

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

**ARTHUR RIBEIRO FRAZÃO**

*TOM, TOM, THE PIPER'S SON (1905-2008):*

AS TRAMAS DE UM PALIMPSESTO

Rio de Janeiro

Março de 2018

**ARTHUR RIBEIRO FRAZÃO**

***TOM, TOM, THE PIPER'S SON (1905-2008): AS TRAMAS DE UM PALIMPSESTO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

Rio de Janeiro

Março de 2018

## CIP - Catalogação na Publicação

F848t Frazão, Arthur  
Tom, Tom, the piper's son (1905-2008): As tramas de um palimpsesto / Arthur Frazão. -- Rio de Janeiro, 2018.  
132 f.

Orientador: Antonio Fatorelli.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

1. Tom, Tom, the piper's son. 2. Ken Jacobs. 3. Cinema Experimental. 4. Palimpsesto. 5. Repetição. I. Fatorelli, Antonio, orient. II. Título.

ARTHUR RIBEIRO FRAZÃO

*TOM, TOM, THE PIPER'S SON (1905-2008): AS TRAMAS DE UM PALIMPSESTO*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 27 de março de 2018.

Banca Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Antonio Pacca Fatorelli

Orientador

PPGCOM/UFRJ

---

Prof. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva

PPGCOM/UFRJ

---

Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

PPGF/UFRJ

## AGRADECIMENTOS

A experiência do mestrado proporcionou um reencontro com a Escola de Comunicação da UFRJ, pouco mais de dez anos após ter me graduado na mesma instituição. Se encerro mais esse ciclo da minha formação com um sentimento de amadurecimento pessoal, devo isso aos professores que contribuíram para o meu crescimento, e, aos amigos e familiares que me apoiaram (e me suportaram).

Agradeço ao meu orientador, Antonio Fatorelli, pela orientação sempre serena, afetuosa e estimulante.

Ao professor Fernando Fragozo e à professora Victa Carvalho pelas generosas contribuições nas aulas e na qualificação, e, por terem aceito o convite para participar da minha banca de defesa.

Aos professores do PPGCOM-UFRJ, em especial, Anita Leandro, Consuelo Lins, Fernanda Bruno e Maurício Lissovsky.

Aos técnicos administrativos da secretaria do PPGCOM-UFRJ pelo apoio de sempre.

Aos colegas do mestrado pelas trocas e interlocução.

A Cátia, Ciro e Mônica pelos cafés e conversas.

Aos ribeirinhos Anna, Hermano, Isabel Veiga, Isabel Stein, Rodrigo, Paulo e Wilson pelas cervejas e diálogos.

Aos companheiros de cinema, Alice, Pedro, Roberto, Tiago, Walter e Rô pela generosidade.

À Tati pelo carinho (e por aguentar meu mal humor e minha obsessão *frame a frame*).

Ao Keiji e à Juju, amigos de todas as horas, pelas experiências compartilhadas nestes dois anos.

Aos amigos Carol, Fábio, Fernanda, Joanna, Máira, Renato e Veronica por não terem deixado de me convidar para os encontros, apesar do meu sumiço neste período.

À minha família, agradeço por compreenderem minha ausência.

À minha mãe pelo apoio e carinho.

Ao meu pai pelo incentivo.

Ao meu irmão pelos livros, dvds, revisões e traduções de última hora.

Ao Mauro e à Ivani pelo constante apoio e pelos importantes conselhos.

Em especial, à Mili, companheira da vida, das ideias e dos sonhos.

Ao PPGCOM-UFRJ pela oportunidade e pelo apoio.

Ao CNPq pela bolsa recebida durante o mestrado.

“Repetir repetir – até ficar diferente

Repetir é um dom do estilo”

Manoel de Barros, *O livro das ignorâncias*, 1993

## RESUMO

*Tom, Tom, the piper's son* (1905) é um filme reempregado em diversos trabalhos do cineasta norte-americano Ken Jacobs de 1969 a 2008. O primeiro filme de Jacobs com as imagens de 1905 é o longa-metragem experimental *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). Entre 1970 e 2000 o cineasta apresenta performances audiovisuais com um dispositivo de dupla projeção denominado *Sistema Nervoso*. Quatro destas performances foram realizadas com fragmentos do filme de 1905. Nos anos 2000, Jacobs dirige 3 filmes digitais com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*: o curta *A Tom Tom chaser* (2002) e dois longas-metragem, *Return to the scene of the crime* (2008) e *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (2008), este último produzido em 3-D anáglifo. A pesquisa investiga as experiências destas imagens que atravessam diversos períodos da história do cinema e compõem uma rede anacrônica de formas não padronizadas do cinema. Enquanto um objeto histórico complexo e de longa duração, as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* produzem de 1905 a 2008 experiências do tempo, da visão, da memória, da subjetividade e da repetição. De uma perspectiva anacrônica, compreendemos que na Contemporaneidade a própria definição do cinema se reconfigura em torno do conceito de dispositivo, e, do hibridismo entre a fotografia e o cinema. Os filmes e performances produzidos com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* formam um palimpsesto que tem como gesto a repetição.

**Palavras-chave:** *Tom, Tom, the piper's son*; Ken Jacobs; cinema experimental; palimpsesto; repetição.



## ABSTRACT

*Tom, Tom, the piper's son* (1905) is a film re-appropriated in several works by the north-american filmmaker Ken Jacobs from 1969 to 2008. The first film by Jacobs with images from 1905 is the experimental feature film *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). Between 1970 and 2000 the filmmaker presents audiovisual performances using a double projection device called *Nervous System*. Four of those performances were made with fragments of the 1905's movie. In the 2000s, Jacobs directs three digital films with images from *Tom, Tom, the piper's son*: the short film *A Tom Tom chaser* (2002) and two feature films, *Return to the scene of the crime* (2008) and *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (2008), where the latter is a 3-D anaglyph picture. The research investigate the experiences brought by those images that encompass several periods of the history of cinema and compose an anachronistic network of non-standard cinema styles. As a complex historical object which is also longstanding, the images from *Tom, Tom, the piper's son* produce from 1905 to 2008 experiences about time, vision, memory, subjectivity and repetition. From an anachronistic perspective, we understand that in the Contemporaneity the definition of cinema itself is reconfigured around the concept of *dispositif*, and of the hybridism between photography and cinema. The films and performances produced using *Tom, Tom, the piper's son's* images form a *palimpsest* that has repetition as a gesture.

**Keywords:** *Tom, Tom, the piper's son*; Ken Jacobs; experimental cinema; palimpsest; repetition.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Pintura de Ken Jacobs (2018)	24
Figura 2	<i>Southwark Fair</i> (1733) de William Hogarth	27
Figura 3	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905)	27
Figura 4	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	27
Figura 5	<i>Frame</i> de <i>Return to the scene of the crime</i> (2008)	27
Figura 6	Três fotogramas do primeiro plano de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905)	35
Figura 7	Fotogramas do primeiro plano de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905): o momento do crime e o número do malabarista	37
Figura 8	Fotogramas do terceiro plano de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905): o plano está em <i>reverse</i>	39
Figura 9	Fotogramas do terceiro plano de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905)	41
Figura 10	Fotogramas do quarto plano de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905)	41
Figura 11	Fotograma do quinto plano de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905)	42
Figura 12	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	51
Figura 13	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	51
Figura 14	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	51
Figura 15	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	51
Figura 16	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	51
Figura 17	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	51
Figura 18	Fotograma de plano em <i>reverse</i> de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905): menino de calça listrada sobe a chaminé	52
Figura 19	Fotograma de plano em <i>reverse</i> de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971): mulher sobe em direção a chaminé	52
Figura 20	Fotograma da tela translúcida de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	56
Figura 21	Fotograma da tela translúcida de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	56
Figura 22	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	60
Figura 23	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	60

Figura 24	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	60
Figura 25	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	60
Figura 26	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	60
Figura 27	Fotograma de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	60
Figura 28	Fotograma do epílogo de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	79
Figura 29	Fotograma do epílogo de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	79
Figura 30	Fotograma do epílogo de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971)	79
Figura 31	<i>Frame</i> do curta <i>New York Street Trolleys 1900</i> (1999)	84
Figura 32	<i>Frame</i> do curta <i>New York Street Trolleys 1900</i> (1999)	84
Figura 33	Fotografia esterescópica <i>Cotton is King - A Plantation Scene</i> , Georgia, Estados Unidos (1895)	87
Figura 34	Fotografia esterescópica <i>The artist's dream</i> (1871) da série <i>Stereoscopic Treasure</i> , n. 306 , publicada por F. G. Weller (Fonte: Acervo digital da <i>American Antiquarium Society</i> )	89
Figura 35	Fotografia esterescópica <i>The ghost</i> (Fonte: Acervo digital da <i>American Antiquarium Society</i> )	89
Figura 36	<i>Frame</i> de <i>A Tom, Tom, chaser</i> (2002)	100
Figura 37	<i>Frame</i> de <i>A Tom, Tom, chaser</i> (2002)	100
Figura 38	<i>Frame</i> de <i>A Tom, Tom, chaser</i> (2002)	100
Figura 39	<i>Frame</i> de <i>Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)</i> (2008)	102
Figura 40	<i>Frame</i> de <i>Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)</i> (2008)	103
Figura 41	<i>Frame</i> de <i>Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)</i> (2008): mandala	104
Figura 42	<i>Frame</i> de <i>Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)</i> (2008): dois corpos de Tom sobrepostos em verde e roxo	105
Figura 43	<i>Frame</i> de <i>Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)</i> (2008): fantasmas	105
Figura 44	<i>Frame</i> de <i>Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)</i> (2008): fantasmas	105
Figura 45	<i>Frame</i> de <i>Return to the scene of the crime</i> (2008)	108
Figura 46	<i>Frame</i> de <i>Return to the scene of the crime</i> (2008)	108
Figura 47	<i>Frame</i> de <i>Return to the scene of the crime</i> (2008)	109
Figura 48	<i>Frame</i> de <i>Return to the scene of the crime</i> (2008)	109

Figura 49	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008)</i>	109
Figura 50	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008)</i>	109
Figura 51	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008)</i>	109
Figura 52	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008)</i>	109
Figura 53	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008)</i>	111
Figura 54	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): a mão do flautista</i>	113
Figura 55	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): lendo a mão</i>	113
Figura 56	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): mão</i>	113
Figura 57	<i>Frame da sequência do roubo de Return to the scene of the crime (2008)</i>	114
Figura 58	<i>Frame da sequência do roubo de Return to the scene of the crime (2008)</i>	114
Figura 59	<i>Frame da sequência do roubo de Return to the scene of the crime (2008)</i>	114
Figura 60	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): o palhaço (Deus) conversa com o menino de calça listrada</i>	114
Figura 61	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): Mãe Ganso olha para o menino de calça listrada</i>	114
Figura 62	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): o palhaço (Deus) faz malabarismo com o plano da feira de atrações</i>	115
Figura 63	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): o palhaço (Deus) faz malabarismo com o plano da feira de atrações</i>	115
Figura 64	<i>Frame de Return to the scene of the crime (2008): o palhaço (Deus) faz malabarismo com o plano da feira de atrações</i>	115

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	13
Breve história de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905)	13
Delimitação do objeto e justificativa	14
Objetivos	16
Abordagem teórico-metodológica	17
Os caminhos da pesquisa	21
<b>1. Ken Jacobs, notas sobre um eternalista</b>	23
<b>2. A experiência do cinema na Modernidade</b>	28
<b>3. Narrativa e atrações em <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1905)</b>	34
<b>4. <i>Tom, Tom, the piper's son</i> (1969-1971), um labirinto de fotogramas</b>	49
<b>5. Cinema e dispositivo</b>	63
<b>6. Rastros de luz do <i>Sistema Nervoso</i></b>	76
<b>7. O retorno das imagens de <i>Tom, Tom, the piper's son</i> em montagens digitais</b>	97
<b>Considerações finais</b>	122
<b>Referências bibliográficas</b>	126
<b>ANEXO A – E-mail de Ken Jacobs</b>	132

## INTRODUÇÃO

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

*Tom, Tom, the piper's son* (Estados Unidos, 1905) é um filme de 11 minutos, que tem a direção historicamente atribuída a G. W. “Billy” Bitzer. Bitzer foi cinegrafista da *American Mutoscope and Biograph Company*, também conhecida apenas como *Biograph Company*. A empresa, sediada em Nova Iorque, foi a produtora de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) e responsável pelos filmes de D. W. Griffith. A narrativa do filme reproduz os versos de uma cantiga de ninar tradicional inglesa de autoria desconhecida<sup>1</sup>. O filme de 1905, composto por 8 planos, se inicia com uma feira de atrações com malabaristas e pessoas fantasiadas. O enquadramento de seu primeiro plano, segundo o pesquisador Charles Musser (1990, p.383-4), reproduz a feira medieval registrada em *Southwark Fair* (1733), desenho de autoria do artista inglês William Hogarth (1697-1764).

A feira de atrações do primeiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) é repleta de performances simultâneas. A diversidade de ações dispersam a atenção dos espectadores do filme, que podem escolher qual micro-narrativa acompanhar. A história segue os versos da cantiga, Tom rouba um porco e foge junto com um menino que traja uma calça listrada. A multidão que compõe o quadro corre para um lado e para o outro, perseguindo os fugitivos, até que, ao final dos 11 minutos de filme, Tom é capturado. Do roubo do porco até a captura de Tom, a narrativa se baseia em uma incessante perseguição. Entre corridas e saltos, entradas e saídas de quadro, a câmera está fixa, mas os corpos estão em constante movimento.

No contexto de produção de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), os equipamentos de gravação e projeção eram vistos como máquinas capazes de arquivar o tempo e de reproduzir o movimento, e, frequentemente, ganhavam mais destaque do que os filmes programados. À época, nos Estados Unidos, os equipamentos de projeção eram patenteados, enquanto o registro das obras audiovisuais era realizado por meio da impressão de seus fotogramas em rolos de papel (formato que passou a ser denominado de *paper print*) para serem arquivados na Biblioteca do Congresso, em Washington. A maioria das produções daquele momento que sobreviveram devem sua conservação a este procedimento. A primeira empresa a utilizar este processo de registro de filmes foi a *Edison Company*. A produtora imprimiu e arquivou todos

---

<sup>1</sup> De acordo com Arthur Rackham, no livro *Mother Goose: The old nursery rhymes* (1913, p.156), os versos que compõem a cantiga são: “Tom, Tom, the piper's son, / Stole a pig, and away he run! / The pig was eat, and Tom was beat / And Tom went roaring down the street”.

os fotogramas dos filmes que produziu para o quinetoscópio, um dispositivo de visualização individual de imagens, tecnologia desenvolvida e patenteada pela empresa de Thomas Edison. De 1894 a 1912, foram registrados aproximadamente cinco mil rolos de *paper prints* na Biblioteca do Congresso (CESARINO COSTA, 1995, p. 46).

A *Biograph Company*, produtora de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), foi fundada, entre outros, por William Kennedy Dickson, que trabalhou no laboratório de Edison e o auxiliou na produção de um mecanismo de captura de imagens em movimento. Na *Biograph Company*, Dickson desenvolveu o mutoscópio, um dispositivo individual de visualização de imagens que variava um pouco o formato de projeção e, assim, se diferenciava do quinetoscópio de Edison. A disputa entre as empresas chegou aos tribunais. Em 1902, a *Edson Company* perdeu um processo de patente movido contra a *Biograph Company*, que se consolidava como sua principal concorrente no mercado americano.

Segundo Flávia Cesarino Costa (1995, p. 46), a coleção de filmes em *paper print* estava esquecida dentro de um cofre trancado com um cadeado e sua chave, desaparecida. Em 1940, um funcionário da Biblioteca do Congresso arrebitou a fechadura e encontrou diversos rolos de tiras de papel 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 *Paper Print Collection* despertou interesse por conservar obras audiovisuais de um período da história do cinema até então pouco estudado.

Em Hollywood, na década de 1950, o técnico e colecionador de filmes Kemp Niver, iniciou um processo de recuperação, transpondo a coleção de *paper prints* para filmes em 16 milímetros. Financiado pela *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*, Niver restaurou e retrofotografou cada fotograma dos filmes, que assim foram copiados de papel para película. Dentre as obras que sobreviveram devido a tal processo estava *Tom, Tom, the piper's son* (1905).

### **Delimitação do objeto e justificativa**

O objeto desta pesquisa são os filmes realizados com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* que, de 1905 a 2008, compõem uma rede anacrônica de cinemas experimentais. O percurso destas imagens está atravessado por dispositivos que se diferenciam da forma padronizada do cinema narrativo. O trajeto das imagens de 1905, que dura um pouco mais de um século, está ligado às tecnologias e aos dispositivos de projeção de imagens. 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* (1905-2008) de maneiras distintas. A experiência do cinema no início do século XX é reconfigurada pelo cinema experimental e, no final do século, pelo vídeo. Há, contudo, relações de influências mútuas entre períodos tão distantes histórica e socialmente no que tange às formas não padronizadas do dispositivo cinema.

Em 1969, Ken Jacobs, cineasta e artista visual nova-iorquino, realizou um filme a partir das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905). Homônimo ao filme de 1905, *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), dirigido por Jacobs, teve a montagem revisada em 1971 e se estrutura em quatro capítulos. Na primeira parte, Jacobs exhibe os 11 minutos do filme de 1905 na íntegra, sem cortes ou modificações. No segundo capítulo, que tem cerca de 90 minutos de duração, o cineasta realiza uma série de intervenções no filme original. O dispositivo de produção de imagens utilizado para realizar o filme consistiu em um projetor, que permitia 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. A terceira parte do filme de 1969-1971 é a repetição dos 11 minutos de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) em sua integralidade. O quarto capítulo é um epílogo de cerca de 2 minutos em que a tela está dividida ao meio, com imagens distintas sendo projetadas em cada lado, em um jogo de claro e escuro, luz e sombra.

De 1975 a 2000, Ken Jacobs realizou uma série de filmes performances com o *Sistema Nervoso* (*Nervous System*, no original), um dispositivo de projeção que o artista desenvolveu. A tecnologia envolvia dois projetores que permitiam 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. As imagens de cada projetor eram levemente dessincronizadas e cada apresentação 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: a sobreposição de imagens, fotogramas projetados lado a lado, e a tridimensionalidade eram alguns dos efeitos visuais obtidos pelos artistas. Três destes trabalhos produzidos para o *Sistema Nervoso* foram realizados a partir 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). As datas correspondem ao primeiro evento em que as performances foram apresentadas (Rose, 2011, p. 271).

Nos anos 2000, o cineasta remontou ao filme de 1905 para construir, a partir das mesmas imagens, 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, período que compreende 103 anos, 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 forma genérica como experimental.

A partir das primeiras décadas do século XX, o longa-metragem narrativo exibido na sala escura se estabeleceu como padrão para o cinema. Neste dispositivo de exibição cinematográfica, a projeção é invisibilizada, e, há uma separação entre o público e a tela. Entretanto, no contexto da realização de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), o cinema ainda não havia sido padronizado no que diz respeito à linguagem e ao formato de exibição. Os filmes poderiam ser exibidos na íntegra ou em pedaços, quando cada plano isolado funcionava como uma atração independente. Além disso, o espaço de exibição era variável, os filmes se destinavam às projeções tanto em eventos científicos, quanto em ambientes muito distintos da sala de cinema, como, por exemplo, nas populares feiras de atrações. A falta de padrão nos processos de produção e exibição dos filmes também permitiram múltiplas experiências das imagens em movimento, como os espetáculos de lanterna mágica ou os já citados quinetoscópio da *Edison Company* e o mutoscópio da *Biograph Company*.

De maneira análoga às possibilidades de distribuição dos primeiros filmes, como objetos inteiros ou como planos independentes, os trabalhos realizados a partir das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* podem ser abordados tanto como filmes individuais, quanto como componentes de uma única obra, desenvolvida ao longo de 103 anos, entre 1905 e 2008. A reiteração das imagens ocorre em formas desviantes do padrão do cinema clássico narrativo. Trata-se de uma repetição constante que não é pautada pelo idêntico, mas pela diferença e por uma proliferação de novas possibilidades. Os filmes e dispositivos produzidos com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* tecem uma trama de linguagens e tempos sobrepostos, remetendo à estrutura de um palimpsesto.

## Objetivos

Este estudo pretende discutir as múltiplas experiências das imagens de *Tom, Tom,*

*the piper's son*, desde 1905, no contexto do Primeiro Cinema, até os filmes digitais realizados por Ken Jacobs nos anos 2000, com o intuito de tecer uma rede histórica dos cinemas experimentais. As imagens do filme de 1905 migraram entre diversos suportes físicos como acetato, rolos de papel (*paper print*) e o vídeo. Além disso, foram exibidas em diferentes dispositivos cinematográficos e em espaços distintos, como as feiras de atrações, as salas de cinema e os museus. Os trabalhos realizados por Ken Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* se iniciaram em 1969, partindo de sua condição material para produzir novas imagens e diversos experimentos visuais. Com esta pesquisa, pretendemos identificar e descrever as inúmeras experiências de repetição dos fotogramas (película) e *frames* (vídeo) de *Tom, Tom, the piper's son* em diferentes obras audiovisuais ao longo de 103 anos.

### **Abordagem teórico-metodológica**

O primeiro contato que tive com a obra de Ken Jacobs se deu ao assistir a *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). No mesmo DVD também estava o curta *A Tom Tom Chaser* (2002). Meses depois, em março de 2016, já como aluno do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, frequentei a *Mostra de Cinema Ken Jacobs*, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Na ocasião, assisti a uma palestra proferida pelo cineasta via teleconferência e, também, a alguns filmes da vasta filmografia de Jacobs. A mostra se restringiu aos trabalhos para cinema, a programação não incluía as apresentações performáticas de Jacobs. Como o artista não veio ao Brasil, as performances com os dispositivos desenvolvidos por ele não foram apresentadas no evento. Entretanto, foi possível ter uma visão panorâmica do trabalho de Jacobs baseado na apropriação de imagens, voltado aos jogos óticos e à subjetividade da percepção visual. O encontro com a filmografia de Jacobs permitiu que constatássemos a existência de uma quantidade considerável de filmes em que o cineasta faz uso do reemprego de imagens produzidas no final do século XIX e no início do século XX. Neste escopo, o material bruto de Jacobs varia desde filmes do Primeiro Cinema, como no caso de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), a fotografias estereoscópicas, como nos curtas digitais *Capitalism: Child Labour* (2006) e *Capitalismo: Slavery* (2006).

O passo seguinte da pesquisa foi buscar um aprofundamento na bibliografia sobre o trabalho do cineasta. Muitos artigos foram escritos sobre Jacobs. Em *Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs* (PIERSON; JAMES; ARTHUR, 2011), encontramos uma série de

textos sobre o cineasta. O livro foi uma das principais referências bibliográficas para que se pudesse fazer um levantamento sobre o que já havia sido escrito a respeito de Jacobs, evidenciando que seus filmes serviram de modelo para abordagens teóricas em diversos campos de estudo. Os catálogos da *Mostra de Cinema Ken Jacobs* (ALMEIDA, 2016) e o da mostra *Film that tell time - A Ken Jacobs retrospective* (SCHWARTZ, 1989), realizada no *American Museum of the Moving Image*, em Nova Iorque, foram relevantes fontes de informação. A partir deste material, descobrimos que além de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), Jacobs havia realizado uma série de outros trabalhos com as mesmas imagens.

A retomada das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* por Jacobs aponta para uma relação entre os primeiros filmes, o cinema experimental e o vídeo. Ao constatarmos tal correlação, percebemos que analisávamos, de uma perspectiva anacrônica, a experiência das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* ao longo de um pouco mais de um século. Não seria possível olhar para aquelas imagens de 1905 sem levar em consideração os filmes e performances realizados entre os anos de 1969 e 2008. A adoção do método de pesquisa pautado pelo anacronismo se deu a partir da leitura de Didi-Huberman. Na introdução ao livro *Diante do tempo: História da arte e anacronismos das imagens* (2015), Didi-Huberman propõe uma abordagem da história da arte que parte do anacronismo e que serve de base metodológica para esta dissertação. Para o autor, diante de uma imagem, nós, sujeitos, somos o elemento que passa. A imagem diante de nossa finitude é o que vai resistir, ela é a duração. A metodologia de Didi-Huberman surge da análise de um pano de pintura do século XV, localizado no corredor setentrional do Convento de São Marcos, em Florença. O pano, que Didi-Huberman descreve como cravejado de manchas abstratas, tem sua autoria atribuída ao beato dominicano Fra Angélico e teria permanecido à margem dos estudos sobre a arte renascentista (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17).

Didi-Huberman não propõe que se avalie um trabalho como o pano de Fra Angélico apenas de uma perspectiva anacrônica. Não seria o caso de tecer relações causais entre o pano de pintura e um quadro abstrato de Pollock, por exemplo. No entanto, uma análise que se restrinja apenas à recepção de uma obra em seu contexto de realização não leva em consideração a sobrevivência das imagens, a ideia de duração que nelas está contida. Como defende Didi-Huberman (2015, p. 46), “*em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*”. O autor fundamenta sua metodologia em uma série de historiadores da arte alemães, muitos deles judeus, que no início do século XX posicionaram a imagem como objeto central de sua análise histórica. Dentre estes historiadores, cabe destacar Aby Warburg,

figura importante para o pensamento de Didi-Huberman, que estabelece a montagem iconográfica ao longo da história como um método anacrônico para pensar a sobrevivência das imagens. Seguindo o caminho mapeado por Didi-Huberman, compreendemos a repetição dos fotogramas de *Tom, Tom, the piper's son* como resultado de uma montagem anacrônica de longa duração (de 1905 a 2008). Deste modo, ao assistir aos filmes realizados com as mesmas imagens da *Biograph Company*, estamos diante do tempo e de várias camadas temporais.

Uma perspectiva similar a de Didi-Huberman é apresentada no artigo *Early Cinema as a Challenge to Film History* (2006) de André Gaudreault e Tom Gunning, publicado originalmente em 1986. O texto é seminal para o que se convencionou chamar de Nova Historiografia do Cinema. Ao deslocar o olhar positivista sobre a história do cinema, que defendia uma ideia de progresso em direção ao cinema narrativo clássico, Gaudreault e Gunning (2006) pensam o Primeiro Cinema para além do primitivismo. Os autores partem da premissa de que a tarefa do historiador ultrapassa a mera restituição do passado, já que deve ser acompanhada da interpretação, que “é sempre renovada, nunca a mesma, seguindo o curso da história, o curso de sua própria história” (GAUDREALT; GUNNING, 2006, p. 377, tradução nossa)<sup>2</sup>. Em seguida, outro trecho destaca a importância do anacronismo para a nova perspectiva histórica proposta: “Como espectadores contemporâneos, somos diretamente interpelados por filmes surgidos do passado e a relação que mantemos com eles tem que fazer parte do nosso entendimento histórico” (GAUDREALT; GUNNING, 2006, p. 377, tradução nossa)<sup>3</sup>. Em artigo posterior, Gunning (2006a, p. 34) reconhece a importância do trabalho de um grupo de cineastas experimentais de Nova Iorque dos anos 1970, dentre eles Ken Jacobs, para construção da noção de atrações. Os contextos geográfico, histórico e social em que Gunning se insere são fatores que influenciaram a sua interpretação sobre os primeiros filmes. Gunning (2006a, p. 34) foi um espectador contemporâneo às primeiras exibições dos filmes experimentais produzidos na Nova Iorque da década de 1970, dentre eles, *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) de Ken Jacobs. A influência do filme de Jacobs para a renovação da historiografia do Primeiro Cinema e particularmente para o trabalho de Gunning, serve para ratificar que a própria pesquisa do historiador também incorporou o anacronismo.

---

<sup>2</sup> No original: “The task of the historian of a significant practice does not only consist in the restitution of a past time. This restitution is always necessarily accompanied by some form of interpretation. Interpretation, which is always renewed, never the same, following the course of history, the course of its own history” (GAUDREALT; GUNNING, 2006, p. 377).

<sup>3</sup> No original: “As contemporary spectators, we are directly interpellated by films arisen from the past; and the relationship that we maintain with them has to be part of our historical understanding” (GAUDREALT; GUNNING, 2006, p. 377).

Tom Gunning reconhece que a noção de atrações não se aplica apenas a um período histórico. No artigo *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* (2006b), Gunning analisa as atrações sob a perspectiva dos espectadores, expandindo esta noção para além do período do Primeiro Cinema. Segundo o autor, haveria desdobramentos do regime de atrações no cinema experimental e até em cenas do cinema narrativo, como nos musicais, por exemplo (GUNNING 2006b, p. 382). Nesta dissertação, as atrações são observadas em todas as obras audiovisuais realizadas por Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*.

