

TRECHO DE ENTREVISTA COM ERNIE GEHR

Scott MacDonald

Resumo: Durante a minha estadia em Montreaux, Annette me disse, “Talvez você tenha interesse em ver isto”, e me mostrou o filme original que mais tarde eu refotografei para *Eureka*. Dado o cinema dos primórdios ao qual eu havia sido exposto até aquele ponto, eu não podia acreditar no que via. Era um *travelling* que parecia seguir para sempre. Incrível! Assim como com as ruas de Paris anteriormente, aqui havia outro artefato do tempo e da história.



MacDonald: Onde você encontrou o material que utilizou em *Eureka*, seu primeiro filme na Califórnia?

Gehr: Quando Annette Michelson foi convidada para organizar a exibição do novo cinema em Montreaux, na Suíça, ela convidou Mike Snow, Peter Kubelka, Robert Breer e eu para irmos com ela. De início eu hesitei; não estava interessado em ir à Europa. Mas então eu decidi que iria. Eu recebi uma passagem para vinte e um dias. Pousei em Genebra e fui diretamente a Paris. Não sabia o que esperar, mas gostei de Paris instantânea e enormemente. Passei a maior parte do meu tempo em Paris, apenas caminhando pelas ruas, absorvendo artefatos históricos e associações. Foi uma experiência bastante emocionante para mim. Não visitei um único museu nessa ocasião. Então fui a Amsterdã, onde fiz a mesma coisa, apesar de ter ido a alguns museus lá, onde estava chovendo e frio. E de lá fui a Montreaux, onde deveria estar por quatro ou cinco dias para apresentar meu trabalho e responder às perguntas.

Durante a minha estadia em Montreaux, Annette me disse, “Talvez você tenha interesse em ver isto”, e me mostrou o filme original que mais tarde eu refotografei para *Eureka*. Dado o cinema dos primórdios ao qual eu havia sido exposto até aquele ponto, eu não podia acreditar no que via. Era um *travelling* que parecia seguir para sempre. Incrível! Assim como com as ruas de Paris anteriormente, aqui havia outro artefato do tempo e da história.

Isso me trouxe de volta memórias da minha primeira visita a São Francisco. Após ter sido dispensado do exército, eu viajei de ônibus pelo país. Eu parei em São Francisco, chegando muito cedo, de manhã, quando as coisas ainda estavam fechadas. Depois de sentar na estação rodoviária por um tempo, decidi esticar as pernas e caminhar até a Market Street. Enquanto me aproximava da esquina, ouvi buzinas de bondes, que não ouvia desde que era criança. O som do bonde trouxe de volta experiências da infância. Quando cheguei à esquina, observei este bonde dos anos 50 passar e descer a Market Street em direção ao Embarcadero, assim como, numa vez, uma câmera, posicionada na frente de outro bonde, registrou o filme que eu estava vendo em Montreaux, em 1974. O filme e essa lembrança me emocionaram.

Depois, eu perguntei Annette se havia alguma possibilidade de eu conseguir uma cópia. Eu não estava pensando em fazer algo com isso; eu apenas queria ver de novo.



Annette mencionou que ela havia conseguido a cópia de uma amiga em comum, Ruth Perlmutter, que morava na Filadélfia. Então eu retornei a Nova York, liguei para Ruth e perguntei se poderia conseguir uma cópia daquele filme. Ela disse, “Sem problema”. Eu mandei um cheque para ela, e pouco tempo depois consegui minha própria cópia. Eu assisti ao filme durante vários meses antes de decidir que gostaria de trabalhar com ele.

MacDonald: O que você sabia da história do filme?

Gehr: Não muito. É claro que cineastas já estavam criando vistas panorâmicas com câmeras em movimento no final dos anos 1890. E mesmo antes, do início do século *dezenove* em diante, havia panoramas pintados em movimento – como você sabe por suas duas edições de *Wide Angle* [Gehr se refere a “Movies Before Cinema”, duas edições especiais do periódico *Wide Angle* 18, nos. 2 (abril de 1996) e 3 (julho de 1996)]. Este filme foi outro caso em que o cinema estava alcançando uma tradição já estabelecida. Claro que em 1974 eu não estava ciente de nada disso.

