maio de 2022

EUREKA / 1974

Realização, Imagem, Montagem, Produção: Ernie Gehr / Cópia: da Canyon, em 16mm, preto e branco, sem som / Duração: 30 minutos, a 18 imagens por segundo / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca: 27 de Outubro de 2009, Ciclo “Contar o Tempo”.

SERENE VELOCITY / 1970

Realização, Imagem, Montagem, Produção: Ernie Gehr / Cópia: do MoMA, em 35mm, cor, sem som / Duração: 23 minutos, a 16 imagens por segundo / Cópia preservada pelo The Museum of Modern Art com o apoio de National Film Preservation Foundation / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

TABLE / 1976

Realização, Imagem, Som, Montagem, Produção: Ernie Gehr / Cópia: do MoMA, em 35mm, cor, sem som / Duração: 15 minutos, a 18 imagens por segundo / Cópia preservada pelo The Museum of Modern Art com o apoio de Celeste Bartos Fund for Film Preservation / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca:

SHIFT / 1974

Realização, Imagem, Som, Montagem, Produção: Ernie Gehr / Cópia: do MoMA, em 35mm, cor, sem som e som / Duração: 9 minutos, a 24 imagens por segundo / Cópia preservada pelo The Museum of Modern Art com o apoio de Celeste Bartos Fund for Film Preservation / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

filmes de ERNIE GEHR

duração total da projecção: 77 minutos

com a presença de Ernie Gehr

Eureka assenta num trabalho de refilmagem de um filme mudo dos primórdios do cinema que retrata Market Street em São Francisco, em 1906. Ernie Gehr apropria-se de um plano-sequência registado a partir da frente de um eléctrico, produzindo um travelling extremamente lento que nos assombra mediante a dilatação da sua duração e uma exacerbação dos contrastes da imagem. Um trabalho de arqueólogo que ressuscita as sombras de outra época e que simultaneamente indicia a importância que os espaços urbanos e as suas transformações têm tido no contexto de uma filmografia atravessada por uma extrema singularidade e vontade de experimentação e que dá grande relevo aos primórdios do cinematógrafo.

Eureka tem assim a grande particularidade de ser um filme que trabalha sobre a memória de outro filme. O filme original foi rodado poucos dias antes do grande sismo de São

Francisco de 1906 pelos irmãos Miles, que tinham um estúdio fotográfico nessa mesma rua, que ficou arrasada em consequência do terramoto. Gehr refotografou o filme original (**A Trip Down Market Street**), distendendo a sua duração através de uma multiplicação dos seus fotogramas por seis vezes, submetendo-o assim a um ralenti acentuado, que se prolonga durante cerca de meia-hora, adquirindo **Eureka** uma dimensão quase hipnótica. Gehr conduz-nos a uma mágica viagem pelo passado de São Francisco, retratando um mundo perdido em que as cidades eram dominadas pelo movimento caótico dos seus habitantes, que atravessam anarquicamente as ruas repletas de viaturas dos mais variados tipos, que conviviam lado a lado: eléctricos, automóveis, carroças puxadas por cavalos, bicicletas, etc.

Mas tal viagem no espaço e no tempo é simultaneamente uma viagem pelo cinema, em que o grão da película e a sua materialidade acusam a passagem do tempo, evidenciado a sua própria história, ao mesmo tempo que são exacerbados os contrastes que conferem uma nova pulsação às imagens, que oscilam entre a sua superfície material e profundidade ilusionista, entre abstracção e representação, entre o movimento e imobilidade. Em todos estes sentidos podemos dizer que **Eureka** centra-se também na exacerbação das propriedades e das possibilidades do cinema, pois para Gehr o cinema é algo que “possui a sua própria realidade” distinta da realidade representada, articulando no filme dois tipos de acontecimentos, os acontecimentos registados pelo filme e os acontecimentos fílmicos, criando a sua coalescência uma experiência de ilusão e anti-ilusão cinematográfica em contínua transformação.

Como escrevíamos a propósito da sessão de ontem, assumindo um projecto de experimentação em torno do tempo cinematográfico, os filmes de Gehr são frequentemente mudos e projectados a velocidades mais lentas que os habituais 24 fotogramas por segundo do sonoro, o que lhes confere características muito particulares. Gehr partilha este procedimento com algum cinema seu contemporâneo, como vários filmes de Andy Warhol, entre os quais o caso paradigmático **Empire** (1964), em que a integralidade das suas oito horas de duração corresponde à projecção dos seus fotogramas ao ralenti, a 16 imagens por segundo.

Em **Eureka**, a um movimento pré-determinado no espaço e no tempo (ele próprio reproduzido à cadência não fixa da mão do operador de câmara), corresponde assim um novo movimento no tempo, que confere densidade às imagens do filme pré-existente, tempo que não regressa no lento mas constante movimento de uma câmara (e de um projector) que não olha para trás, sempre fixa na parede do edifício ao fundo para o qual os carris convergem, em que se distingue a data de 1896. Um movimento imparável que convida à aproximação ao célebre zoom de Michael Snow em direcção à fotografia afixada da parede do seu estúdio em **Wavelength** (1967).