Assim como Didi-Huberman (2015) defende um método para a história da arte que não seja plenamente anacrônico, o presente trabalho propõe um duplo movimento metodológico. Por um lado, um olhar anacrônico, que entende a longa duração das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* desde uma perspectiva contemporânea das imagens digitais. Por outro lado, pretende-se retomar o contexto de realização dos filmes em questão. Neste sentido, consideramos os filmes e performances analisados na pesquisa como um único objeto histórico composto de várias camadas de tempos sobrepostos, à guisa de um palimpsesto. Em seu estudo sobre o documentário *Noite e neblina* (França, 1955), Sylvie Lindeperg (2013b; 2014) propõe uma metodologia, que aborde o filme de Alain Resnais como um palimpsesto. No documentário, Resnais trabalha com uma série de imagens de arquivo da Segunda Guerra Mundial, que até o momento de lançamento do filme eram desconhecidas do grande público. Lindeperg (2014) faz um rastreamento destas imagens, identificando desde as circunstâncias em que foram tomadas, até os diferentes contextos de suas retomadas. Com isso, a autora demonstra como a circulação das imagens por diferentes contextos históricos, políticos e sociais transforma a maneira como são compreendidas. Partindo da formulação de Lindeperg (2013a, p. 10) de se “seguir o caminho das imagens”, consideramos, na análise das obras audiovisuais que empregam *Tom, Tom, the piper's son*, os diversos contextos de sua circulação desde 1905. Ademais, defendemos que todas as linguagens não padronizadas percorridas por estas imagens se sobrepõem como em um palimpsesto, produzindo uma nova montagem pela repetição de todos os filmes.

Walter Benjamin (2006; 1985a) propõe uma estrutura historiográfica análoga à montagem cinematográfica e pensa o cinema inserido na cultura de massas. O autor destaca que a condição de reprodução técnica do cinema obriga a sua difusão em larga escala (BENJAMIN, 1985a, p. 172). Assim como para Benjamin a reprodutibilidade é inerente à produção cinematográfica, o suporte material dos filmes (*paper print*, acetato e digital) é

determinante para a realização das obras analisadas neste estudo, ou seja, para as possibilidades de manipulação das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*.

No campo da filosofia, a montagem cinematográfica serviu como modelo para Gilles Deleuze (1985, 2005) pensar a representação do tempo. A dramatização do tempo nas novas formas de montagem de *Tom, Tom, the piper's son* produzidas por Ken Jacobs é entendida sob a perspectiva de um tempo labiríntico. O filósofo Peter Pál Pelbart (2000) funde as reflexões deleuzianas do tempo rizomático ao personagem Ts'ui Pên do célebre conto *Jardim das Veredas que se bifurcam* (2007) de Jorge Luís Borges. As ideias de Deleuze e Borges, agregadas por Pelbart (2000), ao serem aplicadas ao objeto desta dissertação apontam para as virtualidades do tempo presentes no filme de 1905. Diferentemente do pensamento deleuziano, que extrai conceitos da arte sem pensar os sujeitos envolvidos nos processos artísticos, recorreremos a uma dimensão de temporalidade que tangencia a percepção dos observadores dos filmes realizados com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*. A montagem e as remontagens do filme de 1905 engendram diversas experiências temporais naqueles que estão diante de suas imagens, que remetem ao conceito de duração de Henri Bergson (1990).

Pensar na proteiforme experiência das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008), suscita uma reflexão sobre o conceito de dispositivo e sua aplicação ao cinema. Para isso, nos valem das formulações de Foucault (2008) e Deleuze (1990) e de seus desdobramentos nos trabalhos de André Parente (2007) e Victa de Carvalho (2008). Na história da arte, as obras audiovisuais que exploram os mecanismos do dispositivo são fundamentais para o surgimento de novos dispositivos, além de provocarem uma discussão sobre a própria condição do meio. A longa duração do objeto da dissertação, de 1905 a 2008, leva a pesquisa até o universo da imagem digital. O devir das linhas da história do dispositivo cinematográfico surge desenhado nos filmes de Ken Jacobs e nos permite entrever múltiplas narrativas e outras formas de cinema.

### **Os caminhos da pesquisa**

A presente dissertação se organiza em sete seções. Na seção inicial, apresentaremos uma breve biografia de Ken Jacobs, ator fundamental para a constante atualização das imagens produzidas pela *Biograph Company*. Na segunda seção, investigaremos a experiência do cinema na Modernidade. A terceira seção consiste em uma

análise de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) sob a perspectiva da narrativa e das atrações. Para isso, analisaremos de forma minuciosa os fotogramas e planos do filme de 1905. Esta abordagem tem importância uma vez que o suporte físico e a manipulação das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* são exploradas por Jacobs, tanto em seu filme de 1969-1971, quanto nos trabalhos posteriores. Na seção seguinte, examinaremos o segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), em que Jacobs realiza uma série de intervenções nas imagens de 1905. A projeção é ferramenta fundamental para a produção das novas atrações criadas pelo cineasta a partir dos fotogramas de *Tom, Tom, the piper's son* (1905). Discutiremos como a remontagem das imagens de 1905 produz novas representações do tempo no filme de 1969-1971. Na quinta seção, realizaremos uma cartografia do conceito de dispositivo e de seus desdobramentos na teoria do cinema. Rastreamos, na sexta seção, os vestígios das performances com o *Sistema Nervoso* que foram produzidas com as imagens de 1905. Finalmente, na última seção, observaremos o que se dá no retorno das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* em montagens digitais. Os filmes *A Tom Tom chaser* (2002), *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (2008) e *Return to the scene of the crime* (2008) serão analisados sob o prisma das novas possibilidades de distorção e de uma condição elástica do tempo. Neste tópico, a repetição será um tema central, que nos permitirá pensar a reiteração das mesmas imagens de 1905 a 2008.

**1.**

**KEN JACOBS,**

**NOTAS SOBRE UM ETERNALISTA**





Figura 1: Pintura de Ken Jacobs (2018)

Ken Jacobs é um cineasta, inventor, pintor, professor e *performer*. Nasceu em uma família pobre no Brooklyn, em Nova Iorque, no ano de 1933. Estudou e morou com o alemão Hans Hoffman (1880-1966), célebre pintor do expressionismo abstrato, que havia imigrado para os Estados Unidos na década de 1930. Segundo levantamento de William Rose (2011), de 1955 até 2011, Jacobs havia produzido cerca de 90 filmes analógicos e digitais, mais de 70 performances em diferentes formatos, além de quadros e instalações audiovisuais para museus. Jacobs dirigiu filmes em formato de diários, documentários, registros de *performances*, experimentos audiovisuais com um único plano ou com mais de 7 horas de duração, filmes de compilação de imagens de arquivo encontradas ao acaso, além de filmes de retrofotografia e distorção de imagens de arquivo.

Em sua obra filmica, os trabalhos que mais se destacam são os de reemprego de imagens, tanto pela quantidade de filmes produzidos, quanto pelo reconhecimento da crítica e da academia. Nestes filmes, Jacobs explorou imagens de arquivo do passado, principalmente filmes do início do século XX e fotografias estereoscópicas do século XIX. A constante busca de uma linguagem do cinema como um evento efêmero levou seu trabalho até as performances audiovisuais e pode ser observada em um de seus primeiros filmes, *Blonde Cobra* (1959-1963). Nas projeções deste curta, um rádio era sintonizado em uma estação local que, por sua vez, era sincronizada com o filme. Desta forma, cada sessão se tornava uma experiência única. Dentre os trabalhos performáticos de Jacobs, constam apresentações com teatro de sombra e performances audiovisuais com dois dispositivos que o próprio cineasta inventou: o *Sistema Nervoso* (1975-2000) e a *Lanterna Mágica Nervosa* (2000). A obra de Jacobs pode ser definida, em termos gerais, como uma arte que explora a experiência, que pode ser tanto uma experiência da percepção, quanto da visão, da memória, do tempo, ou até mesmo da história e do cinema.

Em 1966, Ken Jacobs foi co-fundador e o primeiro diretor da *Millenium Film Workshop*, instituição localizada em Nova Iorque que ensinava cinema, emprestava equipamentos e servia de distribuidora de filmes experimentais. Jacobs foi professor universitário, inicialmente, na St. John's University (1968-1969), em seguida, no departamento de cinema da Binghamton University, onde lecionou entre 1969 e 2002, ano em que se aposentou. Em 1969, quando já era professor universitário, realizou seu filme mais célebre, *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), produzido com imagens do filme homônimo de 1905. Em uma entrevista, o próprio cineasta conta que seu trabalho como professor está exemplificado na montagem de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). Na entrevista, Jacobs

(2008) afirma que no filme as imagens são mostradas sem nenhuma introdução e permitem que os alunos aprendam o que é o meio fílmico.

O cineasta tem por hábito revisar constantemente seus trabalhos. Em decorrência disto, além de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), outros de seus filmes apresentam um período e não um ano como data de realização. Este tipo de trabalho obsessivo se estende também ao gesto de retomar e repetir imagens ao longo de sua carreira. As imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, por exemplo, foram revisitadas, entre 1969 e 2008, em um longa-metragem analógico, três performances com o *Sistema Nervoso* e quatro filmes digitais.

Como não há separação entre sua vida pessoal e seu trabalho artístico, sua esposa, Flo Jacobs, e seus filhos aparecem constantemente como parceiros em suas produções. De origem judaica, a experiência cultural de Jacobs transparece nos filmes em que o cineasta reemprega imagens do passado no que tange à propagação de uma tradição muitas vezes marginalizada. Os filmes de Jacobs transmitem uma memória e uma tradição cinematográfica à margem dos padrões estabelecidos pelo cinema narrativo clássico. O gesto de Jacobs, de valorizar um passado recalcado ocorre concomitantemente à atualização destas imagens em novas formas de experimentar o cinema.

Ao reempregar imagens do passado, Ken Jacobs se dedica a investigar o movimento, o tempo e a percepção no cinema, criando efeitos de cintilação e imagens tridimensionais não realistas. Com o dispositivo do *Sistema Nervoso*, Jacobs 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 trabalho obsessivo de reemprego das mesmas imagens, Jacobs produziu um outro *eternalismo*, o das imagens que não cessam de se repetir e se transformar, exemplificado pelo percurso de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008).



Figura 2: Southwark Fair (1733) de William Hogarth



Figura 3: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1905)



Figura 4: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 5: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)

**2.**

**A EXPERIÊNCIA DO CINEMA NA MODERNIDADE**

Quando *Tom, Tom, the piper's son* (1905) foi produzido, o cinema emergia como um entretenimento popular importante para o imaginário de sua época. No início do século XX, o cinema representava uma experiência do tempo que remetia à própria existência do sujeito nas metrópoles urbanas. Em 1884, uma conferência mundial aconteceu em Washington, nos Estados Unidos, e padronizou o horário global, dividido em 24 fusos diferentes. Surgia a máquina de ponto e havia treinamentos para que os operários realizassem os gestos mais eficientes às suas tarefas. O lema do capitalismo, *Time is money*, carrega o sentido da monetização do tempo, a sua quantificação e subdivisão em unidades. Nesta lógica, as máquinas de registro e reprodução de imagens eram associadas ao tempo. Considerava-se a fotografia como o registro de um instante, do tempo congelado, já o cinema, prometia capturar o tempo e estava ligado à negação da finitude, representava uma forma de gravar a imagem para a posteridade. As novas máquinas de registrar e reproduzir movimento eram apresentadas em eventos científicos e feiras mundiais. A célebre história da projeção do filme dos irmãos Lumière, em 1895, da chegada de um trem à estação de La Ciotat, conecta o universo industrial e científico dos novos inventos à experiência mágica e popular das atrações cinematográficas. Diz a lenda que, durante a projeção, ao verem o trem se aproximar, algumas pessoas correram para o fundo da sala para não serem atropeladas pela locomotiva.

O cenário do primeiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), uma feira de atrações, era um outro espaço onde, no início dos anos 1900, poderiam acontecer projeções filmicas. Este era um lugar do entretenimento popular ligado à tradição circense. Noël Burch (1991, p. 193) identificou nos primeiros filmes características relativas a esta “origem popular” que compunham um sistema denominado por ele de *Modo de Representação Primitivo*. Apesar de rotular tais filmes como primitivos, Burch buscou compreendê-los dentro de uma tradição da cultura popular, levando em consideração, em sua análise, o contexto em que eram produzidos e consumidos. Nesta época, o cinema surgia como uma tecnologia determinante da experiência da vida moderna. As primeiras exibições de filmes poderiam servir para demonstrar a capacidade da máquina de reprodução do movimento. Desta forma, o equipamento de projeção ganhava, constantemente, destaque maior do que os filmes exibidos. Na divulgação das projeções, “frequentemente o nome da máquina/aparato (...) era mais mencionado do que o título dos filmes” (DOANE, 2002, p. 24, tradução nossa)<sup>4</sup>. Assim, a própria tecnologia do cinema era uma das atrações.

O início do século XX foi um momento de grande ebulição e de muitas

---

<sup>4</sup> No original: “advertisements frequently mentioned the name of the machine/apparatus (...) rather than the titles of filmes”(DOANE, 2002, p. 24).

transformações na Europa e na América do Norte. Em *As grandes cidades e a vida do espírito* (2005), publicado originalmente em 1903, Georg Simmel descreveu a efervescência produzida pela urbanização e pelo capitalismo. A condição psicológica sobre a qual se ergueria a subjetividade urbana foi denominada por Simmel (2005, p. 577) de “intensificação da vida nervosa”. O indivíduo que circulava pelas ruas se defrontaria com “a rápida concentração de imagens em mudança, o intervalo ríspido no interior daquilo que se compreende com um olhar, o caráter inesperado das impressões que se impõem” (SIMMEL, 2005, p. 578). A experiência moderna das metrópoles estaria repleta de sensações velozes e efêmeras.

Na medida em que a cidade grande cria precisamente estas condições psicológicas — a cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social —, ela propicia, já nos fundamentos sensíveis da vida anímica, no quantum da consciência que ela nos exige em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma oposição profunda com relação à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual de vida (SIMMEL, 2005, p. 578).

Walter Benjamin foi um dos filósofos que se dedicou a pensar as transformações na sociedade européia produzidas na Modernidade em comparação a um passado tradicional e primordialmente rural. Benjamin (1985b) viu na constante urbanização e no individualismo da sociedade em que vivia, a morte do narrador e a consequente impossibilidade de se constituir experiência tradicional vinculada à memória coletiva.

De maneira semelhante à experiência de sair à rua na cidade, descrita anteriormente por Simmel, o *flâneur*, figura emblemática da Paris moderna, foi personagem importante para a filosofia benjaminiana. Em sua errância pelas ruas e galerias, o *flâneur* de Benjamin (1989) é inspirado em Baudelaire. A atitude de vagar atento e distraído por Paris, associada à capacidade de estabelecer um pensamento crítico, permitiam ao *flâneur* a possibilidade de construir experiência (BENJAMIN, 1989). A mudança produzida pela vida moderna “econtra-se na direção do momentâneo e do fragmentário, qualidades que para Benjamin transformaram a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história” (CHARNEY, 2014, p. 321).

Em *Passagens* (2006), projeto tragicamente interrompido de Walter Benjamin, o autor pretendia construir uma colagem de conceitos que remeteria à montagem. Nas palavras do próprio autor: “Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exhibir.” (BENJAMIN, 2006, p. 502). A proliferações de vozes nas inúmeras citações do livro e o painel de ideias disjuntivas expressam um estilo fragmentado que remete a uma progressão ao acaso, como uma espécie de *flâneurie*. A obra “refletiria estilisticamente o sentido de Benjamin da experiência da modernidade como repleta de justaposições anárquicas, encontros

aleatórios, sensações múltiplas e significados incontrolláveis” (CHARNEY, 2014, p. 322). A opção por tal estrutura, segundo Charney (2014, p. 322), era reflexo de uma concepção de Benjamin de que “a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária”. *Passagens* sugere uma relação de “interdependência entre o instante e o fragmento” (CHARNEY, 2014, p. 322). A fulgacidade da vida moderna, de instantes que se sucedem e que fracionaram a experiência dos indivíduos foi o que Benjamin chamou de *choque*: “O momento do choque trazia à sensação, e depois à consciência, a instantaneidade do momento presente, mesmo quando passava” (CHARNEY, 2014, p. 324). O choque permite ao sujeito moderno reconhecer a existência do presente e, para Benjamin, se vincula diretamente à visão.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

Desta relação de associação mútua e íntima entre a possibilidade de se perceber o instante e sua condição efêmera, o cinema torna-se o modo de expressão artística que teria a capacidade de definir “a experiência temporal da modernidade” (CHARNEY, 2014, p. 324). No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985a), Benjamin analisa como as novas técnicas de reprodução, possibilitadas pelo desenvolvimento da fotografia e, posteriormente, do cinema, transformaram a ideia de autenticidade da obra de arte. Desta perspectiva, Benjamin identifica a destruição da aura, conseqüentemente, da tradição, substituída por uma condição serial que direcionava o cinema para as massas. No cinema, a reprodutibilidade técnica está ligada a sua própria produção, por isso, para o autor, a sua distribuição em larga escala seria característica intrínseca ao próprio meio. As possibilidades de difusão inerentes à mídia cinematográfica serviram, na análise de Benjamin, tanto ao fascismo, quanto à disseminação de ideias revolucionárias.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1985a, p. 174).

Ao analisar os mecanismos de dominação articulados pela indústria cinematográfica, Benjamin (1985a, p. 185) os relaciona diretamente com o fascismo, por explorar as aspirações de transformação social da classe trabalhadora. A partir de uma



perspectiva marxista, Benjamin (1985a, p. 185) considera que a luta classes deveria promover uma “expropriação do capital cinematográfico”.

A projeção cinematográfica foi analisada por Benjamin (1985a, p. 188) como uma experiência em que as reações individuais eram determinadas pelas reações coletivas em um jogo de controle mútuo entre o indivíduo e a coletividade presentes nas sessões dos filmes. Além disso, em razão da decupagem e de procedimentos da cinematografia, a percepção das imagens no cinema, para Benjamin (1985a, p. 190), se aproximava da percepção de um indivíduo psicótico ou sonhador.

*O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1985a, p. 192).*

Ao remontarmos à Modernidade e sua filosofia, cabe destacar a importância do acaso tanto para a errância do *flâneur*, quanto no projeto das vanguardas históricas, explicitada nos procedimentos do dadaísmo. O automatismo é um método de criação do aleatório que vai além de uma mera provocação dessacralizadora da figura do autor. A valorização da contingência e do acaso contrasta com uma outra concepção de tempo determinante para o capitalismo: o tempo racionalizado, padronizado e estratificado. O relógio, símbolo desta segunda noção de tempo, tornou-se fundamental para a vida dos habitantes das metrópoles do início do século XX, como destaca Simmel:

*Se repentinamente todos os relógios de Berlim andassem em direções variadas, mesmo que apenas no intervalo de uma hora, toda a sua vida e tráfego econômicos, e não só, seriam perturbados por longo tempo. A isto se acresce, de modo aparentemente ainda mais exterior, a grandeza das distâncias, que torna toda espera e viagem perdida, uma perda de tempo insuportável. Assim, a técnica da vida na cidade grande não é concebível sem que todas as atividades e relações mútuas tenham sido ordenadas em um esquema temporal fixo e supra-subjetivo (SIMMEL, 2005, p. 580).*

A experiência urbana nas sociedades modernas do norte sobre as quais Simmel escreveu, trouxe aos seus cidadãos uma “exatidão contábil da vida prática” (SIMMEL, 2005, p. 580). Entretanto, como escreve Mary Ann Doane (2002, p. 10, tradução nossa), “a modernidade também está fortemente associada a epistemologias que valorizam a contingência, o efêmero, o acaso – que está além ou resistente ao sentido”<sup>5</sup>. Contemporâneo a tais questões, o pensamento do filósofo Henri Bergson (1990) está ligado à ideia do tempo fluído e indivisível. As duas visões sobre o tempo mencionadas acima constituíram uma

---

<sup>5</sup> No original: “But modernity is also strongly associated with epistemologies that valorize the contingent, the ephemeral, chance – wich is beyond or resistant to meaning” (DOANE, 2012, p. 10).

disputa filosófica da modernidade. A errância e o acaso se colocam como gestos de resistência ao produtivismo taylorista.

A experiência, tema central na filosofia de Walter Benjamin, é definida pelo autor, no que concerne à vida urbana, como análoga à montagem fragmentada em planos do cinema clássico. Já o filósofo francês Henri Bergson (1990), diferentemente de Benjamin, pensa a experiência dissociada da história, mas conectada à *duração*. A experiência subjetiva do tempo é uma das definições do conceito de duração de Bergson e vai ser aplicada nos filmes estudados ao longo desta dissertação. Bergson (1990, p. 73) definiu a duração como a maneira não calculável que o tempo passa por nós, ou seja, como os indivíduos sentem o tempo. O indivíduo, para Bergson (1990), está no regime subjetivo e é um centro de indeterminação. Na concepção de universo em constante movimento do filósofo, tudo é imagem, e as imagens estão agindo e reagindo umas sobre as outras. Os indivíduos também são imagens, mas como são centros de indeterminação, a reação dos seus corpos a outros estímulos não é determinável antecipadamente. A percepção, segundo Bergson, é sempre subtrativa e superficial, pois o centro de indeterminação percebe conforme a circunstância e age. A afecção estaria entre a percepção e a ação, e seria a capacidade do corpo de se voltar a si. Desta separação surgem duas relações possíveis com a memória: uma que se baseia nas experiências anteriores do corpo para fundamentar as ações imediatas de reação e outra, da lembrança pura, que no espaço entre a percepção e a ação permite que o corpo se perceba como matéria produtiva e criadora.

### 3.

#### NARRATIVA E ATRAÇÕES EM *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* (1905)



Figura 6: Três fotogramas do primeiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905)

Nesta seção vamos analisar as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) com ênfase na narrativa e nas atrações. O primeiro capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) de Ken Jacobs consiste na exibição na íntegra do filme de 1905. Apesar da apresentação dos 11 minutos do filme de 1905 sem cortes, a experiência para o espectador da primeira parte do filme de 1969-1971 não é idêntica à experiência do espectador em 1905. Ao longo das décadas que separam os dois filmes homônimos, se estabeleceu como padrão para o cinema, o longa-metragem narrativo de cerca de duas horas produzido para ser exibido na sala escura de cinema, o que André Parente (2007, p.3) denominou de “forma cinema”. As condições e contextos de exibição dos filmes em 1905 e 1969-1971 são distintos.

O primeiro plano do filme de 1905, que tem várias ações simultâneas, serviu de modelo para inúmeros pesquisadores exemplificarem a falta de foco narrativo nos filmes do Primeiro Cinema (CESARINO COSTA, 1995, p. 85-6). G. W. Bitzer, o diretor e fotógrafo de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), foi funcionário da *Biograph Company*, realizando diversos trabalhos como operador de câmera, com destaque para os filmes de D. W. Griffith. Noël Burch (1991, p. 163) narra um conselho que Bitzer teria dado ao iniciante Griffith, em 1908, para que não filmasse de muito longe os atores. Isso demonstra que a avaliação sobre o plano da feira de atrações de *Tom, Tom, the piper's son*, três anos após sua realização, deve ter sido a de que o plano fora filmado de forma “errada”. No entanto, Burch (1991, p. 163) indica que o filme foi bem popular à época de seu lançamento, o que leva a crer que tal “falha” de enquadramento não foi percebida como um “defeito” pelo público contemporâneo ao filme.

Quando *Tom, Tom, the piper's son* (1905) é exibido em sua integralidade no primeiro capítulo do filme de 1969-1971, isso ocorre em um momento em que a experiência do cinema já está padronizada em sua forma narrativa. Um olhar domesticado pela lógica positivista da forma cinema que se dirija ao primeiro plano do filme de 1905, poderia ser levado a tentar reconhecer no filme referências explícitas à história anunciada pela rima que dá título ao filme e inspira seu roteiro. Há muitas ações (e atrações) que acontecem simultaneamente ao momento em que o menino de calça listrada recebe o porco das mãos do dono do animal, um ilusionista que arma uma barraca onde apresenta um jogo com copos. Os três fotogramas da figura 6 foram retirados dos cerca de três minutos que compõem o primeiro plano do filme. O primeiro fotograma revela as múltiplas performances e personagens que ocupam o quadro. O segundo fotograma foi extraído do trecho em que o dono do porco realiza o jogo com copos em que dois homens apostam. Depois de uma rodada do jogo, estes homens iniciam uma briga que centraliza a atenção dos personagens em cena.

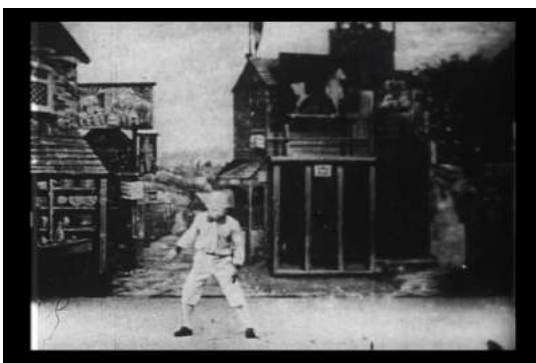


Figura 7: Fotogramas do primeiro plano de *Tom, Tom, the piper's son*: o momento do crime e o número do malabarista (1905)

Os homens continuam brigando e saem de quadro. De forma sincronizada, um malabarista vestido de palhaço se posiciona no centro do plano e começa seu número com bolas. Os demais atores em cena, que até então acompanhavam a briga, se repositionam no fundo do enquadramento para assistir ao malabarismo, na composição do terceiro fotograma da figura 6. O primeiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* tem um pouco mais de três minutos de duração. Os quatro fotogramas da figura 7 foram extraídos dos últimos 18 segundos do plano. Durante o número de malabarismo realizado pelo palhaço, as bolas caem no chão. Neste momento, Tom pega a coleira do porco das mãos do menino de calça listrada e foge. O menino de calça listrada corre junto de Tom e, em seguida, todos os personagens da feira de atrações perseguem o ladrão do porco. O roubo não é explícito, só se vê um tumulto. O malabarista recupera as bolas caídas no chão, observa a confusão e sai de quadro, mas retorna logo em seguida para dar uma pirueta, como se encerrasse sua apresentação (figura 7). Ele é o último a sair de quadro, correndo na mesma direção das outras pessoas e deixando o plano vazio. A saída de quadro do palhaço malabarista dá início à perseguição que prosseguirá nos próximos sete planos de *Tom, Tom, the piper's son* (1905).

Quando o palhaço encerra seu número, o plano da feira de atrações também termina. Este tipo de enquadramento, com muitas ações concomitantes, revela uma característica dominante dos primeiros filmes, a autonomia do plano. Os filmes neste período poderiam ser distribuídos na íntegra ou com seus planos desmembrados como atrações visuais independentes. Havia também a possibilidade de que estes planos juntos contassem uma história, como no caso dos filmes de perseguição (*Tom, Tom, the piper's son* é um exemplo deste gênero de filme), no entanto, esta característica narrativa não exclui sua condição de atração. Esta questão será desenvolvida ao longo desta seção, quando nos aprofundarmos na noção de atrações.

Charles Musser (1990, p.383) afirma que o plano da feira de atrações de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) foi avaliado como ingênuo do ponto de vista da composição, já que não favorece que a atenção do espectador se centre no foco da narrativa, o roubo do porco. No entanto, a reprodução meticulosa do quadro de Hogarth é um exemplo de um trabalho minucioso de construção artística que revela que a autonomia do plano não é um primitivismo, mas uma relação que se dava entre o cinema e outras artes e práticas. O plano inspirado no quadro de Hogarth é repleto de detalhes que podem ser observados tanto de uma perspectiva da narrativa, quanto de suas atrações.

No terceiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), os meninos e o porco se

abrigam em uma casa, fugindo da multidão. O esconderijo é descoberto e algumas pessoas observam do lado de fora pela janela. Tom segura o porco, roda e se enrosca com ele pelo chão. O menino de calça listrada, que estava sentado, se levanta num salto não “natural”. As roupas dos personagens se movem em sentido oposto ao que a gravidade atuaria. Os meninos e o porco rolam em direção a chaminé e a sobem “voando”. O plano está em *reverse* (figura 8, os fotogramas estão em ordem). Trata-se de um movimento mágico, que só o cinema pode produzir, um tipo de procedimento que Jacobs explora ao máximo no segundo capítulo do seu *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971).



