



“TOM, TOM, THE PIPER’S SON”: OS RASTROS DE LUZ DE UM FILME DE 1905

“TOM, TOM, THE PIPER’S SON”: THE TRACES OF LIGHT OF A 1905’S FILM

Arthur Frazão

UFRJ - Brasil

arthurfrazao@gmail.com

Resumo

Entre 1969 e 2008, o cineasta nova-iorquino Ken Jacobs reempregou as imagens de *Tom, Tom, the piper’s son* (1905) em diversos trabalhos audiovisuais. Enquanto um objeto histórico complexo e de longa duração, as imagens de 1905 atravessaram diversos períodos da história do cinema, como o Primeiro Cinema, o Cinema Expandido e o vídeo e compõem uma rede anacrônica de formas não padronizadas do cinema. Ao reempregar imagens do passado, Jacobs se dedicou a investigar o movimento, o tempo e a percepção no cinema, criando efeitos de cintilação e imagens tridimensionais não realistas. Com o *Sistema Nervoso*, um dispositivo de dupla projeção, o cineasta produziu um tipo de movimento que denominou de *eternalismo*. O *eternalismo* consistia em uma distorção na projeção da película que resultava em um movimento de constante avançar, sem início e sem fim, em eterna transformação. Como efeito do seu trabalho obsessivo de reemprego das mesmas imagens, Jacobs criou um outro *eternalismo*, o das imagens que não cessam de se repetir e se transformar. O gesto repetido pelo cineasta de remontar e escavar tecnologias e imagens do passado consiste em uma atualização das virtualidades das imagens e das formas de experimentá-las. As linhas de fuga do cinema e da fotografia articulam a emergência de novos filmes e dispositivos. Nesta comunicação, pretendemos rastrear os diferentes contextos de realização de cada filme para pensar o gesto de repetição nas diversas montagens de *Tom, Tom, The Piper’s Son* como possibilidade de fabricação de novos processos de subjetivação.

Palavras-chave: repetição; dispositivo; cinema experimental.

Abstract

Between 1969 and 2008, the New Yorker filmmaker Ken Jacobs re-appropriated the images of *Tom, Tom, the piper’s son* (1905) in several audiovisual works. As a complex historical object which is also longstanding, the 1905’s images encompass several periods of the history of cinema such as Early Cinema, Expanded Cinema and video and compose an anachronistic network of non-standard cinema styles. By reusing images from the past, Jacobs has dedicated himself to investigate movement, time and perception in filmmaking, creating effects of flickering and non-realistic three dimensional images. With the *Nervous System*, a double projection device, Jacobs produced a type of movement which he called *eternalism*. The *eternalism* consisted in a distortion in the projection of the film which resulted in a constant moving forward, without beginning or end, in an eternal transformation. As a result of his obsessive work in reusing the same images, Jacobs has created another *eternalism*, the one from the images that do not cease to repeat and to transform. The gesture repeated by the filmmaker of re-editing and excavating technologies and images from the past is an updating of the virtualities of the images and of the forms in which they are experimented. The escape lines of cinema and photography articulate the emergence of new films and dispositifs. In this work we trace the different contexts in which each film was made, in order to think about the gesture of repetition in the different cuts of *Tom, Tom, the piper’s son* as a possibility of creating new processes of subjectivation.

Keywords: repetition; dispositif; experimental cinema.

Breve história de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008)

Tom, Tom, the piper's son (Estados Unidos, 1905) é um filme produzido pela *Biograph Company* de 11 minutos de duração, que tem a direção historicamente atribuída ao cinegrafista G. W. Bitzer. À época, nos Estados Unidos, algumas produtoras realizavam o registro das obras audiovisuais por meio da impressão de seus fotogramas em rolos de papel. De 1894 a 1912, foram registrados aproximadamente cinco mil rolos de filmes neste formato, denominado de *paper prints*, na Biblioteca do Congresso, em Washington (CESARINO COSTA, 1995, p. 46). A *Paper Print Collection* estava esquecida dentro de um cofre trancado com um cadeado e sua chave, desaparecida. Em 1940, um funcionário da biblioteca arrebentou a fechadura e encontrou diversos rolos de *paper print* com filmes do Primeiro Cinema (1894-1913). Como as cópias em nitrato de prata de grande parte dos filmes desta época se deterioraram ou se perderam com o passar do tempo, a coleção despertou interesse por conservar obras audiovisuais de um período da história do cinema até então pouco estudado.

