

**CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA**  
**OS FILMES DE ERNIE GEHR – PROGRAMA 7**  
**31 de maio de 2022**

**STREET SCENES PANORAMA / 2015**

4 minutos, preto e branco, mudo

**PICTURE TAKING / 2010**

9 minutos, cor, som

**WINTER MORNING / 2013**

16 minutos, cor, som

**SUNDAY IN PARIS / 2016**

16 minutos, cor, som

**BACK IN PARK / 2019**

10 minutos, cor, som

**CONSTRUCTION SIGHT / 2019**

35 minutos, cor, som

*Realização, Imagem, Montagem, Produção: Ernie Gehr / Cópias: Ficheiro digital, a preto e branco (**Street Scenes Panorama**) e cor / *Inéditos Comercialmente em Portugal / Primeira Apresentação na Cinemateca.**

*Duração total da projeção: 94 minutos.*

\*\*\*

Parece-me que Ernie Gehr se interessa simultaneamente  *muito e muito pouco* com “este” mundo. Muito, pois este é um cinema – à maneira de Siegfried Kracauer e do seu realismo materialista – que tem no mundo (objetos, corpos e lugares mais ou menos desinteressantes, “comuns”) o seu principal motivo de recreação e criação. Pouco, porque Gehr, mais do que trabalhar com as imagens desse mundo, opera  *contra* elas, impondo sobre o que é considerado corriqueiro ou comum uma linguagem plástica inquiridora, aventurando-se no acesso a uma qualquer dimensão perceptiva que vai “além” daquilo que vemos e percebemos, tomados que estamos pela nossa intrínseca miopia. Tornar o ordinário em extraordinário pode ser o primeiro efeito deste cinema.

Todavia, também é verdade que o extraordinário não opera, longe disso, no plano das “atracções” ou do espetáculo tipicamente cinematográfico: desde sensivelmente **Serene Velocity** (1970), obra rodada num corredor da Universidade onde Gehr dava aulas, por onde o próprio deverá ter passado vezes sem conta sem se aperceber que atravessava o *décor* daquele que viria a ser o seu filme mais influente, que o cinema de Gehr se instalou em espaços corriqueiros, registando ações, movimentos e recantos não-extraordinários para produzir sobre a imagem propriamente dita as suas experiências, sendo que estas não se propõem iluminar uma “beleza” escondida, antes apontam para novas formas de enfrentamento do mundo, uma percepção-mundo que nasce de uma

intensa coabitação com o que de comum ele nos oferece. Se os seus filmes nos mostram o tracejado da rodovia (**Shift** [1972-1974]), se a experiência assenta na imagem de uma mesa (**Table** [1976]) ou de um corredor (**Serene Velocity**), nada disso importa, pois tudo pertence ao mesmo plano do concreto e, aliás, é também ao afirmar a evidente não-singularidade desta realidade material que Gehr tenta revirar a nossa percepção do mundo, como se quisesse não tanto subir a cortina e surpreender o velho perverso que manobra o omnividente “Feiticeiro de Oz”, mas ele próprio aceder à *régie* do mundo, virando-o contra si mesmo, desfazendo a sua lógica representativa simples, isto é, desconfigurando o seu cinema. Ora, esse revirar da pele fenomênica do mundo acontece poderosamente na banalidade de todos os dias. Ocorre-me uma imagem, presente num dos *Aforismos* de Kafka: um homem sentado à mesa, “completamente imóvel e só”, aguarda que o mundo – todo o mundo – lhe “serpenteie os pés”; ocorre-me também a imagem, ainda assim “espetacular”, isto é, não muito gehriana, de Godard, em **Deux ou trois choses que je sais d’elle** (1967), de todo o universo descoberto, *surpreendido*, apetece antes dizer, numa chávena de café sem nada de especial (nem o dito café, nem a dita chávena). O cinema de Gehr não surpreende o mistério das coisas “levantando” o manto, mas como que sendo esse manto que se levanta. É isso também que o nosso olhar enfrenta nos seus filmes.