Figura 8: Fotogramas do terceiro plano de *Tom, Tom, the piper's son*: o plano está em *reverse* (1905)



Na continuação deste plano, após os meninos e o porco “voarem” chaminé acima, a multidão quebra a porta e invade a casa. O estudo minucioso deste trecho revela uma montagem quase invisível, se não fosse pela presença de um *flash frame* e de uma descontinuidade na abertura da porta, como se pode observar na figura 9 (os fotogramas estão apresentados na ordem cronológica). Percebe-se, pela sequência dos fotogramas, que a porta foi quebrada mais de uma vez, talvez algum fotograma tenha ficado perdido na passagem do *paper print* para película ou, quem sabe, a câmera que não tenha rodado corretamente no primeiro momento da invasão, que precisou ser refeito? O fato é que há um fotograma com a porta quebrada, seguido por um *flash frame* e um novo fotograma com a porta intacta para que, depois, a porta seja arrebentada novamente, e, os personagens adentrem o quadro a procura dos meninos e do porco. A montagem interna neste plano fica exposta pela própria descrição da *mise en scène*, já que foram justapostos um trecho em *reverse* com outro em “movimento natural” da multidão invadindo a casa. O plano indica algo que está além de um primitivismo audiovisual. Trata-se de uma edição sofisticada, a junção de duas tomadas para se criar um plano único, que demonstra inventividade e um domínio técnico da tecnologia cinematográfica. Este truque de montagem serve também para revelar o potencial do cinema como uma atração cinemática.

O filme de 1905 segue a narrativa de perseguição. Dentro da casa, os personagens correm de um lado para o outro, saindo e entrando de quadro, na incessante busca pelos fugitivos. Em seguida, no quarto plano do filme, vemos o exterior da casa novamente (este plano tem o mesmo enquadramento do segundo plano do filme). Os meninos e o porco saem pela chaminé e pulam para fora da casa (figura 10). Eles são observados por três personagens e correm, saindo de quadro à direita. Curiosamente, após os fugitivos subirem a chaminé em *reverse* no plano do interior da casa (figura 8), há um longo tempo deste plano em que os personagens invadem a casa à procura dos meninos e do porco (figura 9). Só a entrada de todos os personagens dura cerca de 30 segundos. Não há uma continuidade temporal, portanto, entre a invasão da casa e o momento em que os meninos fogem pela chaminé. Quando os meninos colocam a cabeça para fora da chaminé, há apenas três personagens observando do lado de fora da casa. Todos os outros, portanto, já estariam dentro da casa. Após os meninos e o porco saírem de quadro, vários personagens, homens e mulheres, começam a descer pela chaminé e, em seguida, correm na mesma direção dos fugitivos (figura 10). Os três personagens, que observavam a cena, riem dos escorregões e quedas.



Figura 9: Fotogramas do terceiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905)



Figura 10: Fotogramas do quarto plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905)

O plano seguinte apresenta outra descontinuidade nesta narrativa de perseguição. No quinto plano do filme de 1905, Tom arrasta o porco para o interior do que parece ser um estábulo (figura 11). Ele carrega o porco e se esconde debaixo de um amontoado de feno. O menino de calça listrada, que o acompanhara até então, desaparece do filme a partir deste plano e só volta a surgir, rapidamente, no oitavo e último plano. Assim que Tom se esconde, vários personagens entram em cena a sua procura e sobem, um a um, a escada posicionada no lado direito do quadro. Alguns personagens apontam para o alto, como se suspeitassem que o menino estivesse escondido na parte superior do estábulo. Logo depois que todos sobem a escada, Tom sai debaixo do feno, joga a escada no chão e foge carregando o porco. Os personagens, que já não têm mais a escada para descer, pulam no monte de feno. A perseguição ao ladrão do porco continua.



Figura 11: Fotograma do quinto plano de *Tom, Tom, the piper's son* (1905)

No sétimo plano, Tom está abrigado dentro de outra casa, ele segura a porta com uma mão e com a outra a coleira do porco. A multidão força a porta e consegue entrar, todos se espatifam no chão de maneira cômica. Tom consegue se levantar e foge com o porco pela janela. As pessoas se erguem, algumas adentram o recinto e tropeçam naqueles haviam se levantado. Os personagens correm até a janela e começam a sair por ela, outros optam pela porta, até que o plano fica vazio. Enfim, o oitavo e derradeiro plano do filme de 1905 apresenta outras atrações. Por quase 1 minuto o plano não está ocupado pelos atores humanos. A sua ambientação é rural, há três edificações e uma vereda que cria uma perspectiva. O fundo do cenário parece ser pintado. No centro do quadro há um poço e inúmeras aves espalhadas pelo chão. São patos, gansos, galinhas e alguns pombos que voam dentro do

quadro. Após um minuto para se observar o movimento dos animais, Tom entra correndo em quadro, arrastando o porco, ao seu lado surge novamente o menino de calça listrada, que estava ausente nos últimos dois planos. Tom se esconde com o porco dentro do poço, o menino de calça listrada continua correndo, saindo à esquerda do enquadramento. A multidão, então, invade o plano, Tom e o porco são içados de dentro do poço de água onde estavam escondidos. O filme se encerra com os dois suspensos e todos os personagens comemorando a captura.

Uma análise detalhada como esta que fizemos sobre os fotogramas de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) só foi possível a partir dos anos 1950, quando os filmes do Primeiro Cinema começaram a ser copiados dos arquivos de *paper print* para película. Este momento marcou o princípio do processo em que a coleção de filmes em *paper print* da Biblioteca do Congresso foi retrofotografada e passada para 16 milímetros pelo técnico e colecionador Kemp Niver. O procedimento tornou os filmes disponíveis para consulta, o que proporcionou, por exemplo, o contato de Ken Jacobs com *Tom, Tom, the piper's son*.

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)<sup>6</sup>. Estes historiadores 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, um *sistema de integração narrativa* que englobaria os filmes produzidos entre 1909 e 1914 (GAUDREULT; GUNNING, 2006, p. 373). O sistema

---

<sup>6</sup> 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).

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 seria uma atração independente, autônoma. *Mostração* é uma noção de Gaudreault e seu uso diz respeito à qualidade do cinema de mostrar, exibir imagens. No mesmo ano de 1986, Gunning publica um artigo em que trata de um Cinema de Atração, décadas depois, revisa o texto e acrescenta o plural, passando a utilizar a noção de *atrações*.

O termo Cinema de Atrações é também uma referência à tentativa de encontrar um novo modelo de análise para o teatro, uma iniciativa do ainda jovem Sergei Eisenstein. Gunning (2006b, p. 384, tradução nossa) afirma que, para o russo, “o teatro deveria consistir em uma montagem de certas atrações, criando uma relação com o espectador totalmente diferente de sua absorção em representações ilusórias”<sup>7</sup>. O Cinema de Atrações 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, 2006b, p. 384, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Alguns eventos podem explicar a razão pela qual uma mudança de perspectiva sobre o Primeiro Cinema tenha ocorrido neste período. Em primeiro lugar, a já citada disponibilidade dos filmes da coleção de *paper print* foi essencial tanto para a nova historiografia, quanto para a realização de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). Gunning e Gaudreault destacam a importância da 34º Congresso Anual da FIAF – Federação Internacional dos Arquivos de Filmes – que aconteceu em Birghton, na Inglaterra, em 1978. O evento foi uma oportunidade que vários pesquisadores tiveram de assistir e analisar sistematicamente todos os filmes produzidos entre 1900 e 1906 que, guardados nos arquivos da FIAF, haviam sobrevivido à longa passagem de tempo. As discussões que aconteceram em Birghton continuaram posteriormente entre os pesquisadores presentes e impulsionaram o debate entre Gaudreault e Gunning.

Apesar de se filiarem a nova historiografia e de terem debatido os primeiros filmes de uma perspectiva próxima, as noções *mostração* de Gaudreault e *atrações* de

---

<sup>7</sup> No original: “theater should consist of a montage of such attractions, creating a relation to the spectator entirely different from his absorption in “ilusory [depctions]” (GUNNIG, 2006b, p. 384).

<sup>8</sup> No original: “the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, wheter fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature” (GUNNIG, 2006b, p. 384).

Gunning abarcam diferenças significantes. 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”<sup>9</sup>. Assim, as atrações mobilizam diretamente o observador, que não é mostrado a algo. Mostrar abarca uma ideia de narração, de apontar e direcionar o olhar do espectador. Desta forma, parece mais pertinente para a compreensão dos planos, truques e diversas ações contidos em *Tom, Tom, the piper's son* (1905) descritos anteriormente, a opção de se referir a eles como as múltiplas atrações destas imagens. A mesma lógica será aplicada à análise do filme de 1969-1971, principalmente, no seu segundo capítulo, quando Jacobs intervém diretamente nas imagens de 1905, produzindo diversos efeitos visuais. A experiência dos dois filmes passa pelas atrações e de como estas convocam o espectador. A natureza de espetáculo dos dois filmes também é condicionada pelos seus dispositivos de exibição de imagem e, conseqüentemente, advém de experiências temporais e históricas que serão analisadas ao longo desta dissertação.

Ao recuperar a sua experiência pessoal para a criação conceitual do Cinema de Atrações, Gunning (2006a, p. 34) ressalta a relevância de estar em Nova Iorque nos anos 1970. Neste período, havia uma coleção de obras do Primeiro Cinema no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com filmes de Griffith e da *Biograph Company*. Além da já citada importância do Congresso Anual da FIAF em 1978, o autor destaca alguns cineastas conhecidos de maneira informal como o grupo da rua Chambers: Ernie Gehr, Hollis Frampton e Ken Jacobs.

Cada um desses cineastas não apenas olharam com cuidado para filmes do período do Primeiro Cinema, como incorporaram eles em seus próprios trabalhos, garimpando constantemente a coleção de filmes em *Paper Print* da Biblioteca do Congresso, como em *Tom, Tom, the piper's son* (1969) de Jacobs (GUNNING, 2006a, p. 34).<sup>10</sup>

Um filme como *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) não pode ser visto como um trabalho teórico, mas tem a capacidade – e a condição histórica – de provocar reflexões. A nova mirada que Jacobs e seus contemporâneos lançaram sobre os primeiros filmes foi, para Gunning, determinante tanto para redirecionar seu olhar sobre o Primeiro Cinema, quanto

---

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> No original: “Each of these filmmakers not only looked carefully at films from the period of early cinema, but incorporated them into their own works, often mining the Library of Congress’ Paper Film Collection, as in Jacobs’s *Tom, Tom, the piper’s son* (1969)” (GUNNING, 2006a, p. 34).

para “recontextualizar os filmes, liberando eles da abordagem teleológica que os classificou como experiências 'primitivas' de formas desenvolvidas posteriormente” (GUNNING, 2006a, p. 34, tradução nossa)<sup>11</sup>. 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 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 “como componentes de filmes narrativos, mais evidentes em alguns gêneros (por exemplo, o musical) do que em outros” (GUNNING, 2006b, p. 382, tradução nossa)<sup>12</sup>. Para o historiador, observar *A viagem à lua* (França, 1902) de Georges Méliès como um simples precursor da narrativa no cinema é não perceber sua principal virtude. O autor considera que os filmes de Méliès contêm uma série de atrações mágicas que tinham como função principal não apenas contar uma história, mas exibir o potencial mágico do cinema.

Segundo Tom Gunning (2006b), o período entre 1907 e 1913 foi marcado por uma crescente preocupação com a narrativa no cinema. Apesar disso, nas décadas seguintes ainda se produziram obras cinematográficas ligadas diretamente à tradição do Primeiro Cinema, como os cine-jornais, os *cartoons* ou as performances de orquestras. Para o autor, não se deve construir uma história de dualidade e antagonismo entre o cinema narrativo hegemonicamente estabelecido e o Cinema de Atrações, pois essas duas formas coexistiram. O filme de perseguição, gênero cinematográfico de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) que era comum no final do Primeiro Cinema (1903-1906), seria, para Gunning, uma síntese entre os modelos de atrações e narrativo. Este tipo de obra cinematográfica partia de uma trama bem simples, sem aprofundar psicologicamente os personagens. Há casos de filmes que foram desmembrados para também terem seus planos exibidos isoladamente como esquetes visuais independentes (GUNNING, 2006b, p. 386).

Para compreender melhor a condição autônoma do plano no Primeiro Cinema, o historiador dá o exemplo de *Personal* (Estados Unidos, 1904) que também foi produzido pela *Biograph Company*. O filme começa com uma cartela, onde se lê a história de um nobre francês, que publica um anúncio no jornal em busca de uma esposa. No primeiro plano, o

---

<sup>11</sup> No original: “Speaking personally, the influence of the fresh perspective on early cinema opened up by these filmmakers played a key role in not only refocusing my attention on this period, but re-contextualizing the films, liberating them from the teleological approach that classed them as “primitive” attempts at later forms” (GUNNING, 2006a, p. 34).

<sup>12</sup> No original: “and as a component of narrative films, more evident in some genres (e.g., the musical) than in others (GUNNING, 2006b, p. 382).

homem se encontra com várias mulheres que chegam aos poucos. Em seguida, começa uma confusão entre as mulheres e o homem, que corre e é perseguido por suas pretendentes. Neste filme de poucos quadros e nenhum desenvolvimento dos personagens há a criação de uma narrativa linear em que os cortes nos mostram uma sucessão de ações geradas pelo anúncio do jornal. Entretanto, durante os planos de perseguição, surgem obstáculos que atrasam as mulheres e criam um novo espetáculo, que não se liga à narrativa, mas apenas aos movimentos e situações burlescas produzidas pelas corridas, pulos e tropeções das atrizes, de forma muito semelhante à *Tom, Tom, the piper's son* (1905). Curiosamente, a *Edison Company* realizou uma versão deste filme, *How a french nobleman got a wife through The New York Herald Personal columns* (Estados Unidos, 1904), praticamente igual ao primeiro filme, lançada em diferentes versões. Uma das versões continha a obra na íntegra, as outras consistiam no filme dividido em planos independentes que podiam ser assistidos em separado (GUNNING, 2006b, p. 386). A opção dos produtores por diferentes formatos de exibição para o filme de 1904 evidencia como o filme de perseguição, apesar de contar uma história, também era composto por uma série de atrações independentes. Para Gunning (2006a, p. 36), o uso do termo Cinema de Atrações diz menos respeito a um momento histórico do cinema do que de sua relação com o espectador, um tipo de endereçamento das imagens que o autor considerava dominante nos primeiros filmes.

*Tom, Tom, the piper's son* (1905) se enquadra, portanto, no gênero dos filmes de perseguição. Boa parte da narrativa de 1905 é composta pelas diversas performances, tanto as presentes no plano da feira de atrações, quanto as produzidas pela correria desenfreada da multidão. O movimento constante dos atores, entrando e saindo de quadro, destaca o potencial mágico que se propagandeava da máquina do cinema. O Primeiro Cinema, como aponta Flávia Cesarino Costa (1995, p. 9), “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”. A falta de padrão na processos de produção e exibição dos filmes também permitiram múltiplas formas de experimentar as imagens em movimento, como o quinetoscópio da *Edison Company*, o mutoscópio da *Biograph Company* ou os espetáculos de lanterna mágica que poderiam acontecer em sessões onde também se projetavam filmes com o cinematógrafo. Estas atrações aconteciam em diversos espaços, desde eventos científicos sobre novas tecnologias a formas de entretenimento popular, como o circo, as feiras de atrações e os espetáculos mágicos ou de aberrações.



A experiência do cinema engaja múltiplas temporalidades: a da máquina de projeção, a da narrativa e a do observador. “Historicamente a experimentação com essa forma de representabilidade do tempo coube às vanguardas e aos cinemas fronteiros” (DOANE, 2002, p. 30, tradução nossa)<sup>13</sup>. Desta maneira, o segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) permite outra experiência temporal e novas possibilidades para se pensar a duração no cinema. Jacobs decompõe o filme em fotogramas e em seus intervalos. Com o uso de um projetor e de uma câmera portátil, o cineasta cria novos planos feitos a partir das imagens de 1905. Tanto a continuidade da película, quanto a cronologia dos planos são desfeitas e reorganizadas em uma narrativa fragmentada e labiríntica. Estes são alguns dos temas que serão abordados na próxima seção.

---

<sup>13</sup> No original: “Historically, experimentations with this form of temporality has been relegated to an avant-garde ate te margins of mainstream cinema” (DOANE, 2002, p. 30).

4.

*TOM, TOM, THE PIPER'S SON (1969-1971),*

UM LABIRINTO DE FOTOGRAMAS

Nesta seção será realizada a análise do segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), que tem duração aproximada de 90 minutos. A materialidade fílmica é determinante para nossa abordagem e será aqui definida como a possibilidade de manipulação das imagens de 1905, uma vez que os fotogramas e a projeção são preponderantes para o resultado final dos novos planos criados por Ken Jacobs. Durante todo o segundo capítulo do filme de 1969-1971, o dispositivo de filmagem da projeção empregado por Jacobs fica explícito. Ao reenquadrar e variar a velocidade de animação dos planos de 1905, Jacobs realiza uma exaustiva análise dos fotogramas de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) e, por consequência, das inúmeras possibilidades de distorção do filme de 1905 que o dispositivo de retrofotografia desenvolvido pelo cineasta permite. Com esta técnica, Jacobs produz novas imagens que, em determinados trechos, são ampliadas até virarem manchas de grãos em preto e branco. Ao explorar e multiplicar as inúmeras atrações de cada plano de 1905, Jacobs cria uma imagem do tempo labiríntica.

O primeiro capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), que reproduz o filme de 1905 na íntegra, termina com Tom capturado. Em seguida, há cerca de 13 segundos de tela preta que servem como um intervalo para separar os capítulos do filme. Nos primeiros rastros de luz do segundo capítulo do filme de 1969-1971, vemos o plano da feira de atrações reenquadrado. No novo quadro delimitado por Jacobs, o plano está mais fechado e a perna do menino de calça listrada ocupa quase a totalidade da tela. Observamos a perna do menino de calça listrada até o momento em que ele recebe a coleira do porco. A imagem é congelada e corta para um plano, também congelado, um pouco mais aberto, em que Tom olha para o porco que o menino de calça listrada segura pela coleira. Em seguida, Jacobs apresenta um fotograma fixo ampliado em que as figuras se deformaram ao ponto de se transformarem em uma imagem abstrata. A mancha disforme é, em seguida, animada pela projeção, criando um efeito de cintilação. A produção de imagens abstratas cintilantes como estas é resultado do acaso. Por mais que a deformação das imagens seja intencional, Jacobs não teria como controlar a forma exata que as figuras assumiriam. A contingência, portanto, é determinante para o aspecto visual das novas imagens formadas a partir dos processos químicos, óticos e cinemáticos que Jacobs explora na manipulação dos fotogramas de *Tom, Tom, the piper's son*. Os planos reenquadrados, os fotogramas fixos, a câmera lenta e as figuras abstratas serão recorrentes ao longo da segunda parte do filme de Jacobs. Eles são as novas atrações criadas pelo cineasta a partir das imagens de 1905, como nos exemplos das figuras abaixo.



Figura 12: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)

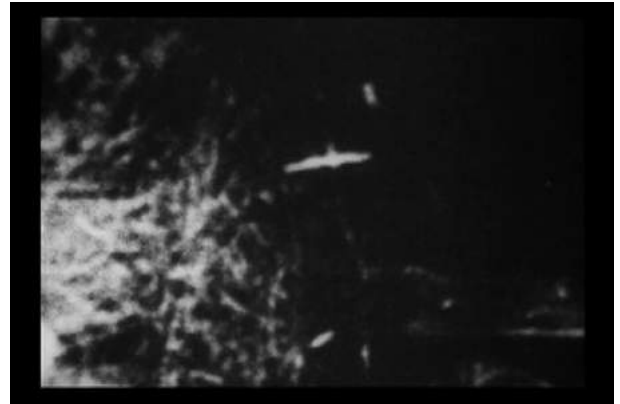


Figura 13: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)

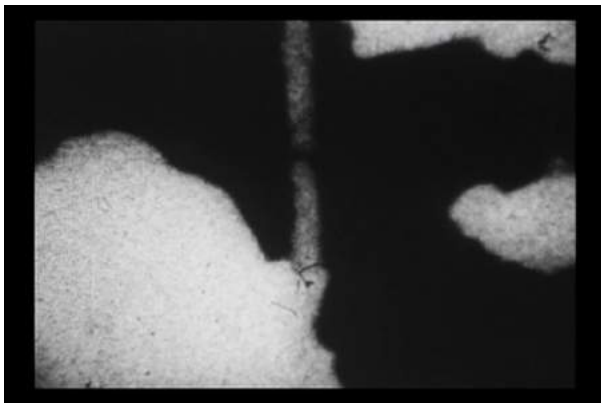


Figura 14: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)

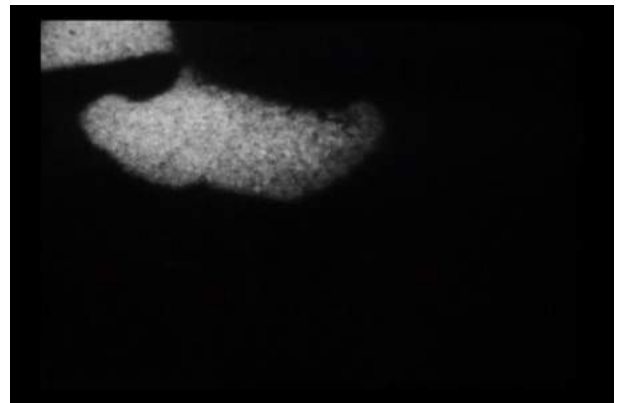


Figura 15: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 16: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 17: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)

A projeção exerce papel fundamental em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971): ela é a produtora das novas atrações, desaceleradas, aceleradas ou congeladas, que são reenquadradas pela câmera. Desta forma, Jacobs remonta o filme original não apenas na sala de edição, como em geral acontece em filmes de arquivo, mas também no ato de filmar. As imagens do segundo capítulo do filme de 1969-1971 remetem, em vários momentos, à passagem da película em uma rebobinadeira ou em uma mesa de visualização. O movimento de avançar e retroceder a película lembra a busca pelo fotograma preciso para se realizar o corte na mesa de edição.

Em um trecho do segundo capítulo do filme de 1969-1971, as imagens de 1905 são projetadas no sentido contrário. Também em *reverse*, a multidão “voa” para dentro da chaminé. O plano, originalmente, exibia os personagens pulando pela chaminé para o exterior da casa. O movimento dos corpos em *reverse* é idêntico ao dos meninos subindo a chaminé no terceiro plano do filme de 1905 analisado na seção anterior (figura 8). A semelhança entre os dois saltos em *reverse* demonstra a importância do movimento como elemento constituinte dos filmes homônimos. O movimento em *reverse* é um efeito específico do cinema. O uso que Jacobs faz deste efeito explicita que, assim como o filme de 1905, *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) tem como importante característica a exibição das potencialidades do cinema.



Figura 18: Fotograma de plano em *reverse* de *Tom, Tom, the piper's son* (1905): menino de calça listrada sobe a chaminé

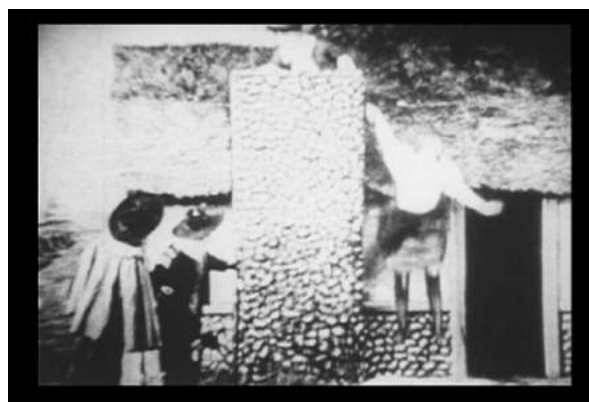


Figura 19: Fotograma de plano em *reverse* de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971): mulher sobe em direção a chaminé

*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 de 1905. Na análise feita anteriormente sobre as ações dentro de cada plano, foi possível observar que 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. O corte entre os planos, portanto, é definido pelo movimento dos personagens.

De uma forma mais ampla, levando em consideração seu contexto de produção, o filme de 1905 exibe a própria capacidade do cinema de registro e reprodução do movimento. O movimento da película cinematográfica, portanto, também é objeto relevante do filme de 1905. A ideia de movimento como elemento central, tanto na narrativa, quanto na decupagem e na montagem, representa um elo entre o filme de 1905 e o seu homônimo vanguardista. Esta relação entre os dois filmes é destacada por Nicole Brenez (2011). Segundo a pesquisadora, em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), 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)<sup>14</sup>. Em vários trechos do segundo capítulo do filme de Jacobs há um tipo de reenquadramento que limita o quadro a pernas que correm para todos os lados, corpos que tropeçam sobre outros. Estes novos planos destacam o movimento caótico dos atores em cena. Se a montagem do filme de 1905 revela uma perseguição até certo ponto organizada, com todos os atores entrando e saindo de quadro na mesma direção, os planos reequadrados em 1969-1971 dão a ver a fragmentação desordenada das ações.

A possibilidade de manipulação do acetato, suporte físico da cópia do filme de 1905 restaurada, será determinante para os trabalhos produzidos posteriormente a partir de suas imagens: o filme de 1969-1971 e as performances fílmicas dos anos 1970 aos anos 2000. Os filmes digitais dos anos 2000, que serão abordados na última seção desta dissertação, exploram a capacidade de transformação dos *frames* no regime da imagem digital. Estas possibilidades estão diretamente vinculadas ao suporte técnico do vídeo. Assim, nestes filmes a sua condição de imagem numérica é determinante para o resultado visual das distorções das imagens de 1905.

O suporte que permitiu que o filme de 1905 sobrevivesse, o *paper print*, é também uma reprodução da película original, portanto, é uma imagem da imagem. A condição material da película foi objeto de diversos filmes do cinema experimental realizados após a Segunda Guerra Mundial. Brenez considera que artistas de vanguarda como Nam June Paik, Andy Warhol e Paul Sharits privilegiaram em seus filmes o “tempo real, e o tempo concreto

---

<sup>14</sup> No original: “ Jacobs studies the integrality of the filmic movement of the imagen, and also movement of the celluloid support” (BRENEZ, 2011, p. 164).

de sua percepção” (BRENEZ, 2011, p. 170, tradução nossa)<sup>15</sup>. Em uma perspectiva materialista, a autora aponta que cineastas, como Man Ray, Peter Kubelka e Sharits buscaram realizar a tarefa impossível de “combinar a temporalidade da recepção com o tempo concreto da projeção” (BRENEZ, 2011, p. 170, tradução nossa)<sup>16</sup>. Ken Jacobs se insere nessa tradição, como também no contexto histórico de vários destes artistas citados pela pesquisadora francesa. Para Brenez, o trabalho de Jacobs serve para reformular a questão do tempo no cinema, “a temporalidade de um filme não pode ser reduzida a qualquer noção de tempo do relógio, mas deve demonstrar e realçar a riqueza e o entrelaçamento de nossas relações físicas, fisiológicas e práticas com o objeto complexo conhecido como tempo” (BRENEZ, 2011, p. 171, tradução nossa)<sup>17</sup>. Na conjuntura da realização de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), a materialidade das imagens e a relação do cinema com o tempo foram objetos de cineastas e artistas, mas também de pesquisadores e historiadores do cinema nos Estados Unidos.

Na década de 1970, P. Adams Sitney (2002) foi pioneiro ao estabelecer um vocabulário para o período das vanguardas americanas, que se inicia após a Segunda Guerra Mundial. Sitney classificou *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) de Ken Jacobs na categoria do cinema estrutural. Tratava-se, para Sitney (2002, p. 348), de filmes mais ligados à mente do que ao olho. Dentre as características que definem o cinema estrutural estão alguns procedimentos recorrentes no trabalho de Jacobs, como o efeito de *flicker*, cópias em *looping* e a retrofotografia da tela (SITNEY, 2002, p. 348). O cinema estrutural seria, segundo Sitney (2002, p.349), uma resposta às proposições audiovisuais de Andy Warhol que, para o historiador, teve mais influência para este movimento do que Stan Brackhage. *Sleep* (1963), uma das primeiras experiências audiovisuais do artista *pop*, foi anunciado como um filme que apresentaria por oito horas um ator dormindo. Ken Jacobs (2011, p. 30) discorre sobre este filme: “Na verdade eram em torno de 40 minutos repetidos até a sala esvaziar, projetados na velocidade dos filmes silenciosos para estender ainda mais. (...) Tratava-se de um truque feito

---

<sup>15</sup> No original: “In the research of the Fluxus group (particularly George Maciunas and Nam June Paik), Andy Warhol, Paul Sharits and Gottfried Schlemmer, avant-garde cinema has often privileged real time, and the concrete time of its perception – where narrative cinema assumes as its job the modulation and energizing of such time” (BRENEZ, 2011, p. 170).