Na década de 1950, o técnico e colecionador de filmes Kemp Niver iniciou um processo de recuperação destes filmes, transpondo a coleção de *paper prints* para filmes em 16 milímetros. O procedimento tornou os filmes disponíveis para consulta no final da década de 1960. Este fato proporcionou, por exemplo, o contato do cineasta e artista visual nova-iorquino Ken Jacobs com *Tom, Tom, the piper's son* (1905). Jacobs se apropriou das imagens do filme para realizar o longa-metragem experimental homônimo *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). O dispositivo de produção de imagens utilizado para realizar o filme consistiu em um projetor, que permitiu ao cineasta congelar, alterar a velocidade e o sentido da projeção, uma tela translúcida e uma câmera portátil com a qual Jacobs registrou e reenquadrou os efeitos das distorções das imagens de 1905.

Entre 1975 e 2000, Jacobs apresentou uma série de performances audiovisuais com o *Sistema Nervoso* (*Nervous System*, no original), um dispositivo de dupla projeção que o artista desenvolveu. A tecnologia envolvia dois projetores que também possibilitavam ao cineasta alterar a velocidade da projeção e exibir imagens quadro a quadro. Os projetores eram utilizados simultaneamente com tiras idênticas do mesmo filme. Um obturador externo, que girava como um disco, era colocado diante das máquinas para alternar rapidamente entre as duas projeções. Três destes trabalhos foram realizados a partir de fragmentos de *Tom, Tom, the piper's son* (1905): *THE IMPOSSIBLE: Chapter One "Southwark Fair"* (1975), *THE IMPOSSIBLE: Chapter Three "Hell Breaks Loose"* (1980) e *THE IMPOSSIBLE: Chapter Four "Schilling"* (1980)¹.

Nos anos 2000, o cineasta remontou ao filme de 1905 para produzir três novos filmes digitais: o curta-metragem *A Tom Tom Chaser* (2002), e, os longas-metragens *Return to the Scene of the Crime* (2008) e *Anaglyph Tom (Tom with Puffy Cheeks)* (2008). Entre 1905 e 2008, as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* foram recorrentemente retomadas e inseridas em obras de um tipo de cinema que pode ser definido de uma forma abrangente como experimental. O trajeto das imagens de 1905 está ligado às tecnologias e aos dispositivos de projeção.

¹ As datas correspondem ao primeiro evento em que as performances foram apresentadas (ROSE, 2011, p. 271).



A reprodução de *Tom, Tom, the piper's son* em papel, película e vídeo, por técnicas óticas, químicas e digitais, é determinante para a definição do caminho destas imagens. Entretanto, os diversos dispositivos que permeiam tal percurso engajam visualmente os observadores de *Tom, Tom, the piper's son* de 1905 a 2008 de maneiras distintas. A experiência do cinema no início do século XX é reconfigurada pelo cinema experimental, posteriormente pelo Cinema Expandido e, no final do século, pelo vídeo. Há, contudo, relações de influências mútuas entre períodos tão distantes historicamente no que tange às formas não padronizadas do dispositivo cinema. Neste artigo investigamos os trabalhos realizados com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* com o intuito de pensar o que emerge do gesto de contínua repetição destas imagens.

Do Primeiro Cinema ao cinema experimental: a multiplicação das atrações de *Tom, Tom, the piper's son*

O primeiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) reproduz a feira medieval registrada em *Southwark Fair* (1733), desenho de autoria do artista inglês William Hogarth (1697-1764). A feira é repleta de performances simultâneas. A diversidade de ações concomitantes presentes no enquadramento dispersam a atenção dos espectadores do filme, que podem escolher qual micro-narrativa acompanhar. Apenas no final do plano, que dura cerca de três minutos, Tom, personagem que dá título ao filme, rouba um porco e foge acompanhado do menino de calça listrada que tomava conta do animal. Este plano serviu de modelo para inúmeros historiadores exemplificarem a falta de foco narrativo nos filmes do Primeiro Cinema (CESARINO COSTA, 1995, p. 85-6).

Como a *Paper Print Collection* só ficou disponível para consulta no final da década de 1960, os historiadores clássicos que se dedicaram a escrever sobre os primeiros filmes, trabalhavam a partir de fontes secundárias como descrições dos filmes, relatos, anotações e lembranças (CESARINO COSTA, 1995, p. 47). Com tal metodologia, estes pesquisadores avaliaram os filmes do período “com base em normas inexistentes, do único tipo de cinema digno, a seus olhos, do rótulo de ‘qualidade especificamente cinematográfica’” (GAUDREULT; GUNNING, 2006, p. 369, tradução nossa)². Os historiadores clássicos construíram uma ideia de progresso e desenvolvimento para o cinema, mitificando a figura de Griffith como o “pai” do cinema narrativo.