MacDonald: Quando você decidiu fazer sua própria versão do filme, como você procedeu?

Gehr: Eu usei um projetor que me possibilitava projetar um fotograma por vez. Eu projetei um fotograma, registrei múltiplos fotogramas daquele fotograma, então projetei o próximo fotograma, e registrei também aquele.

MacDonald: Você tinha uma partitura? Ou você tinha estudado o material original por tanto tempo que já sabia o que iria fazer?

Gehr: Eu não tinha uma partitura. Eu queria que o original transparecesse, e para mim deveria ser tão “transparente” quanto possível. Isso era importante. Ao mesmo tempo, e isto pode parecer uma contradição, eu também queria deixar algumas marcas minhas no filme, incluindo minha noção de que estávamos olhando um artefato de tempo, de história *humana* tanto quanto história do cinema – mas de uma maneira quieta, em uma forma muda. O que eu deveria fazer era encontrar um equilíbrio entre o filme original e meus então crescentes interesses nesta obra em particular. Não recorrer a closes ou destacar detalhes era importante, porque eu senti que precisava trabalhar



com e respeitar a linguagem fílmica do período – estamos falando de um cinema pré-Griffith. Com parte dos meus trabalhos anteriores, como *Still*, eu também havia aprendido sobre a poesia e as implicações que podem ser encontradas na percepção de um detalhe, e no desejo que se tem de se focar nele, enquanto o campo mais amplo nega esse acesso e logo o devora.

O ritmo do filme era outro problema com o qual eu batalhei. Em alguns momentos havia um desejo de desacelerar a imagem, e em outros momentos um desejo de acelerá-la. Mas eu senti que isso também seria um erro. Seria chamar a atenção para momentos ou eventos específicos e ignorar outros. Mais importante para mim era manter o movimento no limite entre o estático e o móvel. Minha decisão era permanecer dentro de uma razão variável que não seria perceptível ou ao menos fosse vagamente perceptível – algo entre quatro e oito fotogramas para cada fotograma do original.

Se você se abre à peça e está com ela em todos momentos, talvez a um quinto do trabalho algo mágico comece a acontecer. O mundo na tela começa a ganhar vida. A peça parece muito antiga e simultaneamente muito contemporânea. Além disso, o tempo se torna bastante elástico, não ralentado, mas um tanto acelerado.

Os dois cortes no filme estavam na cópia que recebi de Ruth Perlmutter.

MacDonald: No filme original, o bonde vira e começa a retornar, e *então* o plano termina.

Gehr: Correto. Eu parei logo antes do bonde começar a virar de volta. Terminamos com uma imagem que inclui o sinal “Erigido em 1896”, e que, para mim, dentro do contexto desta obra, sugere os primórdios do cinema. Além disso, a pessoa ao fundo, o velho com a barba branca, guarda uma vaga semelhança com Eadweard Muybridge em seus últimos anos, enquanto algumas das figuras silhuetadas que povoam o filme têm uma vaga semelhança com algumas das figuras de animais em movimento nas fotografias de Palo Alto de Muybridge.

O movimento neste filme é tão assombroso para mim, especialmente esta fronteira entre o que é estático e o que se move – é quase como se eu estivesse revivendo múmias de um outro século, e elas caminham de uma maneira artificial, mecânica. A máquina está sempre lá. Você está sempre ciente disso. Ainda que diferente em suas particularidades, isso se relaciona com o movimento em *Reverberation* [1969] – algo que eu não percebi até algum tempo depois.

In Scott Macdonald, *A Critical Cinema 5* (Berkeley: University Of California Press, 2006): 386-388.

Scott MacDonald é professor de história da arte na Universidade Hamilton, além de ser autor de 17 livros. Dentre eles, escreveu 5 volumes de *A Critical Cinema, Interviews with Independent Filmmakers*. Também publicou diversos ensaios e entrevistas. Ainda, MacDonald foi responsável pela curadoria e apresentação de eventos cinematográficos no MoMA, no Arquivo Cinematográfico de Harvad e no Arquivo Cinematográfico do Pacífico em Berkely, entre outros.