<sup>16</sup> No original: “a number of filmmakers have tried to match up the temporality of reception with the concrete time of projection: an impossible task, but one attractive to those artists for whom cinema is, above all else, a remarkable sensory explosion of optical energy” (BRENEZ, 2011, p. 170).

<sup>17</sup> No original: “Jacob's research belongs to this tradition, of which it comprises the maximalist branch, in the sense that it reformulates the very question of time: a film's temporality cannot be reduced to any notion of clock time, rather it must demonstrate and enhance the richness and interweaving of our physical, physiological, and practical relationships with the complex object known as time” (BRENEZ, 2011, p. 171).

para ser comentado mas não assistido de fato, e eu terminei gostando”. Segundo Sitney (2002, p. 351), o “presente” dado por Warhol ao cinema estrutural seria uma reflexão sobre a duração. A longa duração dos planos e dos filmes produzem uma experiência exaustiva para seus observadores. Da mesma maneira, a minuciosa análise das imagens de 1905 realizada ao longo dos 90 minutos do segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) engendra uma experiência penosa que coloca o observador entre o exercício da atenção extrema e o da mera fruição de suas atrações.

Com a intenção de construir uma narrativa da história do cinema experimental, Philippe-Alain Michaud (2014) parte do sentido múltiplo da palavra cinema, que serve tanto para definir o filme, quanto para definir o espaço de sua exibição. Michaud apresenta uma genealogia da sala de cinema a partir do teatro. Ele identifica no palco ilusionista vitruviano do teatro medieval uma separação entre o público e o espaço cênico. Tal concepção arquitetônica teria fundado a experiência da sala escura necessária ao cinema clássico, que apaga a presença dos espectadores e tenta invisibilizar a projeção, tornando a tela transparente. Em contraposição a este dispositivo, Michaud pensa o cinema experimental como a arte da presença, em que o filme se faz notado e a tela se materializa. Para o autor, há uma continuidade entre o teatro medieval e o cinema experimental, que também reata com as origens do Cinema de Atrações. Segundo Michaud,

a linha vermelha que perpassa toda a tradição experimental coincide com a consciência da “existência” do filme: este não desaparece durante o tempo de sua manifestação, como um suporte inconsistente e sem espessura, mas, ao contrário, revela-se no momento da projeção. Filmes colagem, *scratch filmes*, *flickers* e instalações, todos afirmam a realidade plástica do meio fílmico, ao mesmo tempo que relativizam as relações que o filme mantém com a fotografia: esta não é, de modo algum, a condição da experiência cinematográfica, mas uma simples aplicação dela – seu material, ou sua força (MICHAUD, 2014, p. 32-3).

O autor considera que o modo experimental do cinema seria uma forma de repensar a história das imagens em movimento. Esta reflexão encontraria representantes nos modos desviantes da forma cinema e surgiria a partir de procedimentos que revelam a materialidade fílmica. 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”. As cintilações das imagens nestas obras exibem a condição material do *defilément* do filme (o 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.



O efeito de *flicker* é utilizado de diferentes formas no segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971). Em diversos momentos, a cintilação serve para decompor o movimento dos personagens. Reenquadrados, os fotogramas projetados cintilam em velocidades variáveis. Em determinados trechos, a imagem é ampliada de tal forma que as figuras se desfazem e se transformam em imagens abstratas cintilantes. Estas abstrações são novas formas microscópicas compostas pelos grãos dos fotogramas de 1905 ampliados. Aos 48 minutos do filme de 1969-1971, por exemplo, as imagens reenquadradas são manchas de grãos em preto e branco, que se reconfiguram e revelam um perfil de mulher ampliado. A imagem com um rosto feminino definido dura pouco, logo em seguida, o contorno da figura que era identificável se torna, novamente, uma abstração.



Figura 20: Fotograma da tela translúcida de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 21: Fotograma da tela translúcida de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)

Já no final da segunda parte do filme de Jacobs, a câmera pela primeira vez parece estar na mão e faz um rápido e tortuoso movimento. A imagem está esgarçada, indefinida. A câmera se afasta rapidamente, revelando a tela pequena que está distante em um fundo preto, para logo se aproximar novamente até a imagem se distorcer. Há alguns riscos, “defeitos” típicos de pontas de negativo. No plano seguinte, a tela é revelada de maneira direta. É dia, observamos as sombras formadas por uma janela com grades e algumas flores situadas atrás da tela (figuras 20 e 21). A imagem remete ao teatro de sombras. Uma mulher, provavelmente Flo Jacobs, companheira do cineasta e produtora de seus filmes, se aproxima da tela e a toca. Ela puxa o tecido, distorcendo as sombras produzidas pela contra-luz, numa *mise en scène* que dura um pouco menos de um minuto. No plano subsequente, Jacobs volta a mostrar o filme de 1905, com a imagem congelada de uma mulher saindo da porta da casa. O jogo entre movimentos é retomado. A partir daí, um novo procedimento se instaura, vemos a tela inteira e em seguida a imagem é recortada, provavelmente com o uso de algum anteparo diante da lente do projetor, deixando as bordas escuras. O cineasta também insere uma imagem da

lâmpada do projetor que pisca em diferentes velocidades, criando um efeito de cintilação. Nesta sequência, o seu dispositivo de produção de imagens fica explícito. O movimento da câmera deixa claro que ela está móvel, assim como em dois planos deste trecho são revelados tanto a luz do projetor, quanto a tela translúcida.

Em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), a flicagem e a desconstrução dos limites das imagens criam uma experiência física que “engaja o corpo no sentido mais literal, já que os olhos às vezes doloridos têm que trabalhar com o jogo de luz e borrados” (RØSSAAK, 2011, p. 100, tradução nossa)<sup>18</sup>. A experiência visual de observar tal efeito de cintilação, que mistura a claridade com a escuridão, produz o que Michaud (2014, p. 152) chama de um “oxímoro visual”, um efeito de ofuscação que se situa “nos limites extremos da visão, ali onde, segundo Aristóteles, o sensível destrói a sensação, a claridade absoluta se transforma em imagem negra; resta a pulsação pura da claridade e da escuridão, que então aparece como a condição inultrapassável da experiência cinematográfica” (MICHAUD, 2014, p. 152).

Michaud repensa a história do cinema mapeando a tradição da sua vertente experimental, já Raymond Bellour (1997; 2008) reconfigura as linhas históricas do cinema e da fotografia a partir de duas noções: as *entre-imagens* e o *fotográfico*. O efeito fotográfico para Raymond Bellour (2008, p. 253) não diz respeito apenas à fotografia. Ele existe no que o autor define como algum lugar de intervalo (*in-between*) e num estado entre intervalos (*in-between-ness*). Bellour também se refere a uma divisão que separaria as histórias da fotografia e do cinema, fundamentada na identidade do meio. Esta visão baseia-se em uma crença no instante fotográfico como a possibilidade de “congelar” o tempo e, também, na convicção de que a cinematografia é definida pela capacidade de reprodução do movimento real. Esta divisão purista poderia constituir duas histórias independentes ou, como Bellour (2008, p. 253-4) defende, “duas faces de uma mesma história”<sup>19</sup>. A primeira história é anterior ao cinema e a segunda, “anunciada pelo cinema, parece se desenrolar de maneira confusa quanto mais se aproxima de nós” (BELLOUR, 2008, p. 254, tradução nossa)<sup>20</sup>. Para Bellour, a história da fotografia não está dirigida a um destino irreversível da reprodução do movimento natural que o cinema acabaria por reinvidicar. De uma outra perspectiva que não a

---

<sup>18</sup> No original: “The flicker effects engage the body into the most literal sense, as the eye physically, sometimes painfully, has to work with the play of light and blurs” (RØSSAAK, 2011, p. 100).

<sup>19</sup> No original: “This sudden and almost overly pure division seems to open in itself, via a beam of magical light, the reality or potentiality of two histories, or the two faces of a single history” (BELLOUR, 2008, p. 253-4).

<sup>20</sup> No original: “the second, announced by cinema, appears to grow confused the closer it comes to us” (BELLOUR, 2008, p.254).

fundamentada na identidade da mídia, Bellour (1997) pensa o cinema e a fotografia por seus atravessamentos mútuos, esse território híbrido é o que o autor denomina de entre-imagens.

O momento que se convencionou chamar de pré-cinema é composto, sobretudo, por múltiplas máquinas e experimentos rudimentares, dispositivos de visionamento de imagens que simulavam algum tipo de movimento. Todos estes aparelhos mantinham, como lembra Bellour, alguma relação com a fixidez, mesmo que desejassem se desvincular dela. A própria projeção dos primeiros filmes se iniciava com um fotograma fixo para que então as imagens fossem animadas, revelando a condição mágica do aparelho do cinema. Assim como o pré-cinema descrito por Bellour, as tecnologias de produção de imagens desenvolvidas por Jacobs e aplicadas nas imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), analisadas ao longo desta dissertação, também são máquinas cinematográficas não usuais se comparadas ao dispositivo do cinema clássico.

Um antigo brinquedo visual, a câmara escura, inaugura para Bellour uma genealogia que não é constituída de forma regular e nem tem uma finalidade. Do século XVI ao século XVIII, a câmara escura pôde ser experimentada individualmente ou em grupo, em caixas pretas, como uma sala, ou em pé, encarando o que se projetava dessas caixas, em alguns casos, o equipamento poderia ser manuseável. Para o autor, se analisarmos do ponto de vista dos efeitos materiais produzidos e não pelo lado das teorias de visão para o qual serve de modelo, a câmara escura capta “um movimento da realidade que ela restaura mais ou menos completamente, invertido ou esticado, através da utilização de uma lente adequada” (BELLOUR, 2008, p. 255, tradução nossa)<sup>21</sup>. Trata-se de um dispositivo que tem a capacidade de transportar o movimento de um lugar a outro.

Em *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969-1971), o resultado que Jacobs consegue se utilizando de uma câmara portátil e de um projetor caseiro vão além dos movimentos abruptos que lembram os experimentos do final do século XIX ligados à fisiologia, como aqueles desenvolvidos por Étienne-Jules Marey<sup>22</sup>. Ao reenquadrar e alterar a velocidade das imagens, o cineasta produz tanto efeitos de quase ofuscação, com um cintilar intenso da película ampliada e acelerada na projeção, quanto movimentos que revelam as imagens de 1905 quadro a quadro, como imagens estáticas. O ato de desacelerar a projeção a ponto de congelar

---

<sup>21</sup> No original: “the camera obscura in fact captures a movement of reality that it restores more or less completely, either inverted or straightened by the use of an appropriate lens” (BELLOUR, 2008, p. 255).

<sup>22</sup> Étienne-Jules Marey (1890-1904) foi um cientista e inventor francês que, dentre outras tecnologias, desenvolveu a cronofotografia, com a intenção de analisar o movimento de animais. O fuzil cronofotográfico de Marey tinha a capacidade de captar 12 imagens por segundos impressas em uma mesma fotografia. No final do século XIX, desenvolveu uma técnica de animação de fotografias, similar ao cinema.

a imagem é um movimento oposto ao que acontecia no início das projeções de cinema.

Em diversos filmes, desde os primórdios do cinema, a imobilidade foi utilizada para enfatizar alguma situação como em *Corner of Wheat* (Estados Unidos, 1909) e *Intolerância* (Estados Unidos, 1916) de D. W. Griffith. O efeito de congelamento também aparece em outros filmes como em *Paris qui dort* (França, 1924) de René Clair ou em *O homem com a câmera* (União Soviética, 1929) de Dziga Vertov, com a intenção de mostrar a qualidade física da imagem, revelar a ilusão da máquina “capaz de suspender o tempo, tanto para reconhecer o aspecto maquínico do cinema em si e para ressaltar o poder da montagem” (BELLOUR, 2008, p. 257, tradução nossa)<sup>23</sup>. Interrupções no tempo de projeção como estas parecem evocar o potencial mágico do cinema.

Em *La Jetée* (França, 1962), Chris Marker monta um filme apenas com imagens fixas, mas que sugerem um movimento. As fotografias acrescidas da música, das narrações, são reanimadas “pelo tempo de sua projeção” (BELLOUR, 2008, p. 258, tradução nossa)<sup>24</sup>. A partir das fotografias de *La Jetée*, Thierry Kuntzel produziu *La Rejetée* (Estados Unidos e França, 1975), filme em que ordena as imagens de Marker de um modo aleatório. Para Bellour (2008), o gesto de Kuntzel reinveste as fotografias nas virtualidades do tempo, daquilo que poderia ter acontecido não fosse o desenrolar implicado na montagem do filme original. Tal procedimento se assemelha à estrutura do segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), quando Jacobs exhibe as inúmeras possibilidades de ações simultâneas presentes nas imagens de 1905. Estas seriam as virtualidades do tempo para quem assiste ao filme de 1905, que tem a sua disposição uma enorme gama de atrações, o que permitia múltiplas narrativas aos observadores destes planos.

A condição exponencial da reprodução dos fotogramas de 1905 em incontáveis novas imagens é explorada no segundo capítulo do filme de 1969-1971. Nas figuras 22 a 27, há exemplos de algumas das imagens produzidas por Jacobs a partir do plano da feira de atrações. Quando reorganizados pela montagem, estes novos planos destacam a variedade de ações simultâneas que acontecem dentro de um mesmo quadro do filme 1905. Jacobs vai além da proposta de Kuntzel e multiplica as atrações de *Tom, Tom, the piper's son* pela ampliação das imagens, ao mesmo tempo em que, ao fragmentar a cronologia do filme de 1905, explora a repetição e o tempo do intervalo entre cada fotograma.

---

<sup>23</sup> No original: “in order to describe the illusion of a machine capable of suspending time or as much to recognize the machinelike aspect of cinema itself and to exalt its powers of montage and assemblage”. (BELLOUR, 2008, p. 257).

<sup>24</sup> No original: “This war is played out between a frozen photograph and its reanimation by the time of projection” (BELLOUR, 2008, p. 258).

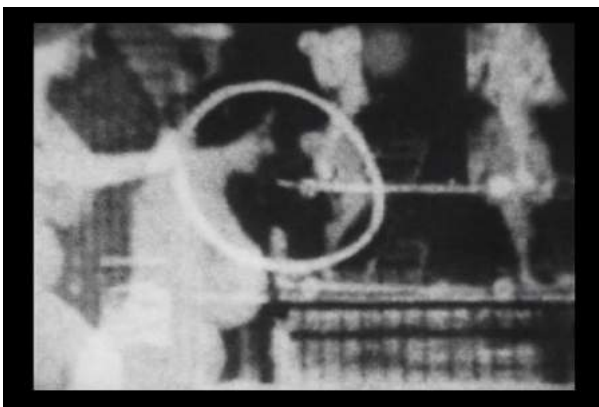


Figura 22: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 23: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 25: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 24: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 27: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 26: Fotograma de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)

Ao alterar a velocidade da projeção criando uma câmera lenta, Jacobs desfaz a ilusão do movimento, o que permite ver o “entre-quadros”, uma tela preta que pisca entre cada fotograma projetado. A desaceleração da imagem produz uma sensação de intervalo e confere uma condição estática a uma imagem móvel. A tela preta, o “entre-quadros”, pisca entre cada fotograma projetado com durações que variam ao longo do filme. Mais do que representar uma ideia de tempo estratificado, este procedimento sugere uma noção de tempo fluído, revela a duração não apenas dos planos, como também entre os fotogramas.

Gilles Deleuze, a partir de sua leitura do filósofo Henri Bergson, pensa o cinema pela sua relação com o tempo. Para o autor, a montagem opera para produzir uma representação indireta do tempo no cinema clássico – imagem-movimento (DELEUZE, 1985) - e uma apresentação direta do tempo no cinema moderno - imagem-tempo (DELEUZE, 2005). O tempo, para o filósofo, é fundamental para se refletir sobre a prática da montagem. Peter Pál Pelbart (2000) se debruça na análise de Deleuze (2005) sobre *O Ano Passado em Marienbad* (França, 1961) de Alains Resnais. Para o filósofo húngaro-brasileiro há um procedimento cinematográfico explícito neste filme “que consiste em desvincular as pontas de presente de sua própria atualidade” (PELBART, 2000, p.89). Uma montagem fragmentada, não cronológica, em que presente, passado e futuro coexistem. Segundo o autor, nas oportunidades em que “o cinema se embrenha nessa ordem de coexistência virtual ele inventa seus lençóis paradoxais, hipnóticos, alucinatórios, indecíveis” (PELBART, 2000, p. 90). No filme de Resnais, o tempo surge como uma massa emaranhada e modulável em infinitos futuros.

Há uma dramatização do tempo em *Jardins das veredas que se bifurcam* (2007) de Jorge Luis Borges similar ao emaranhado de tempos de *O Ano passado em Marienbad*. Em Borges (2007), o livro concebido pelo ex-governador da província chinesa de Yunnan, Ts'ui Pên, é também um labirinto infinito porque é cíclico. A narrativa de Ts'ui Pên retorna a mesma imagem, mas não se repete de forma idêntica. Esta estrutura lembra a de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), que está centrada na ideia de repetição, tema que será analisado mais profundamente na sétima seção desta dissertação levando em consideração a reiteração destas imagens na longa duração que vai de 1905 a 2008. Com a imagem de um labirinto rizomático, Pelbart (2000) converge os conceitos de tempo do personagem Ts'ui Pen do conto de Borges com as teorias de tempo de Deleuze.

Deleuze Ts'ui Pen, diferentemente de Newton e Schopenhauer, não acreditava num tempo uniforme, absoluto, porém, em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama

de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram abrange todas as possibilidades. Cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, ao invés de optar por uma e eliminar as outras, opta por todas – isto é, cria múltiplos futuros, diversos tempos que também proliferam e bifurcam, produzindo essa pululação de vidas disparatadas.” (PELBART, 2000, p.87)

De forma semelhante a Deleuze Ts'ui Pen, Ken Jacobs aposta nas virtualidades do tempo de *Tom, Tom, the piper's son* (1905). Em movimentos de avançar e retroceder a película, Jacobs reenquadra as imagens de 1905 e cria novos planos que denunciam não apenas detalhes do movimento dos personagens, como também expõem as inúmeras performances simultâneas que passam despercebidas nos planos gerais do filme de 1905. O plano inicial do filme está repleto de atrações a disposição do espectador. Estas virtualidades, recortadas por Jacobs e associadas ao movimento de avançar e retroceder a película de sua versão vanguardista de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), criam dobras no tempo e uma narrativa labiríntica. O cineasta constrói suas próprias veredas que se bifurcam em múltiplos personagens, e, ações recortadas e justapostas. Alguns rostos estão borrados, se confundem, se misturam. As imagens dos 90 minutos do segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) são a reprodução e multiplicação em infinitas e distintas formas dos fotogramas recuperados do *paper print* que se transformam em personagens isolados, em detalhes ampliados, desfocados e esgarçados até se tornarem manchas de luz.

Assim como nos labirintos de Borges, cada vez que o observador das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) se defronta com as múltiplas ações do filme, “opta por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts'ui Pên opta simultaneamente por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam” (BORGES, 2007, p. 89). Assim como Ts'ui Pên, Ken Jacobs exhibe diversos tempos, que se proliferam em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), como também nas outras montagens que o artista produz com as mesmas imagens, nas performances da década de 1970 até os vídeos dos anos 2000.

Ao longo de um pouco mais de um século, de 1905 a 2008, as narrativas realizadas com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* estão atravessadas por diversos modos do cinema experimental. Por mais que cada filme ou performance, dependendo do contexto histórico e social de sua apresentação, permita experiências diferentes para seus observadores, há uma convergência das distintas maneiras de se relacionar com as imagens projetadas no que temos denominado por modos desviantes da forma cinema. Estas conexões podem ser discutidas a partir do conceito do dispositivo, tema central da próxima seção.

**5.**

**CINEMA E DISPOSITIVO**



Ao longo desta seção mapearemos como a noção de dispositivo foi aplicada por diferentes autores na teorias do cinema e, também, de forma mais ampla na filosofia. Na década de 1970, contemporaneamente à primeira remontagem feita por Ken Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, Jean-Louis Baudry pensou o dispositivo cinematográfico de uma perspectiva estruturalista. Em *Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (1983), artigo publicado originalmente em 1970, Baudry define o aparelho de base como um sistema constituído pela relação entre câmera, imagem, montagem, projetor e sala escura. Esta estrutura seria responsável por produzir efeitos ideológicos capazes de transformar o espectador em um sujeito controlado.

Baudry se apoiou no pensamento de autores como Marx, Nietzsche e Freud, com o intuito de desmistificar a ideia de que sujeito e consciência são elementos autônomos. Para o autor, a sala de cinema estaria em continuidade com a câmera escura e, portanto, separaria sujeito e objeto, como também teria a capacidade de segregar a percepção da realidade. A estrutura arquitetônica clássica da sala escura de projeção produziria uma condição de espectador imerso no filme, como uma experiência de realidade, e submetido às forças ideológicas dominantes. Esta natureza do cinema criaria um sentido de espelho, de identificação do espectador com o que a tela reflete. Baudry compara a projeção cinematográfica à caverna de Platão. A projeção não seria a realidade, mas um simulacro:

A disposição dos diferentes elementos – projetor, 'sala escura', tela – além de reproduzir de um modo bastante impressionante a *mise en scène* da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estágio do espelho, descoberto por Lacan. Sabe-se que o estágio do espelho (momento genético que se produz entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida) provoca na criança a especularização da unidade de seu corpo, a constituição ou, pelo menos, o primeiro esboço do 'eu', como formação imaginária. (BAUDRY, 1983, p. 395)

Baudry, baseado em Lacan, considera que para que condição de espelho possa acontecer é necessário uma organização visual precoce e a imaturidade motriz. No artigo, o autor faz menção ao termo dispositivo apenas quando pretende observar a posição do espectador. Conforme aponta Victa de Carvalho (2008), apesar de Baudry não usar o termo dispositivo para o seu aparelho de base, esta noção é central em seu trabalho. Ainda segundo Carvalho (2008, p. 16), o importante para Baudry é “saber se as operações que integram o fazer cinematográfico estão evidentes para os espectadores e se seu consumo provoca ou não um efeito de conhecimento”. Como Baudry (1983, p. 398) vê o dispositivo de forma fechada, para ele, o cinema estaria a serviço do controle ideológico das forças dominantes, “gerando uma fantasmática do sujeito”. O teórico defendia uma saída revolucionária em que o

espectador tomasse consciência de sua condição de iludido em busca de uma verdade.

Em um texto posterior, publicado originalmente em 1975, Baudry (1978) volta a comparar a posição do espectador na sala de cinema com a do prisioneiro da caverna de Platão. Na visão de Baudry, o espectador é apenas uma figura passiva diante das imagens, ou seja, um produto de uma estrutura de poder. Esta análise não dá abertura para que se perceba o espectador como um corpo criador, capaz de construir a sua própria narrativa a partir das imagens projetadas e, também, não considera o cinema para além de sua forma hegemonicamente padronizada. De uma outra perspectiva, o conceito de dispositivo foi objeto de filósofos pós-estruturalistas como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard.

Na década de 1970, Lyotard (1981) descreve a pintura como um dispositivo libidinal que não está associado à representação. A pintura, para ele, é uma força energética capaz de produzir efeitos sensoriais e afetivos nos observadores. Os dispositivos que interessam ao autor são aqueles desviantes. Em seu pensamento se destaca “a busca pelo energético, pela força capaz de romper com os modelos de assujeitamento visados pelos dispositivos, tomando a forma dos dispositivos pulsionais, do Figural e do Acinema” (CARVALHO, 2008, p. 74). Lyotard (1986) define a cinematografia como a inscrição do movimento. No trabalho de constante seleção que se dá na montagem, a imagem não identificável é, em geral, cortada. A eliminação gira em torno da incongruência ou irrelevância do plano para a narrativa. Ao condenar determinado trecho ou plano de movimento aberrante, o diretor está escolhendo as imagens de acordo com sua identificação e reconhecimento pelo olho humano. Desse modo, todo movimento inscrito num filme narrativo carrega sentido, ou seja, faz parte de uma lógica racional do cinema. As imagens selecionadas são identificáveis por se aderirem a referências já reconhecidas pelo olho e pela memória. A normatização, para Lyotard, faz do cinema narrativo aquele do bom movimento.

O filósofo recorre à Freud para entender a ideia de esterilidade, que estaria associada a “um intenso gozo e prazer sexual (*la jouissance*) que dão origem a perversão e não apenas a sua propagação”<sup>25</sup> (LYOTARD, 1986, p. 351, tradução nossa). A esterilidade para Freud conjugaria tanto um sentido de vida como instintos de morte. Como exemplo disto, Lyotard descreve a ação de uma criança que queima um palito de fósforo apenas pelo prazer de vê-lo se desfazer e perceber as nuances de cores do fogo que o consome. Para o

---

<sup>25</sup> No original: “intense enjoyment and sexual pleasure (*la jouissance*), insofar as they give rise to perversion and not solely to propagation, are distinguished by the sterility” (LYOTARD, 1986, p. 351)

autor, o ato da criança de queimar o fósforo, quando comparado ao gesto de esquentar a água com o objetivo de coar café para despertar um trabalhador, parece uma ação despropositada, estéril, ou um mero desperdício de energia. Lyotard considera que a queima do fósforo é um simulacro do prazer. O autor usa o termo simulacro no sentido de Klossowski, ou seja, não no sentido da representação, da imitação do prazer, mas como um problema cinético, “como o produto paradoxal da desordem das unidades, como um composto de decomposições”<sup>26</sup> (LYOTARD, 1986, p. 351, tradução nossa). Partindo da definição de Adorno, para quem a única verdadeiramente grande arte é a de fazer fogos de artifício, produzir pirotecnia, Lyotard considera que duas direções se abrem ao cinema, quando este assume a condição de produtor pirotécnico: a da imobilidade e a do movimento excessivo. Estes dois pólos podem coexistir em um mesmo filme, como ocorre em diversas obras do cinema experimental. Somente no plano do pensamento que imobilidade e mobilidade excessiva são incompatíveis. É esta forma de cinema, situada nestes dois lugares aparentemente opostos do movimento, que o autor denomina de *acinema*.

A noção de *acinema* se aplica à lógica das diversas montagens produzidas com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*. Como já descrevemos anteriormente, a imobilidade e a velocidade frenética dos fotogramas são dois efeitos recorrentes no filme de Ken Jacobs de 1969-1971. Nos trabalhos desenvolvidos posteriormente por Jacobs a partir das mesmas imagens da *Biograph Company*, estes dois tipos de movimento reaparecem. Por este ângulo, a concepção de dispositivo de Baudry não nos parece servir ao cinema experimental, já que não admite a possibilidade do observador se relacionar de maneira mais livre com as imagens projetadas.

O conceito de dispositivo, como destacam Agamben (2009) e Deleuze (1990), é fundamental para o pensamento de Foucault em seus estudos sobre as relações entre poder e saber. Trata-se de um termo geral que abarca inúmeras questões discutidas pelo filósofo. Em *Vigiar e Punir* (1999), a prisão é apresentada como um dispositivo de controle. No livro, Foucault reflete sobre as estratégias de assujeitamento no sistema prisional e, conseqüentemente, sobre a interiorização de um estado de vigilância que o dispositivo do Panóptico produz nos detentos. Apesar da noção de dispositivo ser uma questão central que atravessa o seu pensamento, Foucault (1999) não define tal conceito no livro. Aliás, em nenhum de seus textos o filósofo formula de maneira objetiva o que seria a sua noção de dispositivo. No entanto, Giorgio Agamben (2009) destaca uma entrevista concedida pelo

---

<sup>26</sup> No original: “as the paradoxical product of the disorder of the drives, as a composite of decompositions” (LYOTARD, 1986, p. 351).

filósofo em 1977 e publicada na edição francesa de *Ditos e Escritos v. III*, em que há um trecho em que Foucault sintetiza a sua definição de dispositivo:

O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados (Foucault apud Agamben, 2009, p.28)<sup>27</sup>

Em *O que é um dispositivo* (2009), Giorgio Agamben faz uma genealogia do termo dispositivo, partindo, inicialmente da obra de Foucault para, em seguida, estender o estudo a outros pensadores. O filósofo italiano destaca que em *A Arqueologia do Saber*, Foucault não utiliza o termo dispositivo, mas sim o de *positivité* (positividade em português) e identifica que este é o mesmo presente nos escritos do filósofo Jean Hyppolite, de quem Foucault foi aluno na *École Normal*. Em seus ensaios sobre Hegel, Hyppolite destaca que na obra do filósofo alemão, o termo positividade aparece associado à noção de religião positiva, que se opõe à de religião natural. Segundo Agamben (2009, p. 30), na filosofia de Hegel, enquanto a religião natural abarca a relação do indivíduo com o divino, a “religião positiva ou histórica compreende o conjunto de crenças, das regras e dos ritos que numa determinada sociedade e num determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior”. A religião positiva está, portanto, associada a coerção e um certo tipo de comportamento fruto de uma correlação de comando e obediência.