Nos anos 1980, quase uma década após Ken Jacobs realizar seu primeiro filme com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, surge uma nova visão sobre os filmes do Primeiro Cinema, que se convencionou chamar de nova historiografia em oposição à clássica que considerava tais filmes primitivos. André Gaudreault e Tom Gunning publicam um artigo, em 1986, em que dividem os primeiros filmes em dois tipos de sistemas: de um lado, o *sistema de atrações mostrativas*, ao qual pertenceriam, primordialmente, os filmes do período que vai de 1895 a 1907, do outro,

² No original: “They had the irritating habit of considering and judging early cinema on the basis of not yet extant norms, of the only kind of cinema worthy, in their eyes, of the label “specifically cinematic quality” (GAUDREULT; GUNNING, 2006, p. 369).



um *sistema de integração narrativa* que englobaria os filmes produzidos entre 1909 e 1914 (GAUDREULT; GUNING, 2006, p. 373). O sistema narrativo seria aquele em que os elementos cinematográficos, como enquadramento e montagem, estariam direcionados a contar histórias. Já no sistema de atrações mostrativas, a narração não seria predominante na estrutura dos filmes e cada plano se tornaria uma atração independente, autônoma. Este sistema conjugava duas noções desenvolvidas pelos autores. *Mostração* é uma noção de Gaudreault e seu uso diz respeito à qualidade do cinema de mostrar, exibir imagens. O Cinema de Atrações, para Gunning, incitaria a curiosidade visual daquele que assiste às suas imagens, “através de um espetáculo excitante - um evento único, seja ficcional ou documental, que é o do interesse em si mesmo. A atração da exibição pode ser também de natureza cinematográfica” (GUNNIG, 2006, p. 384, tradução nossa)³. A história do cinema até então era primordialmente tratada do ponto de vista da hegemonia da narrativa, da tela invisível, do dispositivo imersivo da sala escura. Gunning (2006, p. 382) faz uma ressalva de que o Cinema de Atrações não se opõe ao cinema narrativo, muito menos estaria separado da história do cinema, afinal, seus reflexos poderiam ser observados em alguns procedimentos das vanguardas ou em fragmentos de determinados gêneros narrativos, como nos musicais, por exemplo.

Apesar de se filiarem a nova historiografia, as noções de *mostração* de Gaudreault e de *atrações* de Gunning abarcam diferenças significantivas. Wanda Strauven (2006, p. 17, tradução nossa) destaca estas nuances ao realizar uma comparação entre ambos: “o conceito de *mostração* implica uma instância (narratológica) que mostra algo, a noção de *atração* enfatiza o magnetismo do espetáculo exibido”⁴. Deste modo, as atrações mobilizam diretamente o observador, que não é mostrado a algo. Nos parece mais pertinente para a compreensão dos planos, truques e diversas ações presentes em *Tom, Tom, the piper’s son* (1905), a opção por nos referirmos a eles como as *atrações* destas imagens. A mesma lógica pode ser aplicada ao filme homônimo de 1969-1971, principalmente, quando Jacobs intervém diretamente nas imagens de 1905, produzindo diversos efeitos visuais e multiplicando suas atrações. A experiência dos dois filmes passa pela projeção e pela forma como esta convoca o espectador.

O Primeiro Cinema, período em que *Tom, Tom, the piper’s son* (1905) foi realizado, “é sobretudo um processo de transformação. Transformação que é visível na evolução técnica de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo” (CESARINO COSTA, 1995, p. 9). A falta de padrão nos processos de produção e exibição dos primeiros filmes permitiram modos e espaços distintos de se assistir a imagens em movimento, como as feiras de atrações, os espetáculos mágicos ou de aberrações, os *nickelodeons* e os inúmeros dispositivos de visualização de imagens individuais.

³ No original: “the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature” (GUNNIG, 2006, p. 384).

⁴ No original: “Attraction and monstration, albeit both equally “opposed” to narration, cannot simply be considered as synonyms. Whereas the concept of monstration implies a (narratological) instance that shows something, the notion of attraction emphasizes the magnetism of the spectacle shown” (STRAUVEN, 2006, p. 17).



A projeção também é determinante para *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), pois é a produtora das novas atrações, desaceleradas, aceleradas ou congeladas, que são reenquadradas pela câmera. Em um trecho do filme de 1969-1971, as imagens de 1905 são montadas no sentido contrário. Em *reverse*, os atores “voam” para dentro de uma chaminé. O plano, originalmente, exibia os personagens pulando da chaminé para o exterior de uma casa. O movimento dos corpos em *reverse* é similar ao dos meninos subindo a chaminé em um plano do filme de 1905. Trata-se de um efeito específico do cinema. A semelhança entre os saltos em *reverse* nos dois filmes demonstra a importância do movimento como elemento constituinte das obras homônimas. Assim como no filme de 1905, o filme de 1969-1971 tem como importante característica a exibição das potencialidades do cinema.