As origens primitivas destas experiências prendem-se, claro, com uma concepção “originária” – no sentido agambeniano ou benjaminiano do termo – e não “genésica” ou tampouco cronológica da história do cinema. A natureza primeira do cinema, a fotografia ou a imobilidade fotográfica (o fotográfico), é permanentemente reenviada à superfície dos seus filmes, como que nos lembrando do inultrapassável aspecto fabricado e ilusório do cinematógrafo. Tudo o que nos reenvia para esse manto ilusório – tudo o que nos permite habitá-lo exaustivamente – seduz o olhar de Gehr, porque esta ilusão é clarividente, quer dizer, qual grande explorador/descobridor perceptivo, permite-lhe “dar novos mundos ao mundo”. Diria até que isto – leia-se, esta exploração – entusiasmo Gehr como uma criança que, uma vez recebendo o brinquedo novo, aplica o velho método de o desmontar por dentro e ver como o seu mecanismo funciona, acabando, enfim, por o desregular ou desconcertar (ou “profanar”, para voltarmos a Agamben). Que um cineasta identificado com a escola do cinema estrutural recorra mais contemporaneamente ao digital, mas que não abandone a película, portanto, mostrando filmes realizados ora num suporte, ora noutra, é algo que tem uma resposta simples: trata-se de dar uso ao novo brinquedo, com o intuito de reinquirir, dobrar ou redobrar o mundo na sua própria pele perceptiva e ver o que resulta deste exercício. Não há nada de bonito a contemplar: trata-se de estudos advenientes de uma luta, de uma experiência, de um persistente trabalho que se renova constantemente mas que não abdica dos seus princípios (do seu método sempre-inquiridor do mundo sobre si mesmo).

Usa os mesmos “artifícios” que vêm dos Lumière (ou antes deles, como aqui é testado, com a recuperação de um dispositivo pré-cinematográfico, o panorama [**Street Scenes Panorama**]) ou dos realizadores das primeiras vanguardas, nomeadamente Man Ray, René Clair e Germaine Krull: *ralentis* levados até ao limite (veja-se aqui **Construction Sight**, mas também o impressionante **Reverberation** [1969] ou o “apropriado” e reconfigurado **Eureka** [1974]), inversões do movimento, sobreimpressões complexas (*vide* **Winter Morning**), negativizações e, de novo dentro de uma óptica kracaueriana, a produção de uma espécie de experimentalismo encontrado, *trouvé*, no registo dos micro-movimentos do mundo observado, sobretudo dos corpos (normalmente sem

rosto ou “de cabeça cortada” pelo quadro fílmico, *vide* **Sunday in Paris**), em intensa *flânerie* ou quase parados, habitualmente vistos de maneira mediada através das transparências modernas dos edifícios (montras e entradas de edifícios em vidro, nas grandes cidades) ou mediante um “jogo de sombras” que nos reenvia para essa tal ideia de “origem originária” do cinema (refiro-me a **Picture Taking**, uma coleção de vistas “cimeiras” à maneira de um fotógrafo como Umbo, e a **Back in Park**, mas assista-se também a **Noon Time Activities** [2004], filme que contém muito do que é ampliado ou “expandido” nesta sessão). Isto porque podemos ver o cinema como não mais do que um projeto – uma conjuração – desse mundo duplo que con-corre e rivaliza com o nosso mundo: o das sombras. Obcecado com todas estas ideias, Albin Grau, co-produtor de **Nosferatu** (1922) de F. W. Murnau e diretor artístico do magnífico **Schatten / Sombras** (1923) de Arthur Robison, e ainda um célebre ocultista alemão, falava do cinema como “linguagem de sombras”. Gehr atualiza todo este jogo entre transparências, corpos, sombras e movimentos num cinema ocorrido *outside* (desocultado, desocultante), partindo – e habitando, e desconjuntando – o princípio narrativo, parco mas efetivo, das vistas lumièrianas. Trata-se, enfim, de uma ação fílmica contra os movimentos da rua, pessoas que passam e atravessam a cidade ou que trabalham removendo a neve acumulada que dificulta esse trânsito ou que relaxam quando há luz, tirando proveito de um dia de sol na esplanada do parque. E quando há sol, são as sombras que falam. Claro.

Luís Mendonça