Se a “positividade” é o nome que, segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos, então Foucault, tomando emprestado este termo (que se tornará mais tarde “dispositivo”), toma posição em relação a um problema decisivo, que é também o seu problema mais próprio: a relação entre os indivíduos como seres viventes e o momento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder. (AGAMBEN, 2009, p. 32)

Em sua investigação sobre a origem da noção de dispositivo, Agamben (2009) volta ao período que vai do século II ao século VI, de onde provém a noção de *oikonomia*, que em grego significa a administração da casa. Incorporada pela Igreja Católica à teologia, a noção de *oikonomia* teve grande importância na doutrina cristã, estando associada ao problema vital do cristianismo, a Trindade. Quando no século II se iniciou a discussão da divisão de Deus em três figuras - Pai, Filho e Espírito Santo - surgiram vozes dentro da Igreja

---

<sup>27</sup> Entrevista concedida a D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufeys, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Milliot, G. Wajeman, e publicada originalmente em *Ornicar? Bulle Un periodique du champ freudien* em julho de 1977. No ensaio *O que é o dispositivo?* (AGAMBEN, 2009) uma nota de rodapé explica que a edição brasileira de *Ditos e Escritos*, composta por cinco volumes, organizada por Manoel Barros da Mota e editada pela Forense Universitária, não incluiu esta entrevista de Michel Foucault, que na edição francesa foi publicada sob o título "Le jeu de Michel Foucault" (*Ditos e Escritos*, v. III, p.299-300).

que tinham uma adesão a ideias politeístas. Uma série de teóricos se apropriaram do termo *oikonomia*, defendendo que Deus é apenas um, mas na forma de organizar sua casa ou o mundo, em sua *oikonomia*, se dividia em três. Assim, Deus confiaria a seu filho, Jesus, determinadas funções de governo e de administração de sua casa, ou seja, da história e do mundo dos homens. A *oikonomia* foi se transformando em uma tradução da encarnação de Cristo e em uma “economia da redenção e da salvação” (AGAMBEN, 2009, p. 36). No mesmo período, a partir do teólogo grego Clemente de Alexandria, a noção de *oikonomia* é associada à ideia de providência, representando “o governo salvífico do mundo e da história dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 38).

Tanto a positividade, quanto o dispositivo se relacionam diretamente a ideia de *oikonomia*, um conjunto de práticas, conhecimentos e instituições que têm por objetivo controlar o pensamento e comportamento do homem. Desta maneira, o termo dispositivo na filosofia de Foucault diz respeito àquilo “que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso, os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p.38). Uma característica fundamental do dispositivo para Foucault, portanto, é a relação entre viventes que este produz.

Agamben, por sua vez, ao sugerir que a linguagem é a forma mais antiga de dispositivo, vai além de Foucault, seguindo o pressuposto de que após dedicar-se à compreensão do pensamento de determinado pensador, o intérprete tem o dever “de abandonar o texto que está analisando e de proceder por conta própria” (AGAMBEN, 2009, p. 39). Agamben identifica que a Contemporaneidade está repleta de dispositivos. De sua perspectiva, tanto um filme pode ser definido como um dispositivo, como,

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos (AGAMBEN, 2009, p. 40-1).

Por acreditar que os dispositivos produzem uma condição de assujeitamento, que resulta em corpos inertes, não haveria para Agamben (2009) a possibilidade de um uso correto do dispositivo, já que as sociedades são controladas diariamente em todos os aspectos da vida contemporânea. Contudo, na visão de autores como Victa Carvalho (2008), esta proposição é problemática, uma vez que não permite entrever brechas nas relações de poder. É necessário,

portanto, que se desdobre o pensamento de Foucault por outros caminhos que apontem para o surgimento de novas formas de agenciamentos produzidos pelos dispositivos. Desta vez, por um plano que não considere o dispositivo como uma estrutura fechada.

Em *¿Que és un dispositivo?*, Gilles Deleuze (1990) se debruça sobre possíveis desdobramentos gerados a partir de uma crise no pensamento conceitual de Foucault. Saber, Poder e Subjetividade, as três grandes instâncias definidas por Foucault, não teriam, “de modo definitivo, contornos definitivos, são antes cadeias de variáveis relacionadas entre si” (DELEUZE, 1990). Segundo Deleuze, o dispositivo era para Foucault como um novelo, com milhares de linhas emaranhadas que apontam para múltiplas direções, sem delimitar sistemas homogêneos. Por considerar que os pensadores, incluindo Foucault, se movem por abalos sísmicos, Deleuze compara o gesto de desembaraçar o novelo que forma o dispositivo ao de cartografar o terreno, entender as linhas que o compõem e o atravessam. Para isso, se faz necessário compreender tanto o que Foucault chama de “linhas de sedimentação”, quanto aquilo que ele denomina de “fraturas” e “fissuras”.

Deleuze segue o terreno conceitual mapeado por seu contrterrâneo. As primeiras dimensões que destaca no dispositivo são as “curvas de visibilidade” e as “curvas de enunciação” (DELEUZE, 1990). No pensamento deleuziano, todo dispositivo é composto por um emaranhado de fios de luz capazes de revelar e esconder um objeto, este, por sua vez, não existe sem sua luz. A visibilidade está entre o ver e o ser visto, mas também em gradações e nuances de luminância. Cada dispositivo tem seu próprio regime de luz e o seu enunciável, portanto, as curvas de enunciação, os discursos que compõem o dispositivo, são variáveis. Outra característica do dispositivo são as linhas de força que, na definição de Deleuze (1990), “operam idas e vindas entre o ver e o dizer e inversamente, agindo como setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras, que não cessam de conduzir à batalha”. As linhas de força atravessam de um ponto a outro os dispositivos e correspondem a sua dimensão de poder.

Aspecto constituinte dos dispositivos, as linhas de objetivação surgem de uma crise na filosofia de Foucault, “como se lhe fosse necessário modificar o mapa dos dispositivos, encontrar-lhe uma nova orientação possível, para não os deixar fechar-se simplesmente em linhas de força intransponíveis que impuseram contornos definitivos” (DELEUZE, 1990). Para quem deseja seguir os caminhos abertos pelo pensamento foucaultiano, é importante, segundo Deleuze (1990), “estudar a variação dos processos de subjetivação”. Assim, a resposta à crise no pensamento de Foucault está em encontrar neste terreno as transformações produzidas pelos abalos sísmicos, que formam fissuras, brechas,

ranhuras.

As linhas de fuga podem ser linhas de subjetivação que, por sua vez, são os elementos constituintes do dispositivo responsáveis pela produção de subjetividade e operam por agenciamentos em devir. Quando as linhas de subjetivação extrapolam o limite de um dispositivo a outro, ou se estendem para dispositivos que ainda estão por vir, elas são o que Deleuze chama de linhas de fratura. Desta perspectiva, de um dispositivo podem surgir novos dispositivos que produzem novas formas de subjetivação. Entretanto, para o autor, nem todo dispositivo passa por tais processos de mutação.

Apesar de Deleuze entender o dispositivo como produtor de subjetivação, o filósofo não crê na ideia de um sujeito universal. Para ele, o sujeito é constituído por subjetividades múltiplas e nômades, como um produto de agenciamentos que funcionam em devir. Desta forma, à imagem do novelo, o dispositivo é formado por um emaranhado de linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação, de ruptura, de fratura e de fissura. Todas estas linhas se organizam de maneira sobreposta, bifurcada, emaranhada, e estão sujeitas a variações e transformações. A esse conjunto,

o universal nada explica, é ele que deve ser explicado. Todas as linhas são linhas de variação, que não têm sequer coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, processos imanentes a um dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam em outro dispositivo (DELEUZE, 1990).

O conceito de dispositivo de Foucault, que estaria fechado por linhas de força intransponíveis, encontra, na cartografia deleuziana, a possibilidade de se reinventar, de se transformar. Aplicada ao cinema, esta discussão filosófica permite pensar o dispositivo cinematográfico para além da estrutura fechada tal como descrita por Baudry na década de 1970.

Em seus livros dedicados ao cinema, Deleuze (1985, 2005) reflete sobre a estrutura dos filmes, especialmente a montagem, sem se preocupar com o dispositivo arquitetônico de exibição das imagens. Diferentemente do que afirma Baudry, o dispositivo cinema, para Deleuze, não é um sistema produtor de ilusão, mas um lugar do pensamento e da experiência da duração. As linhas de fuga representam a possibilidade de se encontrar brechas, escapes, nas relações de poder constituintes do dispositivo (DELEUZE, 1990). Estas aberturas surgem das diversas maneiras de se experimentar o cinema ao longo da história, especialmente, em suas formas não padronizadas.

No gesto de cartografar as brechas e ranhuras do dispositivo cinema se inscreve

um posicionamento histórico que contesta a visão predominante de que a linguagem cinematográfica evoluiu para o longa-metragem narrativo produzido para ser projetado em uma sala escura. Uma outra história do cinema, que englobe as suas formas desviantes, deve abordar o cinema pelo dispositivo. Desta perspectiva, André Parente (2013, p. 24) assinala que as diversas formas de experimentação com o dispositivo cinema foram reprimidas pela história do seu modelo representativo-narrativo hegemônico.

Ao final de um século do domínio da Forma Cinema, é possível delinear, ainda que com contornos provisórios e imprecisos, pelo menos três momentos em que o cinema se fez desviante: cinema das atrações, cinema expandido, e cinema de exposição (aos quais poderíamos acrescentar ainda três outros momentos: o pré-cinema, o cinema de vanguardas históricas e a videoarte) cujas diferenças podem ser pensadas a partir da noção de dispositivo. Se as transformações técnicas são evidentes em cada um destes momentos, elas servem para chamar a atenção para o fato de que foram completamente recalçadas pela história do cinema, experiências estas hoje resgatadas e reunidas em torno de dois campos amplamente discutidos: o cinema de atrações e o cinema expandido. Atualmente vemos abrir-se um terceiro campo de experimentações englobando outro conjunto de manifestações que iniciaram no final dos anos de 1980, e as quais se dá o nome de cinema de museu ou cinema de artista (PARENTE, 2013, p. 25).

Sobre esta rede histórica da experimentação com o dispositivo cinema, André Parente (2013, p. 25) destaca que cineastas experimentais norte-americanos dos anos 1960, como Ken Jacobs, já empregavam o termo cinema expandido antes dele ser difundido no célebre livro de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, lançado em 1970. No artigo *Introduction: Ken Jacobs – A Half Century of Cinema*, Michelle Pierson (2011a, p. 11) rememora o *Expanded Cinema Festival*, evento organizado por Jonas Mekas em Nova Iorque no ano de 1965. Na ocasião do festival, Jacobs apresentou uma performance de teatro de sombras. O evento contou com diversos projeções de filmes experimentais, *happenings* e performances visuais. Mekas, na oportunidade, usou o termo *paracinema* para definir as diferentes formas audiovisuais exibidas no evento. Para além das denominações, o que a colocação de Parente ratifica são as articulações históricas entre o Primeiro Cinema e outras formas históricas não hegemônicas do cinema.

À respeito do Primeiro Cinema, Frank Kessler (2003) afirma a sua dupla condição de *dispositivo espetacular* e de *dispositivo do espetáculo*. O pensamento de Kessler está estruturado sobre a crença de que o desenvolvimento do cinema se organiza por uma gradação de três tempos: a aparição técnica de uma tecnologia, a emergência de um espetáculo sócio-cultural e o estabelecimento do cinema clássico narrativo feito para a sala escura como uma instituição. Ao comentar o anúncio de um jornal alemão sobre a primeira projeção de filmes realizada pelos irmãos Skladanowsky em 1895, Kessler (2003, p. 27) observa que, naquele contexto, o dispositivo espetacular consistia em capturar e reproduzir o movimento, com o



objetivo de surpreender e encantar o espectador.

Os irmãos Max e Emil Skladanowsky herdaram o ofício do pai, que trabalhava com espetáculos itinerantes de lanterna mágica. Entre 1892 e 1895, Max Skladanowsky desenvolveu o *Bioscope*, máquina de projeção de séries de fotografias animadas. O equipamento era constituído por um par de projetores que exibia filmes a 8 quadros por segundo (ZONE, 2014, p. 66). Em 1895, as projeções dos Skladanowsky foram anunciadas como parte de um teatro de variedades. Kessler (2003) destaca a repercussão do Bioscope na imprensa alemã, que o noticiava como uma maravilha tecnológica. A partir deste dado, o autor classifica a apresentação dos Skladanowsky como uma forma de dispositivo espetacular. Nas projeções realizadas pelos dois irmãos, os *slides* animados eram atrações que tinham a finalidade de divertir o público. O autor afirma, contudo, que no mesmo período, os filmes também produziam interesse pelas histórias curtas que apresentavam, sendo por isso, dispositivos *do* espetáculo.

Sobre o Cinema de Atrações, Kessler (2006) escreve que esta classificação não deve ser empregada como uma periodização histórica, mas como um modo de endereçamento das imagens. Assim, um mesmo filme pode pertencer tanto ao dispositivo do espetáculo, quanto ao dispositivo do espetacular, dependendo de seu enquadramento institucional. Em outras palavras, um filme pode estar associado a mais de um dispositivo a depender do contexto e da forma como é endereçado ao público. Este argumento é desenvolvido por Kessler (2006) em um estudo sobre *Incendie de L'Exposition de Bruxelles* (França, 1910). O filme, produzido pela Gaumont, possui duas versões montadas no mesmo ano, sob o mesmo título, podendo pertencer a distintos dispositivos. De uma perspectiva do pragmatismo histórico e tendo por objeto *Incendie de L'Exposition de Bruxelles*, Kessler (2006) faz uma revisão conceitual do que seria um filme enquanto dispositivo.

Ancorado no pensamento de Jonathan Crary, Kessler compreende as periodizações históricas como construções. Nas suas palavras, “não existem períodos na história, apenas na explicação histórica” (KESSLER, 2006, p. 58, tradução nossa)<sup>28</sup>. Em seus estudos sobre a visão e o estatuto do observador no século XIX, Crary (2012) demonstra que a história não se faz apenas por movimentos de continuidade ou ruptura, diferentes vertentes de pensamento podem coexistir em uma mesma época. É esta ideia de sobreposição histórica que Kessler aplica às formas de endereçamento das imagens do Cinema de Atrações. Ao analisar

---

<sup>28</sup> No original: “With regard to periodization, however, one has to be aware of the fact (here I am using the poignant remark made by Jonathan Crary about continuities and discontinuities) that there are no such things as periods in history, only in historical explanation” (KESSLER, 2006, p. 58).

alguns filmes do Primeiro Cinema, Kessler (2006, p. 59) destaca elementos destas atrações, como o olhar e o gesto dos atores para a câmara, a frontalidade das ações e a temporalidade dos planos direcionados ao espectador. Estas características se aproximariam “à maneira como o modo clássico de narração é construído sobre um sistema de causalidade narrativa, tempo e espaço” (KESSLER, 2006, p. 59, tradução nossa)<sup>29</sup>. Por essa razão, Kessler acredita que o Cinema de Atrações não seria somente um modo de representação, nem apenas uma forma de endereçamento das imagens ao espectador, mas um dispositivo.

Compreender um filme como um dispositivo implica em perceber suas variações ao longo do tempo e suas nuances em contextos simultâneos. Desta forma, o filme *Incendie de L'Exposition de Bruxelles* (1910) percorreu distintos dispositivos no mesmo ano de sua produção. O filme registrou as cinzas de um incêndio que aconteceu na Exposição Universal de Bruxelas, em 1910. Kessler (2006) se apóia em uma cópia deste filme encontrada no Museu do Cinema Holandês em Amsterdã, descrita pelo autor como uma versão expandida do filme francês de mesmo nome. Dentre as cenas incluídas na versão aumentada, estão imagens de uma fábrica de móveis pegando fogo e uma sequência aparentemente retirada de algum filme de ficção em que bombeiros realizam uma ação de resgate. As novas cenas foram inseridas após o primeiro plano do filme e são seguidas pela primeira montagem com as imagens da Exposição Universal de Bruxelas produzidas depois que o fogo foi contido. Como o incêndio ocorreu à noite, e na época não existiam películas com sensibilidade para registros noturnos, não há como as novas imagens de fogo incluídas na versão mais longa de *Incendie de L'Exposition de Bruxelles* serem da exposição realizada em 1910. A heterogeneidade do material inserido é evidente, nas palavras de Kessler (2006, p. 63), até para um “espectador *naïf*”. A hipótese do autor sobre a versão expandida é a de que um exibidor holandês tenha adicionado as cenas extras no filme da Gaumont com a finalidade de oferecer aos seus espectadores imagens mais apropriadas para representar os eventos ocorridos em 1910 (KESSLER, 2006, p. 64). As cenas serviam tanto como atrações, por serem imagens mais espetaculares do que as originais observadas no filme da Gaumont, como também acrescentavam elementos à narrativa factual do incêndio. A partir de *Incendie de L'Exposition de Bruxelles*, o autor afirma não haver dicotomia entre o Cinema de Atrações e o narrativo. Com isso, Kessler (2006) não pretende romper com o conceito de atrações, mas compreender

<sup>29</sup> No original “When considered in the first instance as a specific form of address, other characteristics of the cinema of attractions – the gaze and gestures of actors directed towards the camera, the temporality, the frontality – appear to be directly linked to this general orientation towards the spectator. In a (neo-)formalist perspective, one could say that the “attractional” mode determines these formal features quite similarly to the way in which the classical mode of narration is built upon a system of narrative causality, time, and space” (KESSLER, 2006, p. 59)

cada filme como um dispositivo ou, até mesmo, como sub-dispositivos que se transformam de acordo com as intencionalidades no contexto de produção e de exibição das obras. O conceito de dispositivo no cinema deve ser compreendido para além da tecnologia e da estrutura arquitetônica da sala de projeção, fornecendo elementos para se pensar como os procedimentos de filmagem e montagem estimulam determinados processos de subjetivação. Se um mesmo filme pode pertencer a diferentes sub-dispositivos, a experiência de um filme não é estanque.

Observa-se no texto de Kessler (2006) uma crítica direcionada a Gunning e sua concepção de Cinema de Atrações enquanto um período histórico em que predominaram produções com características próprias. Para Kessler, Gunning não leva em consideração que entre 1895 e 1907 já existiam filmes narrativos. Todavia, ao analisar o espectador no Cinema de Atrações, Tom Gunning (2006b, p. 382) reconhece que os dois regimes (o de atrações e o narrativo), podem tanto coexistir em um mesmo filme, quanto coexistem na história do cinema. Assim, acreditamos que as abordagens de ambos os autores são complementares.

A análise histórica de Kessler (2006, p. 61) considera a tecnologia, o enquadramento institucional do filme e os contextos de exibição para definir os dispositivos que um filme percorreu. Seu posicionamento é útil para refletir sobre as imagens produzidas pela *Biograph Company* enquanto objeto histórico complexo e para analisar cada filme ou performance de *Tom, Tom, the piper's son* como uma série de dispositivos ao longo de diversos contextos históricos e sociais. A experiência destas imagens é diferente em uma feira de atrações em 1905, em uma sala de cinema na Nova Iorque dos anos 1970 ou em uma sala de aula no Rio de Janeiro em 2018, por exemplo.

Nos filmes e performances realizados com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* há tanto a repetição das mesmas imagens, quanto a reconfiguração de tecnologias de projeção e efeitos visuais do passado, temas que serão abordados com maior ênfase nas próximas seções. Os novos dispositivos audiovisuais produzidos por Ken Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* estabelecem um diálogo com tecnologias do passado. A relação é de uma constante repetição das mesmas imagens e efeitos óticos que acontecem em séries diferentes. Estes filmes e performances compõem, portanto, uma rede anacrônica de um tempo histórico complexo formado por diversas camadas sobrepostas. O trabalho de cineastas como Jacobs, que investigam as imagens e tecnologias cinematográficas do passado, dão abertura para a reflexão sobre o dispositivo cinema, para que suas linhas de fratura sejam cartografadas. Desse modo, novas formas de experimentar as imagens projetadas podem

surgir e próprio cinema passa a ser entendido enquanto um dispositivo em transformação. Na próxima seção, vamos rastrear a experiência das imagens do *Sistema Nervoso*. Neste dispositivo para performances audiovisuais inventado por Jacobs, a projeção é, novamente, responsável pela produção de novas atrações. De uma perspectiva alargada da história do cinema, a projeção de luz desempenha uma função relevante nas influências mútuas entre o cinema e a arte contemporânea.

**6.**

**RASTROS DE LUZ DO *SISTEMA NERVOSO***

Do meio dos anos 1960 até a década de 1980, Ken Jacobs realizou uma série de performances com teatro de sombras em eventos que, em geral, tinham finalidades pedagógicas. A primeira destas performances ocorreu em 1965, no já mencionado *Expanded Cinema Festival*, idealizado por Jonas Mekas. Em 1967, Jacobs passou a denominar as apresentações com teatros de sombras de *Apparition Theater of New York*. Apresentadas em espaços diversos, como *lofts*, cinemas e teatros, as performances contavam com a participação e colaboração de amigos, familiares e alunos de Jacobs.

Nas apresentações do *Apparition Theater of New York*, “uma grande tela translúcida é preenchida por várias fontes de luz estáticas, móveis e às vezes coloridas. As performances ocorrem entre a fonte de luz e a tela, criando sombras que são vistas pelo público do lado oposto” (ROSE, 2011, p. 267, tradução nossa)<sup>30</sup>. As performances poderiam acontecer também diante da tela e projeções com filmes foram incorporadas às apresentações de teatro de sombras. Posteriormente, no ano de 1969, Jacobs acrescentou ao *Apparition Theater of New York* técnicas de projeção tridimensional, em que os espectadores utilizavam óculos polarizados para visualizar as camadas de sombras projetadas por duas fontes de luz. Em 1982, o artista abandona esse tipo de performance em decorrência da dificuldade de encontrar locais que se adequassem à elas e pelo fato de o *Apparition Theater of New York* exigir um alto nível de comprometimento da equipe envolvida nas apresentações (ROSE, 2011, p. 267). Estas performances, contudo, parecem uma espécie de embrião para outros experimentos que Jacobs desenvolveu, tanto em seus filmes, quanto nos seus dispositivos de performance audiovisual.

O gesto de Jacobs de remontar repetidas vezes às imagens e às tecnologias de projeção do passado se configura como um trabalho de escavação da história das imagens do cinema e da fotografia. Não se trata de uma tentativa de se restituir a experiência integral destas imagens tal como foram consumidas na época de sua produção. O que surge deste processo de escavação não é idêntico à primeira aparição das imagens e dos dispositivos retomados por Jacobs, mas uma constante atualização. Observa-se, 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), compreende o cinema de uma forma mais ampla, como “uma arte da luz em movimento”. Neste contexto, uma série de artistas, a partir dos anos 1970, reempregam e desenvolvem

---

<sup>30</sup> No original: “In most productions a large translucent screen is backlit by several static, moving, and sometimes colored light sources. The performances take place between the light source and the screen, creating shadows that are viewed by the audience from the opposite side” (ROSE, 2011, p. 267).

técnicas de espetáculos com luz que remetem ao que a historiografia clássica enquadraria como pré-cinema. Para Carvalho (2008, p. 95), o trabalho performático de Jacobs “baseado nas sombras chinesas, encontra forte ressonância em experiências anteriores como as de Josef Hartwing ou László Moholy-Nagy com suas propostas para os primeiros *light shows*”.

Além das performances com teatro de sombras, Jacobs desenvolveu outros dispositivos audiovisuais como o *Sistema Nervoso* e, posteriormente, a *Lanterna Mágica Nervosa*. Em correspondência eletrônica com Jacobs ocorrida no final de 2017 (ANEXO A), o artista nos relatou que parou de realizar as projeções com o *Sistema Nervoso* por conta da idade avançada. Na ocasião, Jacobs utilizou a expressão *shlep*, palavra em ídiche que significa carregar muito peso, para se referir aos projetores que ele e sua esposa transportavam nas apresentações com o *Sistema Nervoso*.

Em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), Jacobs recorre a efeitos visuais e de projeção que serão retomados anos mais tarde nas performances com o *Sistema Nervoso*. Para aqueles que alugavam a cópia do filme de 1969-1971 direto 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. No texto que acompanhava o filme, Jacobs recomendava que a ponta da película deveria rodar livremente por 20 segundos antes da luz do projetor ser apagada. A extremidade do rolo de filme continuaria a rodar, então, por mais 20 segundos antes que o motor do equipamento fosse desligado. Ao final, a película deveria rodar mais 20 segundos para que só depois se acendesse a luz da sala de exibição (CARELS, 2016, p.6).

O efeito de *flicker* dos fotogramas, recorrente no segundo capítulo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), é um exemplo de efeito visual explorado pelo *Sistema Nervoso*. O epílogo do filme de 1969-1971, com cerca de dois minutos de duração, prenuncia o dispositivo que Jacobs passaria a utilizar alguns anos depois em performances fílmicas. No epílogo, a tela está dividida (figuras 28 a 30): do lado direito há uma projeção que cintila entre o branco e o preto, com nuances de cinza; do lado esquerdo a tela que está inicialmente preta se transforma em uma seção do plano em que Tom rola em *reverse* com o porco. A imagem do lado esquerdo também cintila freneticamente, alternando trechos em preto com trechos de Tom abraçado ao porco. A imagem está inicialmente congelada e então passa a ser animada lentamente. Apesar da flicagem dos fotogramas no lado direito do quadro ser intensa, os atores se movem em câmera lenta. Trata-se de um movimento dos corpos de quase imobilidade. Os dois lados da tela ficam brancos, como se ocorresse uma super exposição da

película. Logo em seguida, há um *fade out*, que não representa o fim do percurso das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* no trabalho de Jacobs, mas um novo recomeço. Como o filme de 1969-1971 foi realizado com uma técnica em que Jacobs retrofotografou as imagens de 1905, o epílogo parece ser o resultado de duas projeções.



Figura 28: Fotograma do epílogo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 29: Fotograma do epílogo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)



Figura 30: Fotograma do epílogo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971)

As imagens produzidas com o *Sistema Nervoso* também eram formadas por dupla projeção, mas o equipamento era operado ao vivo, exibindo duas tiras idênticas de filme. Os dois projetores permitiam exibição de imagens quadro a quadro e eram manuseados, na maioria das apresentações, pelo cineasta e sua companheira Flo Jacobs. A ideia para o *Sistema*



*Nervoso* surgiu, segundo Jacobs (1989, p. 25), quando ele estava editando um filme. Em movimentos de avançar e retroceder na moviola, alcançou um resultado que era confuso ao olho humano. Para o cineasta, o cérebro, que cria a ilusão do movimento natural a 24 quadros por segundo, produzia imagens estranhas, com espaços muito diferentes da ideia de profundidade de campo.

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 o dispositivo do *Sistema Nervoso* se colocou como um desafio a esta pesquisa. Como pensar a experiência das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* nos diversos dispositivos que elas atravessaram sem ter a possibilidade de experimentar as performances realizadas com o *Sistema Nervoso*? Cientes da dificuldade, fomos investigar os rastros deixados por estas performances audiovisuais.

No catálogo da mostra *Film that tell time: A Ken Jacobs retrospective* organizada em Nova Iorque em 1989, ao comentar o funcionamento técnico do *Sistema Nervoso*, Jacobs alterna entre uma descrição estritamente objetiva do dispositivo e outra mais subjetiva. O cineasta propõe um movimento fílmico infinito que denomina de *eternalismo*:

O Sistema Nervoso consiste, basicamente, em duas cópias de película idênticas exibidas em dois projetores capazes de avançar um único quadro e "congelar" (transformando o filme novamente em uma série de *slides* estreitamente relacionados). As cópias 'gêmeas' se arrastam através dos projetores, quadro ... por ... quadro, em vários graus de sincronização. Na maioria das vezes, há apenas uma única diferença de fotograma. Essa diferença produz um movimento de imagens fundidas e de estranhas ilusões tridimensionais produzidas pela máscara deslocada ou pelo obturador externo colocado diante dos projetores. 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*). Por exemplo, sem pontos de início, de parada e de repetição discerníveis, um pescoço pode se transformar... eternamente (JACOBS, 1989, p. 24, tradução nossa)<sup>31</sup>.