Tom, Tom, the piper's son (1905) está centrado na ideia de movimento. Tanto por se tratar de um filme de perseguição, em que os personagens correm atrás de Tom, do porco e do menino de calça listrada, como pelas ações simultâneas dentro de cada plano. O movimento constante dos corpos dos atores é o que guia a montagem do filme. Os planos se encerram sempre após todos os personagens saírem de quadro e os planos seguintes iniciam com os fugitivos adentrando o quadro para, em seguida, surgir a multidão que os persegue. Já o movimento de cintilação da película é elemento central do filme de 1969-1971. Em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), Jacobs altera a velocidade da projeção e registra com sua câmera diversos trechos de flicagem dos fotogramas de 1905. Nicole Brenez (2011) afirma que com este recurso Jacobs amplia a relação das imagens com o movimento para analisar “a integralidade do movimento fílmico da imagem, e também o movimento do suporte da celulóide” (BRENEZ, 2011, p. 164, tradução nossa)⁵. Esta é uma característica que, para Philippe-Alain Michaud (2014), define o cinema experimental como uma arte da presença, em que o filme se faz notado e a tela se materializa. O autor considera que o modo experimental do cinema seria uma forma de repensar a história das imagens em movimento.

O *flicker film*, para Michaud (2014, p. 139), “subverte as convenções ilusionistas do espetáculo cinematográfico, a saber, dissociando a velocidade de gravação da velocidade de projeção”. A cintilação das imagens nestas obras exhibe a condição material do desenrolar da película cinematográfica e sua característica essencialmente descontínua. De acordo com Michaud (2014, p. 140), o cinema experimental passaria de “uma economia de representação indireta para uma economia da *apresentação* direta”. O filme não seria visto *através* da tela, mas *na* tela.

Em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), a flicagem e a desconstrução dos limites das imagens criam uma experiência física exaustiva de quase ofuscação para os olhos dos observadores ao longo das duas horas de filme. A observação do efeito de *flicker* produz o que Michaud (2014, p. 152) chama de um “oxímoro visual”. Para o autor, neste tipo de filme, “resta a

⁵ No original: “ Jacobs studies the integrality of the filmic movement of the imagen, and also movement of the celluloid support” (BRENEZ, 2011, p. 164).

pulsção pura da claridade e da escuridão, que então aparece como a condição inultrapassável da experiência cinematográfica” (MICHAUD, 2014, p. 152). São os extremos da luz, claro e escuro, que se alternam em grande velocidade e servem para realçar a materialidade da película.

Em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), Jacobs recorre a efeitos visuais e de projeção que serão retomados e desenvolvidos anos mais tarde nas performances com o *Sistema Nervoso*. Para aqueles que alugavam a cópia do filme de 1969-1971 diretamente com o distribuidor, o cineasta elaborou um documento com instruções de projeção. Desta maneira, desejava transformar os projetoristas ocasionais em *performers* e assegurar que o filme seria exibido como havia planejado (CARELS, 2016, p.6). Esta informação aponta para uma relação do cinema com outras artes visuais, muito distante da forma padronizada pelo cinema clássico narrativo.

Os rastros do *Sistema Nervoso*

Foi recorrente, tanto no trabalho de Jacobs, como na obra de outros artistas da década de 1970, um alargamento conceitual da definição de cinema. O Cinema Expandido, de acordo com Victa Carvalho (2008, p. 95), compreendia o cinema de uma forma mais ampla, como “uma arte da luz em movimento”. Neste contexto, uma série de artistas, utilizaram e desenvolveram em seus espetáculos técnicas baseadas na projeção. No mesmo período, Jacobs criou um dispositivo de dupla projeção para apresentações audiovisuais que nomeou de *Sistema Nervoso*. O equipamento era operado ao vivo, exibindo duas tiras idênticas de filme. As imagens de cada projetor eram levemente dessincronizadas e cada performance acontecia de acordo com um planejamento previamente ensaiado entre o cineasta e sua esposa, Flo Jacobs. O casal Jacobs operava os dois projetores e o resultado variava a cada obra. O efeito de *flicker* dos fotogramas, recorrente em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), foi um tipo de efeito visual explorado pelo *Sistema Nervoso*. A sobreposição de imagens, fotogramas projetados lado a lado e a tridimensionalidade foram outros resultados visuais obtidos pelos artistas.