Assim, de **Eureka** retemos simultaneamente tudo aquilo que se prende nos detalhes e texturas das imagens, mas também o corpo e o rosto de um rapaz que aparece e desaparece a correr em frente à câmara, concorrendo com o movimentos do eléctrico, ou com os corpos que se atravessam e “dançam” à nossa frente, revelando a energia de uma realidade já desaparecida, em que nas ruas coexistiam tantos mundos e estratos de tempo diferentes.

Serene Velocity, o segundo filme da sessão, e o primeiro em termos cronológicos, é hoje considerado como um dos títulos mais marcantes do chamado “cinema estrutural”, termo usado pelo crítico e teórico P. Adams Sitney para designar um conjunto de filmes seus contemporâneos, garantindo a Gehr um lugar destacado entre a sua geração. Mas se esta designação ajudou desde cedo a definir o cinema de Gehr, tem vindo a ser consensual que também limitou o seu entendimento, uma vez que sendo talvez o filme mais conhecido do cineasta (a par de **Side/Walk/Shuttle**), de algum modo condicionou a leitura da sua obra.

Como que prolongando o travelling de **Eureka**, **Serene Velocity** subverte um espaço e a sua percepção ao criar um impressionante e ilusório movimento frontal pela alteração constante de distâncias focais numa lente zoom que regista imagens estáticas, enquanto a câmara se fixa num corredor vazio. Em **Serene Velocity** Gehr transforma assim a geometria de um corredor modernista numa paisagem pulsante. Se o corredor da Universidade de Birmingham, onde Gehr na altura dava aulas, conquista novas propriedades, o mesmo acontecerá com o mais simples “cenário” de **Table**. Como escreveu J. Hoberman, **Table** “é um equivalente em celulóide de uma natureza morta cubista. O tema é uma comum mesa de cozinha, uma desordem caseira de loiças e utensílios. Durante dezasseis minutos, Gehr alterna dois pontos de vista fixos ligeiramente diferentes, acentuando os planos individuais através do uso de filtros azuis ou vermelhos (e às vezes sem filtro). Esse procedimento simples transforma a imagem numa confusão hipnótica e gaguejante”.

O vermelho e o azul de **Table** são magníficos, rimando com o azul do corredor de **Serene Velocity** e com o vermelho do seu sinal de saída. A escolha do azul e do vermelho levamos a pensar no sistema de tridimensionalidade anaglífica e nas possibilidades de projecção de um outro filme nas nossas cabeças. Como Gehr, muitos outros realizadores têm trabalhado a questão dos filtros como elementos activos na transformação do “real” representado, de Michael Snow a Ken Jacobs, que explorou as já referidas potencialidades das imagens anaglíficas em projecção em sistemas bastante artesanais. Em **Table** assistimos assim a uma pura transformação de um espaço doméstico num espaço que temos dificuldade em reconhecer, característica comum aos dois primeiros filmes que Gehr realizou ainda em 1968, nomeadamente **Morning** e **Wait**. Como em **Morning**, a luz filtrada por uma janela (desta vez reflectida no chão), cujas sombras mudam à medida que o filme avança, tem um lugar determinante. E como esses dois primeiros filmes, estamos perante mais uma “narrativa da luz” feita de uma sucessão de imagens fixas que, na sua acelerada oscilação, compõem um movimento falso e irregular que produz um efeito estroboscópico que invade a sala de cinema.

E se J. Hoberman definiu ainda **Table** como da ordem da “pura sensação visceral”, apresenta **Shift** como mais dramático, sendo que os seus actores são todos mecânicos. **Shift**, na sua espirituosa sobreposição de elementos urbanos – séries de carros, camiões, uma rua da cidade com três faixas – e de cores, foi já aproximado a Mondrian. É conhecido o interesse de Ernie Gehr pela pintura moderna e tal está bem expresso nos seus filmes e na acumulação de linhas e de cores, que adquirem novas configurações consoante o modo como são montadas as imagens, da total imobilidade de algumas imagens fixas à velocidade que Gehr lhes impõe. Um trabalho que aqui surge associado a uma acumulação de perspectivas distintas e contraditórias sobre uma estrada e o seu

trânsito automóvel, em que o singular uso do som acentua a rugosidade e a estranha textura que se sobrepõe à imagem.

Estamos assim perante mais um conjunto de filmes que revelam como para Gehr, para lá de uma arte da representação, o cinema é antes de mais uma arte de intensidades, de luz, cor, som (no caso do seu cinema sonoro), que se desenvolve na duração e que se dirige à nossa percepção. Uma arte das “pequenas percepções” que prossegue um trabalho em torno dos pequenos/grandes acontecimentos.

Joana Ascensão