O obturador externo a que Jacobs se refere, havia sido empregado pioneiramente pelo suíço Alfons Schilling. Contemporâneo de Jacobs, o artista suíço também esteve presente

<sup>31</sup> No original: "The Nervous System consists, very basically of two identical prints on two projectors capable of single-frame advance and 'freeze' (turning the movie back into a series of closely related slides). The twin prints plod through the projectors, frame... by...frame, in various degrees of sychronization. Most often there's only a single frame difference. Difference makes for movement, and uncanny three-dimensional space illusions via shuttling mask or spinning propellor up front, between the projectors, alternating, the cast images. Tiny shifts in the way the two images overlap creat radically different effects. The throbbing flickering (wich takes some getting used to, then becoming no more difficult than following a sunset through passing trees from a moving car) is necessary to creat "eternalisms:" unfrozen slices of time, sustained movements going nowhere unlike anything in life (at no time are loops employed). For instance, without discernable start and stop and repeat points a neck may turn... eternally" (JACOBS, 1989, p. 24).

na *Expanded Cinema Festival* (1965). Schilling utilizava a tecnologia do obturador externo giratório diante de dois projetores de *slides*. Em 1980, ele convidou Jacobs a utilizar o obturador externo com filmes e, assim, a técnica foi incorporada ao *Sistema Nervoso*. Jacobs posicionava o obturador na frente dos projetores e, desta forma, produzia novas imagens e movimentos aberrantes. O som tinha relevância na maioria das performances, que incluíam com frequência a reprodução de áudios capturados em campo e gravações de músicas de compositores como Olivier Messiaen, Morton Subotnick, e Catherine Jauniaux (ROSE, 2011, p. 271). Os efeitos visuais da manipulação dos dois projetores nas apresentações com o *Sistema Nervoso* variavam. O resultado alcançado poderia ser a sobreposição de imagens ou, como no epílogo de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), planos projetados lado a lado. Outro recurso que Jacobs utilizava era a justaposição do positivo e do negativo do mesmo filme exibidos simultaneamente. Por vezes, filtros coloridos eram adicionados à projeção.

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, 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 (2016a) 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 no 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*.

A primeira performance com o *Sistema Nervoso*, “*THE IMPOSSIBLE: Chapter*

One “*Southwark Fair*” (1975)<sup>32</sup>, tinha duração aproximada de 60 minutos e foi produzida com trechos do plano da feira de atrações de *Tom, Tom the piper's son* (ROSE, 2011, p. 270-1). Na apresentação deste trabalho, Jacobs fazia uso de filtros polarizadores que eram posicionados diante dos projetores. Uma tela prateada servia como superfície para que as imagens do filme de 1905 fossem projetadas em câmera lenta. Os observadores utilizavam “óculos polarizantes para experimentar a sucessão de imagens estáticas em 3-D” (ROSE, 2011, p. 271, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Com cerca de 25 minutos de duração, *THE IMPOSSIBLE: Chapter Three “Hell Breaks Loose”* (1980), foi a segunda apresentação com o *Sistema Nervoso* realizada com imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905). Nela, Jacobs reempregou a sequência de fotogramas em que um homem golpeia com um machado a porta da casa onde Tom se escondeu (ROSE, 2011, p. 271). Desta vez não foram utilizados óculos polarizados e o efeito de *flicker* foi aplicado apenas em alguns trechos. Segundo Jacobs (1989, p. 25), a apresentação era acompanhada de uma música eletrônica e resultava em um “pesadelo” visual.

A terceira performance com o *Sistema Nervoso* que reempregou imagens de *Tom, Tom, the piper's son* se chamou *THE IMPOSSIBLE: Chapter Four “Schilling”* (1980). Foi a primeira apresentação em que Jacobs utilizou a técnica dos obturadores externos diante dos projetores. Segundo Rose (2011, p. 270), após esta performance, o mecanismo foi incorporado às projeções subsequentes feitas com o *Sistema Nervoso*.

O único rastro visual deixado pelo *Sistema Nervoso* é 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, 2011b, p. 204). Jacobs havia realizado uma performance com o *Sistema Nervoso* de mesmo título em 1997 (ROSE, 2011, p. 272). O curta *New York Street Trolley 1900* não fez parte da *Mostra de Cinema Ken Jacobs*, retrospectiva dedicada à obra do cineasta organizada no Rio de Janeiro em 2016. Por isso, entramos em contato com o cineasta para solicitar uma cópia do curta de 1999. Na resposta ao *e-mail* que enviamos, Jacobs (ANEXO A) destaca a imprevisibilidade do quê poderia surgir em cada apresentação com o *Sistema Nervoso*:

---

<sup>32</sup> As datas das performances com o *Sistema Nervoso* citadas na presente dissertação correspondem ao primeiro registro que se tem de apresentação de cada performance de acordo com a catalogação de William Rose (2011, p. 271). Como no catálogo da mostra retrospectiva de 1989 e na lista produzida por Rose em 2011 há diferenças entre nos títulos dos filmes, optamos pelo registro mais recente produzido por Rose.

<sup>33</sup> No original: "The projectors are equipped with polarizing filters and projected slowly on an aluminum projection screen or silver surface; the audience uses polarizing spectacles to experience the succession of still images in 3-D" (ROSE, 2011, p. 271)

Sim, o Sistema Nervoso foi uma maravilha. (...) Eu fiz este filme [*New York Street Trolleys 1900* (1999)] para ilustrar à banca de uma bolsa de financiamento audiovisual o que eu estava fazendo, já que não haveria como fazer isso com palavras. Mas ele não consegue exibir tudo o que o *Sistema Nervoso* poderia fazer. Isso era o charme do *Sistema Nervoso*, ver as coisas loucas e inesperadas que ele poderia produzir a partir de diferentes filmes-imagens (ANEXO A).

*New York Street Trolley 1900* (1999) 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 compõe a banda sonora do curta. 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. 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. Os mesmos dois fotogramas estão se movendo de forma cíclica”. 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 podem escutar a mudança de fotogramas (...) 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)<sup>34</sup>.

Se, como Jacobs (ANEXO A) nos escreveu por *email*, as palavras não poderiam explicar o resultado visual do *Sistema Nervoso*, no filme que tem por finalidade demonstrar o dispositivo, elas estão lá para direcionar o olhar da banca julgadora. Tanto na descrição de Jacobs (1989, p. 24) sobre o *Sistema Nervoso* citada anteriormente, quanto na narração de *New York Street Trolleys 1900* (1999), há uma forte valorização do imponderado. No curta, o cineasta destaca com sua narração aquilo que ele descreve como as “imagens loucas” que podem surgir com a dupla projeção do *Sistema Nervoso*. Por mais que as apresentações com o dispositivo fossem planejadas, seu resultado dependia do acaso e do efêmero, enfim, de cada experiência coletiva (nos eventos em que aconteciam) e individual (na percepção subjetiva das distorções visuais).

---

<sup>34</sup> 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 cicled” (...) “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”

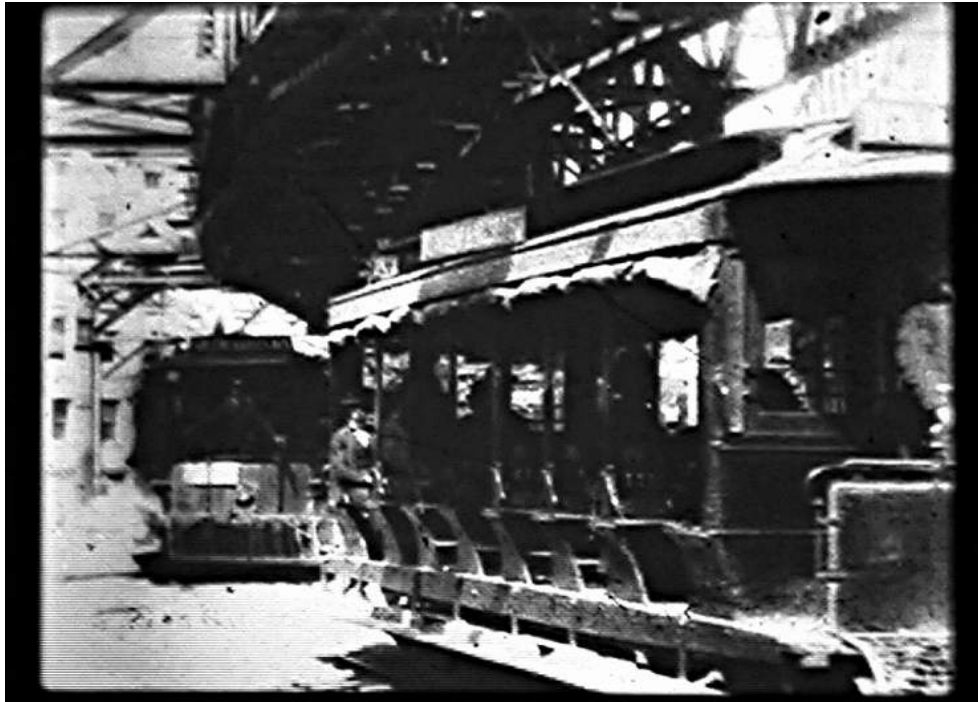


Figura 31: *Frame do curta New York Street Trolleys 1900 (1999)*

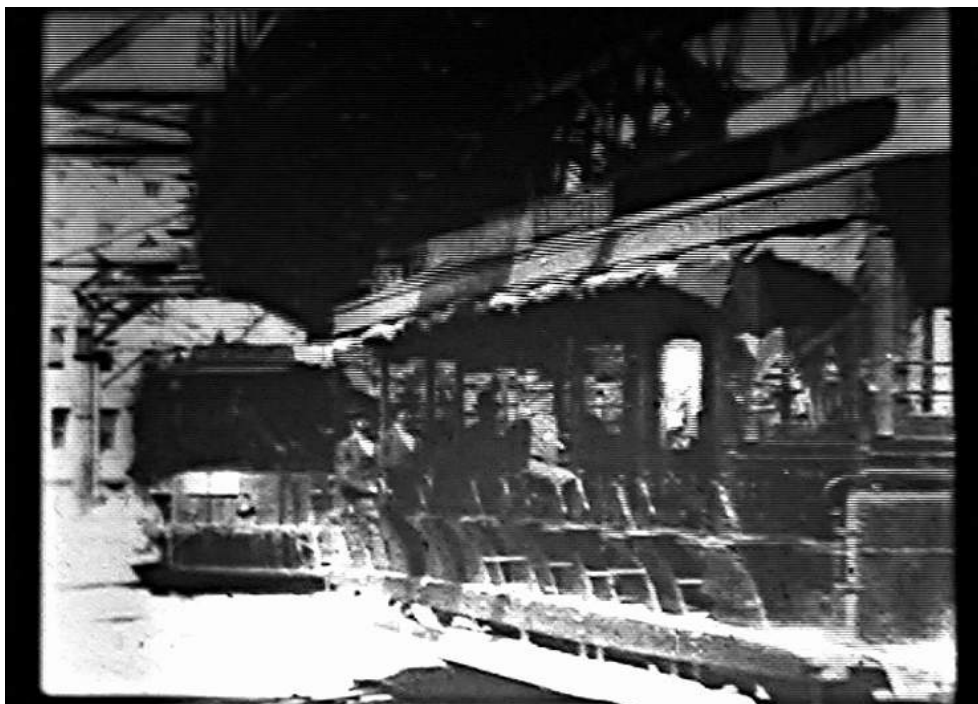


Figura 32: *Frame do curta New York Street Trolleys 1900 (1999)*

Em 1975, quando Jacobs volta pela segunda vez às imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) para realizar as performances com o *Sistema Nervoso*, ganha força no meio artístico a concepção do cinema como uma arte da projeção de luz. Apesar das apresentações com o *Sistema Nervoso* estarem circunscritas à cena do Cinema Expandido nos Estados Unidos dos anos 1970, estas performances também remetem ao entretenimento popular do século XIX. Deste modo, ao passo em que a obra de Jacobs está em diálogo com as artes visuais contemporâneas às suas produções, seus filmes e performances frequentemente remontam aos dispositivos cinematográficos e fotográficos do passado. Para isso, ele retoma tecnologias de projeção do passado de uma perspectiva anacrônica, fundindo e justapondo mídias consideradas obsoletas a novas formas de cinema. Deste modo, Jacobs acrescenta outras camadas históricas às imagens com as quais trabalha. Trata-se de uma historiografia do cinema própria do cineasta. Este é um gesto de montagem que compreende uma temporalidade complexa, em que vários tempos históricos se sobrepõem.

Uma destas camadas históricas que nos interessa destacar é a fotografia estereoscópica, primeira tecnologia capaz de reproduzir mecanicamente imagens tridimensionais. Extremamente popular a partir da metade do século XIX, a estereoscopia se desenvolveu graças aos conhecimentos científicos sobre a bifocalidade, e, aos estudos de como o olho e o cérebro humanos constroem as imagens. Assim, o *Sistema Nervoso* de Jacobs, que produz imagens tridimensionais pela dupla projeção de tiras de película semelhantes, também está atravessado pelos conhecimentos que possibilitaram o desenvolvimento da tecnologia de registro de imagens estereoscópicas.

Em *Técnicas do Observador*, Jonathan Crary (2012, p. 17) elegeu a fotografia estereoscópica como a tecnologia símbolo da nova organização visual que se intensificou na Modernidade. O fato das imagens tridimensionais serem formadas pelo cérebro dentro do corpo do observador, estava no centro dos estudos de diversas ciências como a fisiologia e a ótica, que foram determinantes para o desenvolvimento da estereoscopia. A partir de Foucault, Crary (2002, p. 15) afirma que a nova ordem visual moderna está relacionada às transformações tanto no campo das práticas sociais, quanto no campo do conhecimento. Com o objetivo de cartografar a geografia do pensamento moderno sobre as imagens estereoscópicas, realizamos um levantamento dos discursos científicos que estavam em voga no contexto de surgimento da tecnologia fotográfica em questão.

O renomado médico Oliver Wendell Holmes (1809-1894) dedicou parte de seu trabalho a investigar a fotografia tridimensional e colaborou com o desenvolvimento da

tecnologia. Professor da faculdade de medicina de Harvard, Holmes se interessava pela cultura popular e escreveu alguns artigos sobre a fotografia estereoscópica. Seus escritos foram muito difundidos, tendo obtido notoriedade com seus contemporâneos. Trechos de seus artigos foram publicados junto a um texto de treinamento para vendedores da *Underwood & Underwood*, “poderosa corporação da indústria estereoscópica da passagem do século XIX ao século XX” (ADAM, 2003, p. 214). Holmes era adepto da opinião, bastante comum à sua época, de que a fotografia era uma tecnologia da objetividade pura, como “um espelho com memória” (HOLMES, 1980, p. 74, tradução nossa) . Ainda assim, o médico acreditava que seus contemporâneos não haviam compreendido a “imensidade de aplicações e sugestões” que surgiam da fotografia estereoscópica (HOLMES, 1980, p. 74, tradução nossa)<sup>35</sup>.

O termo estereografia foi cunhado por Holmes (1980, p. 76) no artigo publicado em 1859, para designar aqueles registros composto por duas fotografias tiradas simultaneamente de distâncias próximas, reproduzindo a visão humana. Para visualizar as fotografias estereoscópicas como imagens tridimensionais eram necessárias lentes especialmente confeccionadas para este fim. Duas décadas após o surgimento da fotografia estereoscópica, Holmes contribuiu para o seu aperfeiçoamento. Interessado na produção de imagens realistas, o médico (HOLMES, 1980, p. 77), alertava que se um vidro ou algum outro anteparo fosse colocado diante de um dos olhos do observador, isso provocaria uma distorção na percepção da imagem estereoscópica. No entanto, este tipo de efeito não estaria a serviço do futuro que o médico vislumbrava para a tecnologia. Para ele, olhar uma fotografia estereoscópica produziria “a mesma percepção de complexidade infinita que a Natureza nos dá” (HOLMES, 1980, p.77, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Holmes acreditava que a fotografia estereoscópica se tornaria ainda mais realista se fossem adicionadas cores às imagens. Para o médico, no futuro, os homens iriam tomar fotografias de “todos os objetos curiosos e grandiosos, como eles caçam o gado na América do Sul, para retirar suas peles e deixar suas carcaças de pouco valor” (HOLMES, 1980, p. 81, tradução nossa)<sup>37</sup>. Em decorrência disto, ele previa o acúmulo de enormes coleções de imagens de todo o mundo a serem arquivadas e catalogadas em bibliotecas especializadas. As bibliotecas estereoscópicas dariam acesso aos registros de objetos e lugares de qualquer

---

<sup>35</sup> No original: “But this other invention of *the mirror with a memory*, and specially that application of it wich has given us the wonders of the stereoscope, is not so easily, completely universally recognized in al the immensity of its applications and sugestions” (HOLMES, 1980, p. 74)

<sup>36</sup> No original: “the same sense of infinite complexity wich Nature give us” (HOLMES, 1980, p. 77)

<sup>37</sup> No original: “Men will hunt all curious, beautiful, grand objects as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses of little worth” (HOLMES, 1980, p. 81)

tempo da história. Esse grande arquivo de imagens que o médico imaginava para o futuro remete a outros projetos de montagem de imagens da história, como o *Atlas Mmemosine* idealizado por Aby Warburg ou, com finalidades distintas, o trabalho de Ken Jacobs com as formas experimentais do cinema. O gesto de construir uma narrativa com imagens de diferentes períodos da história traz consigo uma ideia de montagem iconográfica anacrônica presente tanto no pensamento do historiador alemão, quanto nos filmes e performances do cineasta nova-iorquino<sup>38</sup>.



Figura 33: Fotografia estereoscópica *Cotton is King - A Plantation Scene*, Georgia, Estados Unidos (1895)

O fascínio de Holmes (1980, p. 82) com a tecnologia da fotografia estereoscópica e sua crença na objetividade da imagem, o levaram a imaginar que todos os homens teriam acesso a estas bibliotecas. Isso, para o médico, transformaria a forma como o conhecimento seria guardado e compartilhado. Holmes (1980, p. 82) previa que a próxima guerra da Europa seria estereografada, com as batalhas e explosões registradas e divulgadas em fotografias tridimensionais. Curiosamente, no final do século XX, tecnologias de visão tridimensional não humanas, controladas à distância, passaram a ser aplicadas nas guerras. Não se trata aqui de comprovar a capacidade de Holmes de prever o futuro, mas de demonstrar a sua atração

<sup>38</sup>A montagem de imagens históricas no trabalho de Jacobs é muito mais extensa do que o recorte apresentado na presente pesquisa. A figura 33, por exemplo, é uma fotografia estereoscópica produzida por *Strohmeier & Wyman* e distribuída por *Underwood & Underwood*. Esta estereoscopia foi utilizada no curta de Ken Jacobs *Capitalism Slavery* (2006). O filme tem 3 minutos, e produz um efeito de tridimensionalidade pela alternância das duas fotografias que compõem a fotografia estereoscópica de 1895. Nos anos 2000, Jacobs realizou outros filmes com fotografias estereoscópicas.



pela tecnologia estereográfica, considerada por ele a maior realização da humanidade, capaz de separar forma e matéria:

Devemos ser levados muito longe, se desenvolvêssemos nossa crença quanto às transformações a serem realizadas por este maior triunfo humano sobre as condições terrestres, o divórcio da forma e da substância. Deixe nossos leitores preencherem um cheque em branco sobre o futuro como eles queiram, - nós endossamos às suas imaginações de antemão (HOLMES, 1980, página 82)<sup>39</sup>.

O discurso de Holmes está carregado de uma visão de progresso em que o futuro é associado ao desenvolvimento tecnológico da fotografia, que traria consigo grandes benefícios aos homens. Também percebe-se que o médico era crítico àqueles que viam a estereoscopia apenas como uma diversão, prevendo usos menos “vulgares” para esse tipo de imagem. Quase dois séculos depois, as imagens tridimensionais são largamente utilizadas por diversas ciências como a engenharia, a arquitetura, a medicina, a geografia, assim como em atividades militares e de controle social, especialmente a guerra e a vigilância.

Oito anos antes do artigo de Holmes ser publicado, a estereoscopia se afirmava enquanto fenômeno de massa. A invenção do estereoscópio, dispositivo de exibição de imagens tridimensionais, data, oficialmente, de 1838 e é atribuída a Charles Wheatstone. No entanto, foi Sir David Brewster o grande responsável por sua popularização.

Apesar de Wheatstone ter pensado e perseguido a idéia do uso do recém-inventado daguerreótipo, foi Brewster quem aperfeiçoou o aparelho, inventando seu modelo portátil com lentes de aumento (estereoscópio de Brewster ou estereoscópio lenticular), que foi a forma em que primeiro se popularizou e famosamente chamou a atenção da rainha Vitória na Exposição Universal de Londres de 1851. Seu influente livro condensa a experiência estereoscópica até então, percorrendo aspectos da tomada de imagens estereoscópicas, detalhes da construção de sua versão do estereoscópio, e aspectos da experiência da mirada estereoscópica. Sugere, à guisa de chiste, que é possível realizar imagens estereoscópicas de fantasmas, em alusão à então corrente moda da “fotografia de espírito”. Brewster também relata sua versão da história da estereoscopia, procurando desabonar a prioridade de Wheatstone” (ADAM, 2003, p. 213-4)

Como confirma Gavin Adam (2003, p. 210), a fotografia estereoscópica foi extremamente popular na Europa e nos Estados Unidos do século XIX. O autor apresenta alguns dados de comercialização da tecnologia que servem como medida do sucesso. Após a apresentação do estereoscópio de Brewster na Exposição Universal de Londres, em 1851, foram vendidos mil exemplares do equipamento apenas na capital inglesa. Em 1862, mais de um milhão de exemplares de cartões fotográficos estereoscópicos do formato desenvolvido por Oliver Wendell Holmes foram vendidos na Segunda Exposição Universal de Londres.

---

<sup>39</sup> No original: “We should be led on too far, if we developed our belief as to the transformations to be wrought by this greatest of human triumphs over earthly conditions, the divorce of form and substance. Let our readers fill out a blanc check on the future as they like, - we give our indorsement to their imaginations beforehand” (HOLMES, 1980, p. 82)



Figura 34: Fotografia estereoscópica *The artist's dream* (1871) da série *Stereoscopic Treasure*, n. 306, publicada por F. G. Weller (Fonte: Acervo digital da *American Antiquarium Society*)

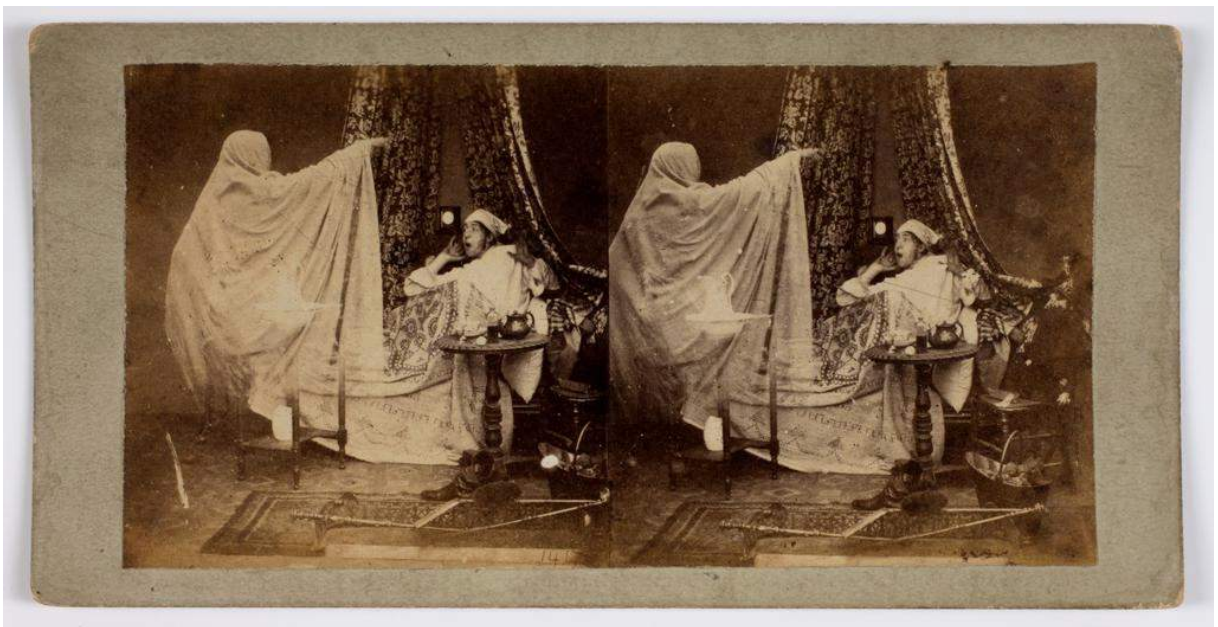


Figura 35: Fotografia estereoscópica *The ghost* (Fonte: Acervo digital da *American Antiquarium Society*)

O livro de David Brewster a que Adam Gavin se refere é *The Stereoscope: Its history, theory, and construction* (1856). Apesar de tentar forjar uma história da estereoscopia que foi contestada por seus contemporâneos e continua sendo criticada, o livro apresenta aplicações da tecnologia para a pintura, arquitetura, escultura, educação, história natural, entre outras possibilidades. Dentre as aplicações listadas, uma delas merece destaque, os usos da estereoscopia para a diversão. No tópico, o autor descreve diversas maneiras de produção de efeitos inusitados com a estereoscopia.

O primeiro deles é a criação de imagens do sobrenatural, figuras humanas translúcidas que podem ocupar mais de um lugar do mesmo quadro (BREWSTER, 1856, p. 205-6). Brewster detalha como se obtém tal resultado, descrevendo inclusive a *mise en scène* que os atores devem assumir, como fisionomias de espanto, por exemplo. Esse tipo de imagem seria captada com duas ou três fotografias estereoscópicas. O autor também sugere que se coloque “um segundo *slide* binocular entre o *slide* principal e o olho, dando-lhe um movimento dentro do estereoscópio” (BREWSTER, 1856, p. 206, tradução nossa)<sup>40</sup>.

Outro tipo de estereoscopia produzida para a diversão era o cosmorama, que apresentava imagens monoculares que se dissolviam. Segundo Brewster (1856, p. 207, tradução nossa), o cosmorama seria “uma das mais interessantes aplicações da estereoscopia na combinação binocular de fotografias”<sup>41</sup>. As fotografias planas eram processadas de forma que uma fachada do exterior da câmara de deputados se modificava, ao ser manuseada, transformando-se no interior do prédio com os deputados debatendo, por exemplo. Uma das fotografias era visível apenas na luz refletida e a outra somente na luz direta. Assim, quando se modificava o tipo de luz que incidia sobre a imagem, o efeito da montagem era revelado. No cosmorama, as fotografias poderiam produzir uma elipse temporal, como no exemplo dado por Brewster (1856, p. 207, tradução nossa) em que uma catedral “pode ser combinada com o mesmo prédio no ato de ser queimado”<sup>42</sup>. Um outro efeito que merece destaque era a inversão das fotografias produzidas para o olho esquerdo e direito, o que resultava em curiosas distorções das formas e da tridimensionalidade (BREWSTER, 1856, p. 208).

---

<sup>40</sup> No original: “In groups of this kind curious effects might be produced by placing a second binocular slide between the principal slide and the eye, and giving it a motion within the stereoscope. The figures upon it must be delineated photographically upon a plate of glass, through which the figures on the principal slide are seen, and the secondary slide must be só close to the other that the figures on both may be distinctly visible, if distinct vision is required for those which are to move” (BREWSTER, 1856, p. 207).

<sup>41</sup> No original: “One of the most interesting applications of the stereoscope is in combining binocular pictures, constructed like the plane picture, used in what has been called the *cosmorama* for exhibiting dissolving views” (BREWSTER, 1856, p. 207).

<sup>42</sup> No original: “A cathedral in all its architectural beauty may be combined with the same building in the act of being burned to the ground” (BREWSTER, 1856, p. 207).