Em algumas das performances com o dispositivo, era aplicado o efeito de Pulfrich, que simulava uma profundidade tridimensional baseada na diferença de percepção entre os dois olhos humanos (ROSE, 2011, p. 271). O efeito foi descoberto pelo médico alemão Carl Pulfrich (1858-1927), que perdeu um olho em um acidente e desenvolveu a técnica de produção de tridimensionalidade pela variação de luminosidade. Desta forma, diferentemente da fotografia estereoscópica popular no século XIX, a profundidade de campo pode ser percebida com apenas um olho. No início do século XX, o cientista foi considerado uma autoridade no desenvolvimento de instrumentos estereoscópicos e, em termos gerais, no campo da estereoscopia (CHRISTIANSON; HOFSTETTER, p. 944).

O interesse de Jacobs pelas imagens tridimensionais está diretamente ligado ao efeito de Pulfrich. O cineasta relata que em 1963 comprou nas ruas de Nova Iorque um dispositivo

simples que prometia transformar uma televisão comum em 3-D por apenas um dólar. Ao desmontar o equipamento, observou que nos óculos de papelão havia uma pequena persiana que “girava uma folha de plástico sobre a outra, escurecendo perante um olho, enquanto clareava perante o outro” (JACOBS, 2016a, p. 8). Tratava-se de uma tecnologia simples que faz referência ao pêndulo de Pulfrich, em que “um filtro escuro colocado perante o olho não apenas reduziria a luz como atrasaria a luz passando pelo filme” (JACOBS, 2016a, p. 8). Esta relação entre tempo, projeção e observação, presente nas bases que fundamentam o efeito de profundidade de campo do equipamento comprado por Jacobs, serviu como ponto de partida para as experimentações do cineasta com a visão, que se intensificaram com o *Sistema Nervoso*.

O movimento dos fotogramas produzido pelo *Sistema Nervoso* foi denominado por Jacobs de *eternalismo*: No catálogo da mostra *Film that tell time: A Ken Jacobs retrospective*, organizada em Nova Iorque em 1989, o cineasta comentou o funcionamento técnico do dispositivo.

Pequenas mudanças no modo como as duas imagens se sobrepõem criam efeitos radicalmente diferentes. A vibração palpitante (que leva algum tempo a se acostumar, depois, tornando-se não mais difícil do que seguir um pôr-do-sol através da passagem de árvores em um carro em movimento) é necessária para criar “eternalismos”: fatias de tempo descontroladas, movimentos sustentados que vão a nenhum lugar, nada diferente de qualquer coisa na vida (em nenhum momento são utilizados *loopings*). Sem pontos de início, de parada e de repetição discerníveis, um pescoço pode se transformar... eternamente (JACOBS, 1989, p. 24, tradução nossa)⁶.

Por mais que as projeções com o dispositivo fossem planejadas e ensaiadas, por se tratarem de performances ao vivo, elas estavam abertas ao efêmero, à contingência e ao acaso. Por isso, o fato de Jacobs ter abandonado nos anos 2000 as apresentações com o *Sistema Nervoso* se colocou como um desafio à pesquisa. O único rastro visual deixado pelo *Sistema Nervoso* foi um curta chamado *New York Street Trolley 1900* (1999). O filme de 11 minutos foi produzido por Jacobs para demonstrar alguns efeitos do dispositivo a uma banca de financiamento de projetos (PIERSON, 2011, p. 204). Jacobs havia apresentado uma performance com o *Sistema Nervoso* de mesmo título em 1997. O curta consiste em um plano de um bonde em movimento na Nova Iorque de 1900, que é distorcido pela dupla projeção. A narração e os ruídos do projetor compõem a sua banda sonora. No filme, a voz de Jacobs indica o que o espectador deve perceber, o que já produz uma experiência diferente da engendrada pelo *Sistema Nervoso*. Enquanto nas performances com o dispositivo não há apontamentos para o que o observador deve absorver das projeções, em *New York Street Trolley 1900* (1999) a locução direciona o que se deve ver e compreender no filme.

⁶ No original: “Tiny shifts in the way the two images overlap create radically different effects. The throbbing flickering (which takes some getting used to, then becoming no more difficult than following a sunset through passing trees from a moving car) is necessary to create “eternalisms:” unfrozen slices of time, sustained movements going nowhere unlike anything in life (at no time are loops employed). For instance, without discernible start and stop and repeat points a neck may turn... eternally” (JACOBS, 1989, p. 24).



Nos primeiros minutos do curta, o cineasta descreve em *off*: “É uma imagem muito naturalista, com a exceção de que o movimento se mantém avançando, não vai para trás e para frente, apenas se mantém avançando de um modo que seria impossível na vida real” (NEW..., 1999, tradução nossa)⁷. No curta, o ruído do projetor interrompe a narração. Jacobs descreve constantemente a operação do equipamento e informa que vai modificar a maneira como o manuseia com a finalidade de obter um resultado menos naturalista: “Vocês vêem que o homem não está se movendo juntamente com o bonde. Ele está se movendo em nossa direção. Ele está voando em nossa direção. Vejam os acentos do bonde” (NEW..., 1999, tradução nossa). Tanto na narração do curta, quanto na descrição de Jacobs (1989, p. 24) sobre o *Sistema Nervoso* citada anteriormente, há uma forte valorização do imponderado.

No que tange ao observador, as performances com o *Sistema Nervoso* radicalizavam a ideia da subjetividade da percepção das imagens. Sobre este tema, Michele Pierson (2011, p. 205) afirma que os efeitos visuais de profundidade e tridimensionalidade do *Sistema Nervoso*, além de serem percebidos de modos distintos por cada indivíduo, demandavam um esforço do espectador para que acontecessem. Contudo, para aqueles que “fazem o esforço, a atenção concentrada se abre para um outro tipo de experiência. Embora esta experiência precise ser diferenciada do transe, guarda uma relação importante com estados de transe” (PIERSON, 2011, p. 205, tradução nossa)⁸. De forma semelhante, Edwin Carels (2016, p. 8, tradução nossa) afirma que o projetor, para Jacobs, funciona não apenas como um equipamento capaz de reproduzir o movimento, mas preferencialmente como “um instrumento autônomo que produz prazer visual particular”⁹.

A possibilidade da luz estroboscópica produzir visões e experiências sensoriais foi tema de diversas pesquisas científicas. Na década de 1940, Heinrich Klüver (1942, p. 182) realizou uma série de auto-experimentos e estabeleceu conexões entre as visões alucinatórias produzidas pela cintilação de luz e o consumo de *peyote*. No final da década de 1950, o *Mental Research Institute* na Califórnia se constitui enquanto o principal centro de pesquisas do governo dos Estados Unidos a realizar investigações sobre os efeitos do consumo de LSD e da exposição à luz estroboscópica (CANALES, 2011, p. 243). Duas décadas depois, a combinação do *efeito de flicker* com o consumo do LSD se disseminou entre os ateliês de artistas e as pistas de dança da época. Foi neste contexto que Jacobs produziu filmes em que explorava a cintilação frenética dos fotogramas e desenvolveu o *Sistema Nervoso*. Ao analisar o dispositivo de dupla projeção, Carels (2016, p. 10, tradução nossa) considera que “Jacobs está criando instrumentos para desencadear respostas individuais,

⁷ Na narração original: “It’s a very naturalistic image, with the exception the motion keeps advancing, doesn’t go back and forward, it just keep advancing in a way that would be impossible in real life. The same two frames are beeing cycled” (...) “You can hear the change of frames (...) You see that the man is also not moving along with the trolley, He’s moving toward us, He’s flying toward us. Look to the seats”.

⁸ No original: “However, for those spectators who make the effort, concentrated attention opens onto another type of experience altogether. While these experience needs to be distinguished from trance, it does share an important feature with trance states” (PIERSON, 2011, p. 205).

⁹ No original: “In Jacobs’ hands, the projector is not a reproduction device to reconstitute analogue recordings, but rather an autonomous instrument that produces particular visual pleasure.”(CARELS, 2016, p. 8)



imprevisíveis (...) Com sua estética ‘eternalista’, o sugestivo, e até mesmo hipnótico efeito de *flicker* é a atração principal”¹⁰. A cintilação dos fotogramas, já presente em *Tom, Tom, the piper’s son* (1969-1971), se repete como efeito produtor de subjetivações no *Sistema Nervoso* e nos vídeos realizados posteriormente.

O eternalismo digital

A *Tom Tom chaser* (2002) é um curta de Ken Jacobs produzido no processo de digitalização de *Tom, Tom, the piper’s son* (1905). Esta foi a terceira passagem de suporte a qual o filme foi submetido. Primeiro de película para *paper print* em 1905, depois para película novamente no final da década de 1960, e, finalmente, para um formato digital em 2002. Jacobs (2016b, p. 63) relata que, acessorado pelo técnico responsável pela digitalização das imagens, buscou produzir “aberrações mais selvagens” Como produto da manipulação da telecinagem, o cineasta realizou o curta *A Tom Tom chaser* que, assim como o filme de 1905, tem 11 minutos de duração.