Toda esta gama de imagens produzidas para o entretenimento foram exibidas durante o século XIX em dispositivos que poderiam variar de equipamentos e fotografias portáteis a exibições coletivas (BREWSTER, 1856, p. 208). Os *Kaiserpanoramas*, por exemplo, eram “galerias de visualização circulares, onde até vinte e quatro pessoas podiam assistir simultaneamente à mesma apresentação de *slides*” (ELSAESSER, 2013, p. 331, tradução nossa)<sup>43</sup>. Se a história oficial do cinema recalca a estereoscopia de sua narrativa, é importante destacar que além do consumo doméstico em larga escala e em diversos ambientes aqui já citados, havia a possibilidade de sua visualização em eventos públicos e coletivos.

A tecnologia da estereoscopia foi comercializada e difundida como entretenimento coletivo e popular antes das exibições do quinetoscópio de Edison, do cinematógrafo dos irmãos Lumière e do Bioscope dos irmãos Skladanowsky. Todos estes equipamentos de reprodução mecânica de fotografias animadas datam do final do século XIX. Após a leitura do livro de Brewster (1856), é curioso constatar que as formas estereoscópicas produzidas para o entretenimento listadas pelo autor estão carregadas de algo que poderíamos nomear de um efeito cinematográfico.

Apesar da história dos usos da estereoscopia estar repleta de traços do que se convencionou chamar de cinematográfico, não se pode afirmar que Ken Jacobs teve contato com a literatura produzida no século retrasado sobre o tema. Contudo, os fantasmas e as distorções óticas, que fazem parte das diversas formas estereoscópicas aplicadas à diversão presentes no livro de Brewster, aludem às descrições já citadas dos efeitos visuais produzidos pelo *Sistema Nervoso*. Nesse sentido, de todas as aplicações listadas, se destacam as figuras fantasmagóricas e as distorções de formas e tridimensionalidade como resultados visuais que caberiam no escopo dos efeitos visuais das projeções realizadas com o *Sistema Nervoso* elencados nesta pesquisa.

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 (2011b, p. 205) afirma que os efeitos visuais de profundidade e de volume tridimensional 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

---

<sup>43</sup> No original: “It comes as a surprise to learn in what huge numbers they were produced, distributed, and consumed: adopted in schools, or enjoyed in the home with portable stereo viewers, used for business as visiting cards, as well as in public, thanks—at least in Europe—to the widely installed *Kaiserpanoramas*: the circular viewing galleries, where up to twenty-four people could watch the same slide show simultaneously.” (ESAEELSSER, 2013, p. 331)

experiência. Embora esta experiência precise ser diferenciada do transe, guarda uma relação importante com estados de transe” (PIERSON, 2011b, p. 205, tradução nossa)<sup>44</sup>. 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”<sup>45</sup>. O próprio Jacobs se mostra afetado por suas novas imagens quando, na narração de *New York Street Trolleys 1900* (1999), descreve: “Eu vejo um homem, parte dele está sentada no bonde, enquanto parte dele surge através do fundo”<sup>46</sup>. O uso da primeira pessoa na narração serve para destacar a subjetividade na percepção das imagens aberrantes do dispositivo. Nas palavras de Carels (2016, p. 10, tradução nossa), “Jacobs está criando instrumentos para desencadear respostas individuais, imprevisíveis (...) Com sua estética 'eternalista', o sugestivo, e até mesmo hipnótico efeito de *flicker* é a atração principal”<sup>47</sup>. A cintilação dos fotogramas, responsável pelos movimentos “estranhos” e “não realistas” do *Sistema Nervoso*, está na própria descrição do dispositivo elaborada por Jacobs para o catálogo da mostra retrospectiva sobre o trabalho do cineasta apresentada em 1989. No texto, a imagem que o cineasta usa para ilustrar o dispositivo é a de “seguir um pôr-do-sol através da passagem de árvores em um carro em movimento” (JACOBS, 1989, p. 24, tradução nossa). O “batimento” dos fotogramas, já presente em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971), se repete como efeito produtor de subjetivações no *Sistema Nervoso*.

A historiadora da ciência Jimena Canales (2011) demonstra como ao longo da história os estudos sobre a cintilação de luz atravessam diversos campos de pesquisa. Alguns dos trabalhos científicos a que a historiadora faz referência, se basearam em uma vasta gama de experimentos em que indivíduos foram colocados diante de luzes estroboscópicas. Ao campo da arte, esse tipo de registro é interessante para pensar os observadores como corpos criadores diante dos rastros de luz cintilantes.

Antes mesmo da invenção da luz estroboscópica, já havia experimentos visuais

---

<sup>44</sup> 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, 2011b, p. 205).

<sup>45</sup> 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)

<sup>46</sup> No original: “I see a man, part of him is seating on the trolley, and part of him is emerging through the background”

<sup>47</sup> 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)

com o *flicker* (CANALES, 2011). No final do século XIX, o produtor de brinquedos Charles Benham descobriu que ao girar um disco preto e branco era possível ver várias cores de forma “mágica”. Em 1928, o fisiologista Walter R. Miles, testou estes discos de papel em um toca-discos, atendo o seu olhar ao centro da rotação, ele viu figuras fantasmagóricas surgindo. Segundo Jimena Canales (2011, p. 233), este tipo de experimento produziu pequena quantidade de documentação que ilustrem as imagens provocadas por experimentos com *flicker* como desenhos ou relatos. Como tais imagens se modificam muito rapidamente, isso impede a sua reprodução no momento em que se formam. Segundo a autora, no século XIX, o cientista Hermann von Helmholtz constatou que esse tipo de experimento seria prejudicial à saúde dos olhos e, por isso, foram descontinuados. Desde o século XVIII certos tipos de auto-experimentos nas ciências eram proibidos. Canales (2011, p. 233) cita o célebre caso de Johann Ritter, que após a longa exposição de seus olhos ao sol, ficou dias sem ver preto e branco, enxergando as cores invertidas. Há relatos também de fisiologistas interessados na persistência retiniana que ficaram cegos após a longa observação do sol. O fisiologista da Universidade de Cambridge Lord E. D. Adrian, junto com seu aluno B. H. C. Matthews, realizou um auto-experimento com efeito de *flicker* em 1934. Eles descobriram que a variação da luz alterava a frequência das ondas do cérebro. O experimento foi um marco para o desenvolvimento da pesquisa eletroencefalográfica. A autora destaca que “Adrian e Matthews relataram que “padrões coloridos podem ser observados olhando luzes cintilantes” e que eles tiveram uma sensação “extremamente desagradável” durante o experimento” (CANALES, 2011, p. 236, tradução nossa)<sup>48</sup>.

A possibilidade da luz estroboscópica produzir visões e experiências sensoriais foi tema de diversas pesquisas científicas. Segundo Jimena Canales (2011, p. 236), em 1942, o cientista Heinrich Klüver estabeleceu conexões entre as visões produzidas pela cintilação de luz e o consumo de *peyote*. Ao longo de anos, o cientista realizou auto-experimentos com a droga, documentando de forma extensiva as suas experiências e comparando seus efeitos aos produzidos pelo *flicker*. Ainda segundo Canales (2011, p. 236), desde o Império Romano já havia registros de que esse tipo de luz poderia provocar convulsões. Mas foi o neurofisiologista William Grey Walter que, na década de 1950, demonstrou que até mesmo aqueles que não eram epiléticos, quando expostos a luzes cintilantes, poderiam sofrer convulsões. Walter também se dedicou a documentar as imagens que eram visualizadas pelos indivíduos sob o efeito de *flicker*. De acordo com os registros do neurofisiologista, formas de

---

<sup>48</sup> No original: “Adrian and Matthews reported that “coloured patterns may be observed by looking at flickering lights” and that they had an “extremely unpleasant” feeling during the experiment” (CANALES, 2011, p. 236).

mosaicos e de corpos em movimento, imagens que não estavam presentes durante as sessões, eram visualizadas e descritas pelos participantes dos experimentos (CANALES, 2011, p. 237).

Em 1954, o cientista da Universidade de Stanford, Richard H. Blum, célebre por seus experimentos com LCD nos soldados que serviram na guerra da Coréia, pesquisou o impacto da luz estroboscópica na saúde de esquizofrênicos e de pessoas com danos cerebrais (CANALES, 2011, p. 240). No final da década de 1950, o *Mental Research Institute*, em Paulo Alto, Califórnia, se constituiu 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) destaca que a combinação do *efeito de flicker* com o consumo do LSD se disseminou entre os atéliés de artistas e as pistas de dança da época. Foi neste contexto que cineastas como Paul Sharits, Peter Kubelka e Ken Jacobs, entre outros, produziram filmes em que exploram a cintilação frenética dos fotogramas. No mesmo período, Ian Sommerville, namorado do escritor *beat* William S. Burroughs, construiu uma máquina de *flicker*, que chamou de *máquina de sonho*. O equipamento, como afirma Canales (2011, p. 244), prometia uma experiência alucinógena apenas pela exposição à luz estroboscópica, sem o consumo de nenhuma substância capaz de alterar a percepção.

Diversas pesquisas científicas recuperadas por Canales revelam que a exposição à cintilação da luz permitia aos observadores perceberem imagens que não estavam presentes na “realidade”. Dentre estas pesquisas, os estudos de John R. Smythies são essenciais para a reflexão proposta por Canales. Em 1958, Smythies realizou um experimento no Departamento de Psicologia da Universidade de Cambridge em que os observadores eram colocados diante da mesma luz estroboscópica. Posteriormente, estes indivíduos relataram e desenharam imagens diferentes, que variavam desde abstrações, como bactérias ou manchas de água, até imagens concretas, como trens. Um dos participantes disse a Smythies ter vivido uma experiência parecida com a de estar diante de cenas de um filme mal montado (CANALES, 2011, p. 237). Nesta época, Smythies se associou ao controverso neurofisiologista Humphrey Osmond, introduzindo nos experimentos o uso substâncias alucinógenas como a mescalina e um ácido lisérgico precursor do LSD.

Smythies concluiu que os efeitos de olhar fixamente para um estroboscópio eram semelhantes a muitos outros efeitos visuais, como aqueles que aparecem ao olhar para discos de preto e branco girando, ao cutucar os olhos, nas alucinações que ocorrem ao entrar ou sair do sono, nas visualizações dos fenômenos entópticos e no fenômeno visual da hipoglicemia de insulina. Ele também observou que os efeitos alucinogênicos foram visivelmente aprimorados quando a mescalina e estroboscópio

eram utilizados em conjunto (CANALES, 2011, p. 242, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Para Jimena Canales (2011, p. 248-9), da comparação entre as pesquisas levantadas em seu artigo emerge uma discussão antiga sobre o que é a realidade. A autora destaca que muitos cientistas, como William Grey Walter e Richard H. Blum, usavam a palavra observar e observador para tratar do seu trabalho e de sua posição ao analisar os efeitos da luz estroboscópica nos pacientes. Nos relatórios, ainda que as cobaias fossem registradas como sujeitos, elas não observavam, apenas forneciam respostas. Os termos observar e observador haviam se revestido de uma dita objetividade científica e, por isso, serviam apenas aos pesquisadores e suas observações. Desta forma, era possível diferenciar a natureza do que seriam documentos científicos, teoricamente comprometidos com a realidade, das visões nada objetivas que os pacientes tinham durante os experimentos. Smythies, por sua vez, usava o termo observação para determinar o que os sujeitos viam. No estudo sobre a mescalina, Smythies queria provar que esta era uma droga propícia a observação científica. O cientista acreditava que a mescalina, apesar de alucinógena, não afetaria a integridade da observação. Nos desdobramentos de sua pesquisa, Smythies expandiu a noção de observação e, com isso, também a noção de realidade. Canales (2011, p. 249) afirma que o cientista concluiu que culturalmente a definição de uma alucinação como “realidade” ou “não realidade” poderia variar. Assim, “Smythies não apenas defendeu uma nova relação entre ciência e arte e entre saúde e doença, mas ele mesmo pediu que as observações fossem consideradas às vezes como totalmente 'desconectadas' da pessoa que as experimenta” (CANALES, 2011, p. 250)<sup>50</sup>.

A abordagem histórica de Canales e o destaque que a pesquisadora dá ao trabalho de Smythies são interessantes para se pensar o observador diante dos rastros de luz cintilantes produzidos por Jacobs. Como já foi dito, a experiência diante de tais imagens se transforma de acordo com os contextos histórico-sociais, mas também pela percepção subjetiva. O efeito de *flicker*, reiterado ao longo dos filmes e performances de Jacobs, é um catalizador deste tipo de experiência imprevisível e não delimitável, calcada no acaso e no efêmero.

O *eternalismo*, resultado visual utópico que Jacobs desejava alcançar com o

---

<sup>49</sup> No original: “Smythies concluded that the effects of staring into a strobe were similar to many other visual effects, such as those appearing when staring at spinning black-and-white disks, when poking one's eyes, in hallucinations occurring when entering into or coming out of sleep, in visualizations of yt, and in the visual phenomenon of insulin hypoglycemia. He also noted that mescaline and stroboscope were used together, hallucinogenic effects were visibly enhanced” (CANALES, 2001, p. 242)

<sup>50</sup> No original: “Smythies not only advocated a new relation between science and art and between health and disease, but he even asked that observations be considered sometimes as wholly “disconnected” from the person experiencing them” (CANALES, 2011, p. 249).



*Sistema Nervoso*, é definido pelo cineasta como um espaço único no tempo e na percepção, composto por movimentos e por uma tridimensionalidade não usual, em constante transformação. A eterna mutação dos fotogramas de 1905 não ocorre apenas como efeito visual do *Sistema Nervoso*, mas é também um movimento permanente na trajetória das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*. A forma como estas imagens se endereçam aos observadores e aos dispositivos dos quais fazem parte, está em constante transformação. As mesmas imagens retornam incessantemente, sempre de maneira diferente, atravessando dispositivos não padronizados do cinema. A repetição das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* tece uma rede histórica anacrônica dos cinemas experimentais.

7.

**O RETORNO DAS IMAGENS DE *TOM, TOM, THE PIPER'S SON***

**EM MONTAGENS DIGITAIS**

Conforme já foi discutido ao longo desta dissertação, as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, assim como certos procedimentos de montagem característicos de Ken Jacobs, estão em um constante fluxo de repetição em novos filmes e dispositivos do realizador. Mais recentemente, o cineasta retornou às mesmas imagens em três filmes digitais: *A Tom Tom chaser* (2002), *Return to the scene of the crime* (2008) e *Anaglyph Tom (Tom with Puffy Cheeks)* (2008). A respeito deste contexto histórico, existe uma linha teórica que considera o digital, de maneira utópica, o símbolo de uma revolução tecnológica. De uma outra perspectiva, autores como Phillipe Dubois (2016), Raymond Bellour (1997) e Antonio Fatorelli (2016) defendem que o surgimento das imagens numéricas e a emergência do vídeo nas artes não produzem uma transformação radical, mas o alargamento das possibilidades técnicas e a intensificação do hibridismo entre o cinema e a fotografia. Esta pesquisa está alinhada à segunda vertente teórica e compreende que o entrelaçamento entre as formas fotográficas e cinematográficas não é uma novidade, pois já ocorreu ao longo da história em diversos trabalhos artísticos, como por exemplo nas vanguardas.

A repetição das imagens de *Tom Tom, the piper's son* entre mídias e filmes produz uma trajetória. Do *paper print* - que materializava um formato do *copyright*, da propriedade autoral - ao digital, há um esgarçamento das possibilidades destas imagens. O crítico e historiador da arte Hal Foster (2014), ao escrever sobre a arte produzida após a Segunda Guerra Mundial, considera que “propor a questão da repetição é propor a questão da *neovanguarda*, um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos das vanguardas dos anos 1910 e 1920” (FOSTER, 2014, p. 20). Sobre a relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas, Foster (2014, p. 26) destaca a importância do livro *Teoria da Vanguarda*, publicado por Peter Bürger na década de 1970, em que Bürger identifica a proximidade entre os dois movimentos. Contudo, para Bürger, as vanguardas do pós-guerra realizavam uma mera reprodução dos procedimentos inaugurais (e definitivos) daqueles do pré-guerra e já não questionariam mais o sistema da arte, mas se utilizariam destes procedimentos para transformar, “o antiestético em artístico, o transgressivo em institucional” (FOSTER, 2014, p. 30). Foster sugere complexificar a análise de Bürger através de “um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, uma relação complexa de antecipação e reconstrução” (FOSTER, 2014, p. 32). A proposta do autor está alinhada, portanto, a metodologia calcada no anacronismo aplicada ao longo desta pesquisa. Vale ressaltar que o filme *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) de Ken Jacobs é uma obra das vanguardas

americanas do pós-guerra. No entanto, como esta pesquisa investiga a experiência das imagens de 1905 em uma duração mais longa do que sua primeira repetição em 1969-1971, estamos mais interessados no caminho trilhado por Foster (2014) do que nas respostas e aplicações desenvolvidas pelo autor.

Hall Foster (2014), afirma que as vanguardas históricas foram contemporaneamente reprimidas pelas instituições da arte e compara o retorno de suas práticas nas neovanguardas ao modelo freudiano de repressão e repetição. Para o historiador da arte, “em sua primeira repetição a vanguarda foi levada a parecer histórica antes de ter a oportunidade de se tornar efetiva, isto é, antes que suas ramificações políticoestéticas pudessem ser esclarecidas, para não dizer elaboradas” (FOSTER, 2014, p. 40). A partir de uma leitura lacaniana de Freud, Foster acredita que só se pode assimilar um evento no efeito *a posteriori*. A relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas são compreendidas pelo autor como “um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito *a posteriori* que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição” (FOSTER, 2014, p. 46). Da mesma forma, acreditamos que os filmes e performances de *Tom, Tom, the piper's son* estão emaranhados em uma rede que inclui diversos dispositivos de visualização de imagens do passado entrelaçados com os cinemas experimental, expandido e digital. Este último será o tema central desta seção.

*A Tom Tom chaser* (2002) é um curta de Ken Jacobs produzido no processo de digitalização de uma cópia em 35 milímetros de *Tom, Tom, the piper's son* (1905). O vídeo serve como uma demonstração das possibilidades de processamento e manipulação destas imagens em formato digital. *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (2008) alarga as possibilidades de manipulação das imagens por técnicas digitais apresentadas no curta de 2002. O longa-metragem foi produzido para ser visto com óculos anáglifos, o quê nos instiga a refletir sobre retorno do 3-D em um meio digital. 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 em *Tom, Tom, the piper's son* (1905) somam-se outros delitos que começam em 1905 e se estendem até 2008. Na cantiga que inspira o 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. A repetição extrapola o mero retorno das mesmas imagens e se coloca como um gesto.

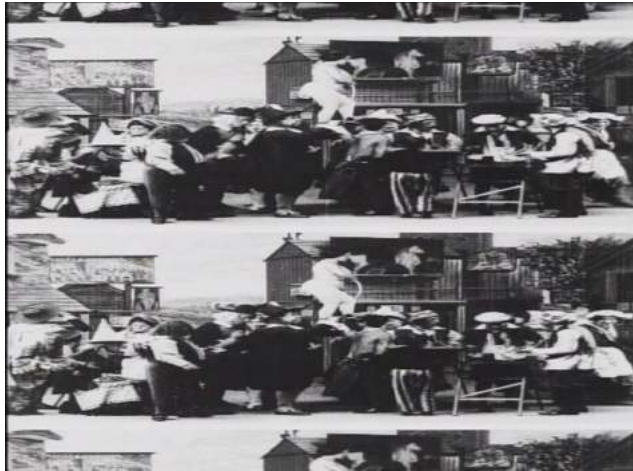


Figura 36 *Frame de A Tom, Tom, chaser (2002)*

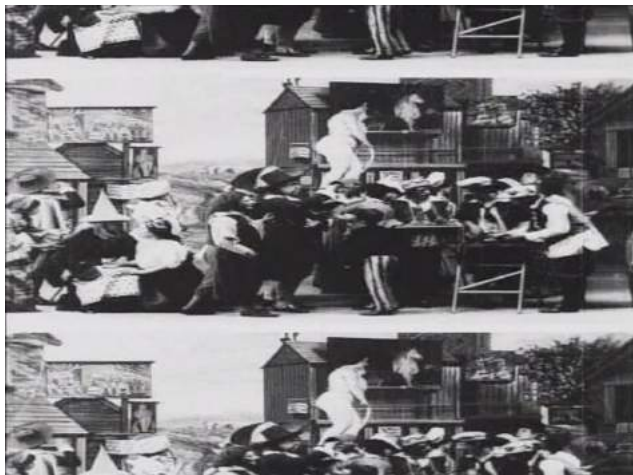


Figura 37 *Frame de A Tom, Tom, chaser (2002)*

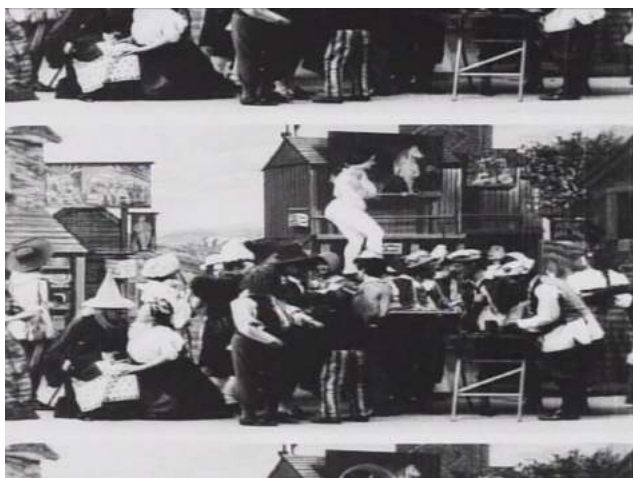


Figura 38: *Frame de A Tom, Tom, chaser (2002)*

A inserção das imagens produzidas pela *Biograph Company* no regime digital em 2002 é descrita por Ken Jacobs como um acontecimento do acaso. O cineasta relata sua experiência ao lado de Scott Olive, técnico da *Tape House*, empresa que realizou o serviço de digitalização de *Tom Tom, the piper's son*. 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 relata que consultou Olive sobre a possibilidade de gravar alguns dos “defeitos” que ocorriam no processo de telecinagem do filme de 1905: “Claro, ele disse. Eu o estava incentivando a aberrações mais selvagens e o que conseguimos é basicamente o que você tem, menos alguns cortes criteriosos” (JACOBS, 2016b, p. 63). Como produto da manipulação da telecinagem, o cineasta realizou o curta *A Tom Tom chaser* que tem 11 minutos de duração assim como o filme de 1905.

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 (figuras 36 a 38, os *frames* estão em ordem). 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. A película roda de cabeça para baixo em alguns momentos, avançando e retrocedendo em velocidades variantes, com isso sua linearidade se desfaz. Os cortes criteriosos no resultado da telecinagem a que Jacobs (2016b) se refere na citação anterior, produziram um tempo estratificado de 11 minutos exatamente igual ao do filme da *Biograph Company*, ao passo que os movimentos da película e dos atores criam uma representação do tempo não linear. São tempos paralelos que se repetem, se bifurcam, se sobrepõem. Em outros trechos de *A Tom Tom chaser*, as figuras são digitalmente deformadas, esticadas, alargadas. Diferentes *frames* (estáticos e em movimento) são sobrepostos. O filme demonstra o potencial técnico do vídeo para a manipulação das imagens.

*A Tom Tom chaser* se enquadra no contexto denominado por Philippe Dubois (2016, p. 20) de “a era do 'Pós’”, período que vai de 1990 a 2000, quando o autor identifica o crescimento do uso do vídeo nas artes, e, de seus atravessamentos entre o cinema e a fotografia. Para ele, a dualidade das relações temporais entre fotografia e cinema desaparece no “novo” regime que emerge com o vídeo. Não se trata de acreditar numa utopia digital, de que a passagem das imagens fotossensíveis para as numéricas produziria uma revolução.

Segundo Dubois (2016, p. 21), no pós-cinema, “tempo e movimento tornaram-se formas da elasticidade da imagem e não mais um estado dado”. A inserção de *Tom Tom, the piper's son* (1905) no regime numérico, segundo o relato de Jacobs (2016b), e as próprias imagens de *A Tom Tom chaser* evidenciam a condição flexível da imagem digital.

A elasticidade das imagens já foi explorada por Jacobs em *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) e nas performances com o *Sistema Nervoso*. O fato de tais características também aparecerem em *A Tom Tom chaser* não constitui, portanto, uma novidade na trajetória das reapropriações das imagens de 1905. Entretanto, a repetição de alguns procedimentos de montagem - que produzem distorções nas figuras, no tempo e no movimento - acontece com variações incessantes nos filmes digitais de Jacobs.



Figura 39: Frame de *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (2008)

*Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* é um filme 3-D produzido para ser assistido quase que em sua totalidade com o uso de óculos anáglifos, acessórios formados 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. Esta técnica já havia sido utilizada por Jacobs em apresentações com o *Sistema Nervoso*. No início do filme, há um texto que solicita que o espectador coloque os óculos e, no final da primeira parte, há uma outra cartela indicando que os óculos devem ser retirados. Minutos depois, uma

ilustração dos óculos bicolores é inserida na edição, sugerindo que se coloque novamente o acessório.

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 exhibe uma multiplicidade de variações dos *frames* de *Tom, Tom, the piper's son* em anáglifo. Dentre a vasta gama de atrações presentes no filme há imagens com uma tridimensionalidade holográfica (figura 39), mas também aquelas imagens que Jacobs define em uma cartela de texto logo no início do filme como “anomalias visuais”. A figura 40 serve como um exemplo de espacialidade não usual. O olho esquerdo, com a lente azul, destaca os atores à esquerda do quadro, que na perspectiva bidimensional do *frame* estão no fundo, e o olho direito percebe com maior destaque Tom, o menino de calça listrada e a mulher atrás dele, todos à direita do quadro.



Figura 40: *Frame* de *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (2008)

A montagem de *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* está repleta de trechos em que os *frames* das atrações tridimensionais e aberrantes são animados produzindo um efeito de *flicker*. Por isso, o filme engendra uma experiência de ofuscação e um desconforto visual que só se ameniza quando o observador fecha os olhos ou retira os óculos. Em alguns trechos, o 3-D não é percebido. Nos casos em que a perspectiva é distorcida pela colorização dos *frames*, o observador é induzido a retirar os óculos e, também, a piscar longamente cada um dos olhos para discernir se há ou não algum efeito de tridimensionalidade. Esta é uma dúvida



recorrente ao longo da apreensão do filme.

Uma sequência de *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* é formada por figuras que lembram mandalas animadas, algumas das imagens que as compõem têm os *frames* colorizados e são percebidas como tridimensionais com o uso dos óculos anáglifos. Na montagem do filme a repetição dos *frames* é realizada também com imagens não realistas como as produzidas de forma caleidoscópica na sequência de onde foi extraída a figura 41. Nos filmes e performances de Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* há uma constante produção de novas atrações indiscerníveis. Imagens que desestabilizam a compreensão do observador sobre o que ele está vendo ou que engendram alterações na percepção das imagens, como nos usos do efeito de *flicker*.

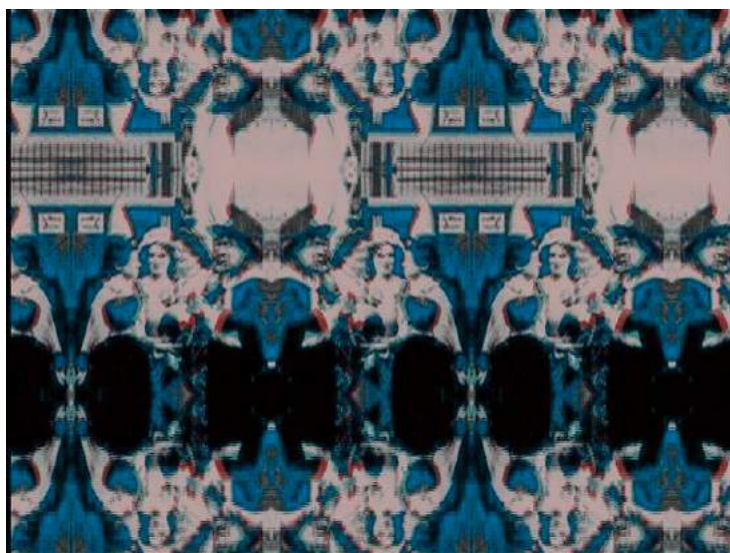


Figura 41: *Frame* de *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (2008): mandala

A técnica estereoscópica também foi usada no filme para produzir imagens em anáglifo que remetem aos fantasmas. Na figura 42, há um rastro de Tom pulando da chaminé. O *frame* extraído do filme registra duas imagens de Tom sobrepostas. Cada figura do personagem está colorizada de uma cor e, ao observamos a imagem através dos óculos anáglifos, cada uma das cores é percebida por um olho diferente, produzindo uma tridimensionalidade fantasmagórica dos corpos sobrepostos. A alusão aos fantasmas já estava presente na descrição de Jacobs (2016b, p. 61) sobre *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971): “Fantasmas! Cine-gravações das ações vivas de pessoas há muito mortas...”. Os fantasmas não são apenas os atores que realizaram as performances que foram transformadas em novas atrações nos filmes digitais, mas são também algumas das figuras não-realistas produzidas pelas inúmeras distorções visuais (figuras 42 a 44).