As distorções do processo de digitalização resultaram em uma série de novas atrações. Logo no início do filme, enquanto a película roda verticalmente, como se estivesse numa rebobinadeira, os personagens mantêm seu movimento dentro dos quadros. Há uma temporalidade complexa com ao menos dois tempos sobrepostos, o do movimento da tira de filme e o dos personagens, que não estão “congelados” no vídeo, mas móveis em suas performances. São tempos que se repetem, se bifurcam, se sobrepõem. Em outros trechos do curta, as figuras são digitalmente deformadas, esticadas, alargadas. O movimento é, mais uma vez, ator importante de um novo filme feito a partir de *Tom, Tom, the piper’s son*. O curta demonstra o potencial técnico do vídeo para a manipulação das imagens.

Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks) (2008) é um filme 3-D que expande as possibilidades de manipulação das imagens por técnicas digitais apresentadas no curta de 2002. O longa-metragem foi produzido para ser assistido quase que em sua totalidade com o uso de óculos anáglifos, acessório formado por uma lente vermelha e a outra ciã. As imagens em anáglifo são parcialmente colorizadas de ciano e vermelho para que sejam percebidas como tridimensionais quando observadas com os óculos apropriados. A percepção da tridimensionalidade depende da binocularidade, já que cada olho enxerga uma das cores e o cérebro faz a “junção” das duas imagens. No início do filme, há um texto que solicita que o espectador coloque os óculos e, no final da primeira parte, há um aviso indicando que os óculos devem ser retirados.

Um outro motivo para que o uso dos óculos seja intermitente em *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* está relacionado a experiência visual do longa-metragem. O filme é uma amostra da multiplicidade de variações dos *frames* de *Tom, Tom, the piper’s son* em anáglifo.

¹⁰ No original: “Jacobs is creating instruments to trigger unpredictable, individual responses.” (...) “With his ‘eternalist’ aesthetic, the suggestive, even hypnotic effect of the flicker is the main attraction” (CARELS, 2016, p. 10)

Dentre a vasta gama de atrações presentes no filme há planos com uma tridimensionalidade holográfica, mas também aquelas imagens que Jacobs define em um texto logo no início do filme como “anomalias visuais”. A montagem de *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* está repleta de sequências em que os *frames* são animados produzindo um efeito de *flicker*. O filme engendra uma experiência de ofuscação, um desconforto visual que só se ameniza quando o observador fecha os olhos ou retira os óculos.

No longa-metragem *Return to the scene of the crime* (2008) observamos variadas formas de distorcer as imagens por meio de técnicas digitais, além de fragmentos narrativos de uma investigação sobre os crimes ocorridos no filme de 1905. Ao roubo do porco da história de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) somam-se outros delitos que começam em 1905 e se estendem até 2008. Na narrativa do filme de 1905, Tom rouba o porco. No cinema, Jacobs “rouba” continuamente o filme da *Biograph Company*. Estes, por sua vez, “roubam” o quadro de Hogarth. Por 103 anos, a repetição extrapola o mero retorno das mesmas imagens e se coloca como um gesto.

A reiteração de planos que mostram as mãos dos personagens permite que o observador de *Return to the scene of the crime* realize um agrupamento mental destas imagens. Na maioria dos casos, estes planos não estão montados em sequência, mas distribuídos ao longo do filme. Em um trecho do longa-metragem, o movimento da mão de um dos *performers* sugere que houve um furto. O plano produzido pela ampliação e reenquadramento do filme de 1905 mostra uma mão que parece entrar e sair de dentro de um bolso. Contudo, as imagens não permitem afirmar se um novo furto foi registrado na sequência.

O uso de máscaras e recortes digitais no filme está constantemente associado à alteração da velocidade do movimento, que oscila entre a cintilação frenética e o congelamento dos *frames*. Apesar de *Return to the scene of the crime* ter sido produzido com ferramentas digitais, o resultado obtido com a manipulação do filme de 1905 remonta a práticas dos primórdios da fotografia em que as imagens também eram pintadas e animadas manualmente. Além de “escavar” e retomar continuamente as mesmas imagens de 1905, a linguagem de Jacobs inclui o retorno a técnicas audiovisuais do passado que são reinventadas no digital. O cineasta realiza uma montagem baseada na repetição que ocorre nos filmes, entre os filmes (de 1969 a 2008), e, na reiteração de técnicas e procedimentos dos dispositivos visuais do século XIX e do século XX.

A técnica de montagem digital que Jacobs utiliza quando repete *frames* consecutivos de um mesmo plano é chamada pelo cineasta de *eternalismo*. Ao final dos vídeos de Jacobs, há o símbolo de *copyright* com a indicação de que a técnica digital do *eternalismo* teve a patente reconhecida em 2007. Com o uso de computadores para montar estes filmes, Jacobs pôde aplicar a cintilação de *frames* quadro a quadro não apenas no mesmo plano, mas alternando entre planos e enquadramentos distintos com maior facilidade. Algumas sequências de *Return to the scene of the crime* piscam *frames* de diversas secções do plano da feira de atrações com personagens e ações diferentes, permitindo a identificação de algumas imagens pela repetição exaustiva de



determinados *frames*, como o porco ou um detalhe da mão de um personagem, por exemplo. A repetição serve para reforçar a assimilação de algumas imagens piscantes, enquanto que outros *frames*, que piscam um menor número de vezes, não se fixam na memória do observador, pois se perdem na rapidez do efeito de *flicker*. A memória e a repetição são elementos determinantes para a experiência das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*.

A percepção da cintilação de luz nos filmes de Jacobs é exaustiva. Além das alterações de frequência cerebral que a exposição a este tipo de projeção de luz produz, tais experimentos audiovisuais ofuscam a visão muitas vezes de forma desagradável. No caso de *Return to the scene of the crime*, por exemplo, é difícil que o observador consiga se concentrar nas imagens do filme durante os 93 minutos de sua duração. Por mais que se tenha como objetivo a concentração e a atenção total ao filme, a experiência visual produzida pela flicagem dos *frames* obriga aquele que está diante das imagens a fechar os olhos para descansar da intensidade da luz. Mesmo assim, a cintilação da projeção pode ser percebida através das pálpebras e, como resultado da persistência retiniana, manchas de luz permanecem na retina. As imagens de *Tom, Tom, the piper's son* se prolongam nas pálpebras e em novos filmes. A exaustiva repetição destas imagens no trabalho de Ken Jacobs faz delas componentes de uma obra em progresso. Ao longo de um pouco mais de um século, o contínuo retorno das imagens de 1905 produz um rastro de luz. Neste percurso, as formas de experimentar o cinema se encontram em constante transformação, em um movimento incessante de retroceder e avançar.

Referências

- BRENEZ, Nicole. "Recycling: Visual Study, Expand Theory – Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons". In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Ed.). **Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011, p. 158-74.
- CANALES, Jimena. " 'A Number of Scenes in a Badly Cut Film': Observation in the Age of Strobe". In: DASTON, Lorraine; LUNBECK, Elizabeth (eds.). **Histories of Scientific Observation**. Chicago: University of Chicago Press, 2011. p.230-54.
- CARVALHO, Victa. **O Dispositivo na Arte Contemporânea: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais**. 2008. 184 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CESARINO COSTA, Flávia. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. São Paulo: Scriptta, 1995.
- CHRISTIANSON, Susan; HOFSTETTER, Henry W. "Some Historical Notes on Carl Puflich". **American Journal of Optometry and Archives of the American Academy of Optometry**, Mineápolis, v. 49, p. 944 - 7, 1972.
- GAUDREAU, Andre; GUNNING, Tom. "Early Cinema as a Challenge to Film History". In: GUNNING, Tom. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". In: STRAUVEN, W. (Ed.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-8.



JACOBS, Ken. “Breve história do eternalismo”. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo (Org). **Mostra de Cinema Ken Jacobs**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016a, p. 7-12.

_____. “Program Notes”. In: SCHWARTZ, D. (Ed.). **Film that tell time: A Ken Jacobs retrospective**. Nova Iorque: American Museum of the Moving Image, 1989, p. 13-28.

_____. “Sinopses”. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo (Org). **Mostra de Cinema Ken Jacobs**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016b, p. 59-69.

KLÜVER, Heinrich. “Mechanisms of hallucinating”. In: Terman, L; Merrill M. A., **Studies in Personality**. Nova Iorque: Mc-Graw-Hill, 1942, p. 175-207.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. **NEW York Street Trolleys 1900**. Direção: Ken Jacobs. Produção Flo Jacobs. Nova Iorque: 1999. Vídeo (11 min).

PIERSON, Michele. “Jacobs’ Bergsonianism”. In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Ed.). **Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011, p. 196-212.

ROSE, William. “Annotated Filmography and Performance History”. In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Ed.). **Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011. p. 263–75.

STRAUVEN, Wanda. “Introduction to an Attractive Concept”. In: _____ (Ed.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 11-27.

Documentos eletrônicos

CARELS, Edwin. “Revisiting Tom Tom: Performative Anamnesis and Autonomous Vision in Ken Jacobs’ Appropriations of Tom Tom the Piper’s Son”. **Foundations of Science**, Dordrecht, v. 24, n. 4, p.1-14, nov. 2016. Disponível em: <http://expertise.hogent.be/files/16640663/Tom_Tom_Springer_def.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2017.

Minicurrículo

Arthur Frazão

Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/ECO-UFRJ). Graduiu-se em Comunicação Social pela mesma instituição. Foi professor do curso de montagem da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. É montador e realizador audiovisual.