Figura 42: *Frame de Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks) (2008): dois corpos de Tom sobrepostos em verde e roxo*



Figura 43: *Frame de Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks) (2008): fantasmas*



Figura 44: *Frame de Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks) (2008): fantasmas*

De acordo com o texto de Brewster de 1856, a fotografia estereoscópica era um tipo de entretenimento muito popular naquela época e as imagens de fantasmas uma de suas formas com a finalidade de diversão. Posteriormente, na década de 1950, o 3-D retornou como um entretenimento popular produzido pela indústria cinematográfica. Este momento ficou conhecido como uma tentativa de transformar o cinema em uma atração renovada e mais espetacular do que a televisão, que emergia como nova forma de consumo de imagens em movimento (ESSAELSER, 2013). O segundo retorno do 3-D na indústria aconteceu justamente nos anos 2000, ou seja, contemporaneamente a *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)*. Neste período, *Avatar* (Estados Unidos, 2009) de James Cameron fez um grande sucesso de bilheteria, rendendo 3 bilhões de dólares (ESSAELSER, 2013, p. 218). Cineastas autorais como Win Wenders e Werner Herzog também realizaram filmes com a tecnologia 3-D digital em 2011. Segundo Essaelser (2013, p. 223), neste momento, a indústria se apropriou novamente do 3-D para pressionar os exibidores a migrarem para a tecnologia de projeção digital, já que diferentemente do analógico, o mesmo equipamento digital pode exibir filmes em 2D e 3-D. Contemporaneamente, a televisão já não rivaliza com o cinema, mas funciona como janela de exibição, sendo uma relevante fonte de lucro para os filmes comerciais. O retorno do 3-D nos anos 2000 aconteceu em um contexto em que a indústria trabalhava no sentido de implementar uma nova padronização técnica de exibição dos filmes.

Curiosamente, a produção de *Tom, Tom, the piper's son* em 1905 também ocorreu em um momento de disputas e negociações que culminaram na estruturação da indústria cinematográfica norte-americana. Os *nickelodeons*, grandes espaços vazios ou armazéns, surgiram em 1905 como estabelecimentos onde eram exibidos filmes para um grande número de espectadores (CESARINO COSTA, 2006, p. 27). Com ingressos muito baratos, que custavam centavos de dólares, estes espaços de exibição de filmes se transformaram em um entretenimento muito popular nos bairros operários dos Estados Unidos da época e, conseqüentemente, em um tipo de negócio extremamente lucrativo. Segundo Flávia Cesarino Costa (2006, p. 27), os *nickelodeons* enriqueceram os exibidores e estavam na base da industrialização do cinema norte-americano. Para a autora, a ampliação

na demanda de filmes causada pela expansão dos *nickelodeons* forçou uma reorganização da produção. As companhias dividiram-se entre os diferentes setores da produção e organizaram-se industrialmente, adotando uma estrutura hierárquica centralizada. Essa especialização substituiu o "sistema colaborativo" do período do vaudeville, no qual empresas como a Edison, a Vitagraph e a American Mutoscope and Biograph produziam num sistema de parceria, em que dois realizadores dividiam o trabalho de operação de máquinas e de confecção dos filmes (o que torna a discussão da autoria uma tarefa particularmente complicada) (CESARINO COSTA, 2006, p. 27).

O modelo de produção nos primeiros filmes como descrito pela pesquisadora é uma das razões pela qual os historiadores supõem que a autoria de *Tom, Tom, the piper's son* (1905) seja de G. W. Bitzer. Apesar de o filme não ter créditos finais, há registros de que Bitzer foi o cinegrafista que trabalhou nesta obra da *Biograph Company*. A produtora do filme, por sua vez, está no centro das articulações para a formação de um oligopólio industrial nos Estados Unidos que culminaria em Hollywood. Ainda na primeira década do século passado, junto com outras empresas, entre elas a *Edison* e a *Vitagraph*, a *Biograph* articula a criação de um sindicato chamado MPPC, que teve como objetivo inicial dificultar o surgimento de novas produtoras e limitar a exibição de filmes estrangeiros nos Estados Unidos (CESARINA COSTA, 2006). Ao garantir o mercado interno por meio de negociações com os exibidores, estas produtoras estabeleceram as bases para o desenvolvimento de um modelo de negócio que se tornou dominante não apenas no território dos Estados Unidos, mas em todo o mundo até os dias atuais.

As vanguardas, inclusive o cinema experimental de Ken Jacobs, defendiam a produção de uma arte à margem e em oposição ao cinema industrial representado por Hollywood. Isso se concretizou na busca por uma estética fora dos padrões da “forma cinema” (PARENTE, 2007) e na mobilização de uma rede alternativa de distribuição destes filmes em festivais, mostras e exposições. Em 1966, Jacobs foi um dos fundadores e primeiro presidente da *Millenium Film Workshop*, organização que funcionava com uma escola de cinema que emprestava equipamentos e distribuía filmes experimentais. A instituição pretendia sistematizar um mercado alternativo de produção e distribuição de filmes de vanguarda em Nova Iorque.

Décadas depois, nos filmes digitais de longa-metragem produzidos com as imagens de *Tom, Tom, the piper' son*, Jacobs manifesta sua posição política de maneira explícita. O cineasta, que nos anos 1960, fundara uma organização independente como alternativa à indústria do cinema hollywoodiano, agora critica a política norte-americana por meio de seus filmes digitais. Ambas as atitudes se colocam como gestos políticos. Nos filmes de 2008, *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* e *Return to the scene of the crime*, o cineasta inclui vídeos e cartelas que denunciam práticas do governo do republicano George W. Bush, presidente dos Estados Unidos de 2001 a 2009. Estas sequências de imagens são inseridas como atrações independentes nos dois filmes e funcionam como um intervalo dos efeitos visuais produzidas pela manipulação digital das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*.

Assim como nos filmes já abordados, a elasticidade da imagem também é

observada em *Return to the scene of the crime*. Como o título do filme indica, Jacobs retoma a cena do roubo do porco para realizar o que ele define em uma cartela de texto como um “cinema forense (retorno de novo e de novo à cena do crime)”<sup>51</sup>. O longa-metragem foi realizado apenas com o plano de 1905 em que há o roubo do porco. Em trechos espaçados ao longo do filme há um recorte narrativo centrado nos inúmeros roubos que teriam acontecido no plano em questão. A montagem forense de Jacobs também investiga as novas imagens que surgem da manipulação digital do plano da feira de atrações. Por este viés, o filme é um estudo ampliado da variabilidade dos efeitos de distorção do vídeo, tendo novamente como atrações visuais uma grande variedade de processamentos e reenquadramentos da cena de 1905.



Figura 45: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008):



Figura 46: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008):

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*. Lev Manovich (2001) considera que as novas mídias são desdobramentos do cinema, uma arte multimídia em sua essência. Por isso, o prólogo de *The Language of New Media* (2001) é ilustrado com alguns fotogramas de *O homem com a câmera* (URSS, 1929) de Dziga Vertov. As imagens são acompanhadas de notas sobre os princípios das novas mídias. Para Manovich (2001), a informática serviria como um esperanto visual, uma linguagem que cineastas dos anos 1920 como Griffith e Vertov almejavam produzir. O autor considera que os computadores são uma nova “língua” e os usuários são capazes de “falá-la” utilizando sua interface, diferentemente do cinema que é usualmente produzido por “entendidos”. O computador, para Manovich, teria sua interface construída de forma cultural e sob influência da linguagem do cinema. Por serem criações culturais, Manovich considera que as interfaces são linguagens fomentadas ao longo do tempo.

<sup>51</sup> No original: “forensic cinema (return again and again to the scene of the crime)”

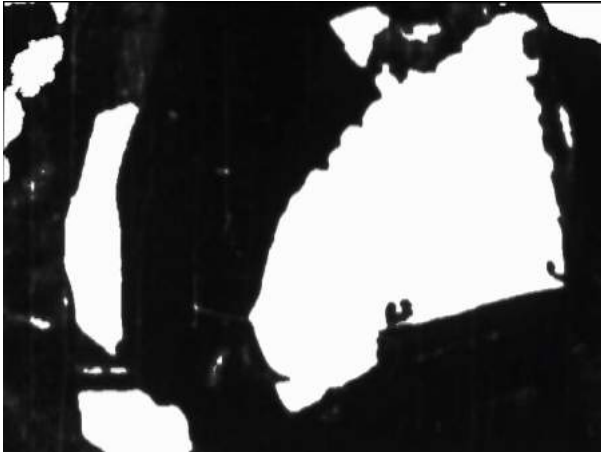


Figura 47: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)



Figura 48: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)

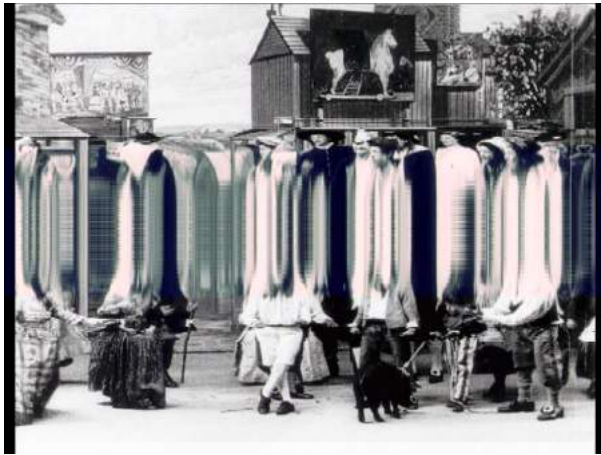


Figura 49: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)



Figura 50: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)



Figura 51: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)



Figura 52: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)

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. Sobre este tema, Lev Manovich (2001) considera que o cinema, ao entrar na era digital, recorre constantemente a recursos pré-cinematográficos como a colorização dos fotogramas e a animação manual. Os filmes digitais, como analisa o autor, utilizam estas técnicas inclusive com o objetivo de criar imagens realistas. Por esta razão, para Manovich (2001, p. 293, tradução nossa), “o cinema não pode mais ser claramente distinguido da animação”<sup>52</sup>. Esta relação com a animação, evidente nos filmes digitais para Manovich, está presente em todos os filmes e performances de Ken Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*. A repetição de técnicas artesanais de intervenção nos fotogramas e a alteração da velocidade de projeção acontecem de diferentes formas ao longo de quase quatro décadas de 1969 a 2008. Algumas das novas figuras produzidas nos filmes digitais parecem desenhos animados e em nada lembram as imagens realistas produzidas em 1905 (figuras 50 e 51).

A fotografia, que já foi considerada uma tecnologia indicial, capaz de reproduzir objetivamente a realidade, se torna efetivamente o lugar da construção da imagem. A negação da imagem fotográfica como produto da realidade não surge com o digital, visto que, todo ato fotográfico é uma representação, um gesto de criação e não uma mera cópia ou reprodução do real. Além disso, as possibilidades de manipulação das imagens em estúdio e laboratório estão presentes em linguagens anteriores ao cinema clássico, como no exemplo da estereoscopia e das fotomontagens do pictorialismo. O hibridismo, que caracteriza as obras entre a fotografia e o cinema, contesta a fotografia analógica e sua pretensa objetividade na captura de provas do real. O advento do vídeo potencializa as virtualidades das imagens como elementos flexíveis para a construção de novas formas ao evidenciar, e até mesmo esgarçar, a elasticidade das imagens.

O título do filme e algumas cartelas inseridas de modo fragmentado em *Return to the scene of the crime* narram uma história pulverizada entre as atrações digitais. Os diferentes efeitos produzidos pela manipulação digital das imagens estão mais presentes no filme, tanto pela duração de suas sequências, quanto pelo número de inserções destas atrações ao longo do filme. A narrativa de contorno investigativo, por sua vez, está distribuída na montagem em sequências que não se conectam diretamente. Há nesta fragmentação, contudo, uma constante

---

<sup>52</sup> No original: “As cinema enters the digital age, these techniques are again becoming the commonplace in the filmmaking process. Consequently, cinema can no longer be clearly distinguished from animation. It is no longer an indexical media technology but, rather, a sub-genre of painting” (MANOVICH, 2001, p. 293).

insinuação de que um novo delito ocorrido nas performances do plano da feira de atrações está para ser revelado. Jacobs apresenta os indícios de outros roubos presentes no plano de 1905, sem relacioná-los uns com os outros, produzindo uma narrativa aberta.



Figura 53: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008)

*Return to the scene of the crime* inicia com uma imagem reenquadrada de um ganso. Na cena em questão, o efeito de *flicker*, típico das intervenções realizadas por Jacobs em trabalhos anteriores, produz um movimento abrupto. O ganso, então, é empurrado por uma vareta. A imagem é congelada e o plano abre em um movimento de *zoom* digital que revela uma personagem feminina tangendo o ganso com uma vareta cumprida. No mesmo quadro, o palhaço conversa com o menino de calça listrada, que, neste momento, ainda não está segurando o porco. O prólogo continua e Jacobs corta da imagem congelada para uma cartela de texto. Escrita com letras brancas em um fundo preto, a cartela apresenta alguns dos personagens que a montagem vai destacar no transcorrer do filme, como, por exemplo, o Flauteiro cego (pai de Tom), a Mãe Ganso<sup>53</sup> e o palhaço malabarista a quem o cineasta chama

<sup>53</sup> Na cartela de texto Jacobs se refere a uma personagem da cultura anglo-saxã conhecida como Mãe Ganso, no original *Mother Goose*. *Mother Goose* é a autora imaginária de uma coleção de livros de contos de fada e cantigas de ninar. O livro intitulado de *Mother Goose: The old nursery rhymes*, contém a cantiga *Tom, Tom, the piper's son* e foi consultado para a pesquisa.



de Deus. No mesmo texto, Jacobs informa que o plano de *Tom, Tom, the piper's son* foi inspirado no desenho de 1733 de Willian Hogarth. Também no início do filme, uma outra cartela de texto apresenta “a história emocionante de um menino que não sabia ser errado roubar”<sup>54</sup>. Ainda nos minutos iniciais, um texto inserido sobre o plano da feira de atrações alerta: “Atenção: luz pulsante, não recomendado para pessoas que sofram de epilepsia”<sup>55</sup>. Este tipo de aviso passou a ser constante nos filmes de Jacobs que se utilizam do efeito de *flicker*.

O uso do som é esporádico. A primeira inserção sonora é a da melodia da cantiga de ninar *Tom, Tom, the piper's son* com um timbre eletrônico que entra junto com o título do filme. Quase 4 minutos depois, Jacobs sincroniza o Flautista cego com a mesma melodia, que desta vez soa como um instrumento de sopro analógico. Como as inserções sonoras são pontuais, o silêncio é preponderante na banda sonora do filme. No desenho de som minimalista, os ruídos são elementos surpreendentes mesmo quando em sincronismo com a imagem.

Logo no começo de *Return to the scene of the crime*, Jacobs monta o plano geral da feira de atrações da cópia de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) com o mesmo trecho digitalizado, em 2008, de uma cópia em 35 milímetros. A maior resolução da imagem digitalizada permite que Jacobs amplie o plano mais do que em 1969-1971. Por isso, nos filmes digitais há detalhes das performances dos atores que o cineasta não havia explorado anteriormente. Novas possibilidades de micro-narrativas surgem nas montagens digitais.

A repetição constante 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. A recorrência do mesmo tipo de enquadramento permite que se realize uma compilação mental destas imagens. O *frame* da mão do flautista (figura 54) foi extraído de um dos momentos em que Jacobs justapõe diversos planos das mãos dos atores em cena. No trecho de onde o *frame* foi retirado, o movimento da mão de um dos *performers* sugere que houve um furto. Um dos novos planos produzidos pela ampliação e reenquadramento do filme de 1905 mostra uma mão que parece entrar e sair de dentro de um bolso. O plano termina com outras mãos desfocadas se aproximando da mão do flautista. Contudo, as imagens não permitem afirmar se um novo furto foi registrado na sequência.

---

<sup>54</sup> No original: “The heartwarming story of a boy, who didn't know it's wrong to steal. When Tom saw the pig brought to market, and its rope given to the younger boy to hold, a beastly impulse took hold of him. Running off with the pig seemd like a good idea at the time”

<sup>55</sup> No original: “Warning: throbbing light not for person afflicted with epilepsy



Figura 54: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008): a mão do flautista



Figura 55: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008): lendo a mão



Figura 56: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008): mão



Figura 57: *Frame* da sequência do roubo de *Return to the scene of the crime* (2008)



Figura 59: *Frame* da sequência do roubo de *Return to the scene of the crime* (2008)



Figura 58: *Frame* da sequência do roubo de *Return to the scene of the crime* (2008)

A narrativa fragmentada de *Return to the scene of the crime* tem como componentes algumas sequências e imagens das mãos dos atores que estão distribuídas ao longo do filme, como nos exemplos das figuras 54 a 56. A reincidência destas inserções cria uma expectativa no observador de que um novo roubo será “periciado” por Jacobs. Esta relação com as imagens do filme é produzida tanto pela reiteração dos planos de mãos, quanto pelas sequências que fazem uma alusão mais explícita aos possíveis crimes ocorridos na performance de 1905. Como o texto que pede atenção aos objetos de valor sugere (ver figura 53), o roubo do porco narrado na cantiga *Tom, Tom, the piper's son* não é o único delito desta natureza registrado no plano da feira de atrações. Os *frames* das figuras acima (57 a 59) mostram o roubo de uma torta retirada da bandeja do vendedor ambulante.



Figura 60: *Frame* de *Return to the scene of the crime* (2008): o palhaço (Deus) conversa com o menino de calça listrada



Figura 61: *Frame* de *Return to the scene of the crime* (2008): Mãe Ganso olha para o menino de calça listrada

Nos primeiros minutos de *Return to the scene of the crime*, Jacobs destaca com um círculo o momento em que o palhaço, a quem o cineasta chama de Deus, conversa com o menino de calça listrada (figura 60). Em seguida, Jacobs congela o mesmo plano no trecho em

que a personagem nomeada de Mãe Ganso fala com a criança (figura 61). O destaque dado aos dois personagens adultos nesta sequência indicaria que eles estão orientando a criança durante a filmagem? A pergunta não pode ser respondida, mas certamente os nomes que Jacobs escolheu para se referir aos dois (Deus e Mãe Ganso) indicam o posicionamento do cineasta e do filme a respeito do assunto.



Figura 62: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008): o palhaço (Deus) faz malabarismo com o plano da feira de atrações



Figura 64: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008): o palhaço (Deus) faz malabarismo com o plano da feira de atrações



Figura 63: *Frame de Return to the scene of the crime* (2008): o palhaço (Deus) faz malabarismo com o plano da feira de atrações

Já no final do filme, o palhaço apresenta seu número de malabarismo. Na sequência, o palhaço (ou Deus) joga com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (figuras 61 a 63, os *frames* estão na ordem da sequência). Os planos bidimensionais da feira de atrações mudam de escala durante o truque digital, criando uma animação tridimensional. Deus, para Jacobs, tem as mesmas funções que o cineasta, pois é aquele que brinca com as imagens, as manuseia e as distorce, transformando os planos de 1905 em novas atrações digitais. Apesar de sugerir uma função de Deus para o palhaço, no final do filme o cineasta valoriza as performances de todos os envolvidos na cena. Em uma cartela de texto, Jacobs questiona quem seria o responsável pela *mise en scène* do plano que tem inúmeras ações simultâneas:

O cinegrafista desconhecido (Billy Bitzer não menciona isso em sua filmografia) inventou todos os vivazes e intrincados trabalhos de palco que nós vemos aqui, ou isso surgiu no teatro e, então, foi documentado como ele viu? Se sim, quem montou a produção de palco deveria ser creditado por isso. Eu não vi nada igual no cinema americano antes e depois de 1905. *Performers* desconhecidos, obrigado!<sup>56</sup>

O texto inserido no filme traz consigo uma reflexão presente na seção 4 e que podemos desenvolver um pouco mais para pensar a autoria no conjunto de filmes e dispositivos que constituem o corpo de objetos desta dissertação. As inúmeras performances

<sup>56</sup> Texto de cartela do final de *Return to the scene of the crime*, no original: “Did the unknown cinematographer (Billy Bitzer does not mention it in his filmography) invent all the vivacious and intricate stage-business we see here, or come upon it in a theater and then document what he saw? If so, whoever mounted the stage-production should be getting credit for it. I see nothing like it in American film before or after 1905. Unknown performers; thank you!”

do primeiro plano de *Tom, Tom, the piper's son* são inspiradas no desenho *Southwark Fair*, conforme já mencionado anteriormente. Não se trata aqui de uma criação original dos produtores do filme e de G. W. Bitzer, mas de uma apropriação da estética do quadro de Willian Hogarth. Contudo, como o próprio cineasta destaca, os atores em cena são criadores das *performances* que se multiplicam em novas imagens no trabalho de Jacobs de 1969 a 2008. Nestas quase quatro décadas, Jacobs reemprega as mesmas imagens deixando também a sua marca autoral nas novas atrações que produz.

A questão da originalidade e da autoria se diluem nas mutações que estas imagens sofreram com o decurso do tempo. Para ampliar o espectro das reproduções das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, cabe remontar ao século XVIII, quando Hogarth pintou *Southwark Fair*. Na época, o pintor inglês também produziu uma série de gravuras inspiradas no quadro, que receberam o mesmo título. A informação permite concluir que a reprodutibilidade, característica definidora da tecnologia fotográfica, está presente também nas gravuras de Hogarth. Nesta cadeia de reprodução e reapropriação, sob o efeito da repetição, novas camadas de sentido foram sobrepostas às imagens de *Tom, Tom, the piper's son*.

Nos interessa entender as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* em um processo de sobrescritura, quando vários autores deixam suas marcas ao longo do tempo. Compreendemos estas imagens como um palimpsesto, pergaminho que foi raspado e sobrescrito, mas que conserva os rastros dos primeiros escritos. Esta concepção não implica em uma análise meramente narratológica dos filmes ou na aplicação da semiótica ao cinema, dois modos amplamente utilizados na teoria para estabelecer as relações possíveis entre filme e texto.

Pensar um filme como um palimpsesto foi a metodologia aplicada por Sylvie Lindeperg em *Night and Fog: A film in history* (2014), livro dedicado a registrar o percurso das imagens que compõem *Noite e neblina* (França, 1955), documentário dirigido por Alain Resnais. O filme é montado a partir de imagens de arquivo dos campos de concentração nazistas, trechos de um filme de ficção dirigido por um sobrevivente de campo de concentração e planos rodados por Resnais exclusivamente para *Noite e neblina*. O tema abordado no documentário ainda era pouco discutido na sociedade francesa, mesmo uma década após o fim da Segunda Guerra Mundial. As imagens de arquivo utilizadas no documentário vinham a público pela primeira vez por meio do trabalho de montagem de Resnais. O método de pesquisa de Lindperg consiste no movimento de refazer o caminho destas imagens com o objetivo de compreendê-las dentro dos diferentes contextos em que

transitaram: do momento da tomada das imagens, passando pelas circunstâncias que cercam o processo de montagem do filme e, posteriormente, os diferentes cenários político-sociais em que o filme foi lançado e revisitado. O trabalho da historiadora demonstra como ao longo de mais de meio século as mesmas imagens foram continuamente retomadas e transformadas de acordo com a mentalidade de cada época e dos interesses em jogo. Segundo Lindeperg (2013b; 2014), um filme é compreendido como um palimpsesto quando a trajetória de suas imagens é observada ao longo da história.

No contexto do pós-estruturalismo, Roland Barthes (2004) afirma que um texto é um tecido constituído por múltiplas dimensões, composto por diversas referências e citações a outros escritos. Desta forma, “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escrituras, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas” (BARTHES, 2004, p.62). O que resiste de um texto não é um significado único, teleológico, produzido como efeito das experiências de um autor e decifrado apenas de uma única forma pela crítica “iluminada”. O sujeito autor, para Barthes, estaria morto. A crença nesta morte permite que se inverta o mito do autor para o surgimento do leitor como produtor de sentido. Este também não é um sujeito com história pessoal, mas uma espécie de função-leitor, onde se inscrevem todas as camadas de um texto. A singularidade de um escrito estaria, então, no seu destino e não em sua origem. Este movimento permitiria “devolver à escrita o seu devir” (BARTHES, 2004, p.64).

Giorgio Agamben (2007a) defende que tanto o autor, quanto o leitor não estão expressos na obra. Como o pensamento existe para além de um sujeito, a sua linguagem não depende de um indivíduo criador e também não possui um único destino. Para Agamben, o autor só está inscrito em uma obra como um gesto. O gesto para o filósofo é estético, mas também ético e, por isso, político. O cinema, para Agamben (2008, p. 12), é capaz de reconduzir “as imagens para a pátria do gesto”. O gesto para o autor é ético porque não tem uma finalidade, mas é a pura exibição dos meios: “A política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens” (AGAMBEN, 2008, p. 14).

A partir das discussões propostas por Agamben e Barthes, consideramos que as diferentes produções audiovisuais que as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* atravessam formam um palimpsesto que tem como gesto a repetição. Pelo caminho proposto por Barthes para a literatura, podemos pensar estas imagens sem uma origem definida. São imagens que estão em transformação, assim como o próprio cinema. De um ponto de vista anacrônico, quando contestamos a história teleológica do cinema, passamos a entender a história das

imagens projetadas em um constante processo de mutação e sobreescritura das formas de cinema não padronizadas. Curiosamente, *Return to the scene of the crime* faz menção a um evento que poderia ser compreendido como um fato memorável da história evolucionária do cinema clássico. No final do longa-metragem, Jacobs destaca no quadro de Hogarth dois personagens que olham para uma caixa. Estes personagens estariam assistindo a uma perspectiva forçada (técnica de ilusão ótica, uma espécie de *peep show*), que, segundo Jacobs afirma na cartela de texto no final do filme, seria um dos precursores do cinema. Na cartela seguinte lemos que “a primeira projeção pública de cinema na Grã-Bretanha aconteceu na verdadeira feira de *Southwark*”<sup>57</sup>. Há nestas duas notas do final do filme um novo recomeço. Trata-se de mais um retorno ao passado feito por um cinema anacrônico que está em processo constante de mutação. 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 pela repetição. 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 descritos ao longo desta dissertação.

As condições de possibilidade da montagem, segundo Giorgio Agamben (2007b), seriam a repetição e a paragem da imagem. “Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar. Esta é uma nova forma epocal por relação à história do cinema.” (AGAMBEN, 2007b). O autor percebe nos filmes de Guy Debord e na série *Histoire(s) du Cinéma* (França, 1988) de Jean-Luc Godard uma estreita ligação entre o cinema e a história. Como observa Agamben (2007b), a “repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível”. Desta forma, há uma aproximação entre a memória e a repetição. Uma montagem mnêmica não representaria a restauração dos fatos como aconteceram, mas uma reconstrução, já que a memória “restitui ao passado a sua possibilidade” (AGAMBEN, 2007b).

A relação entre a memória e o tempo foi explorada na filosofia por Bergson (1990). O filósofo considera que a percepção é subtrativa e os sujeitos apreendem sempre um recorte da realidade. Na zona de indeterminação, como Bergson denomina o lugar entre um estímulo e a resposta a este, a percepção é contaminada pela memória. Para Bergson, no processo de cognição e apreensão de uma imagem há, portanto, um recuo ao passado que não cessa em se desdobrar em suas virtualidades, ou seja, em futuros possíveis. No momento da percepção subjetiva, a memória é uma faculdade humana em que passado, presente e futuro coexistem. A repetição em *Return to the scene of the crime* e, também, ao longo das

---

<sup>57</sup> No original: “Also, the first public screening of film in Britain took place at the actual Southwark Fair”

reapropriações de *Tom, Tom, the piper's son*, se constitui como um procedimento de montagem em que a memória é determinante para a definição da experiência destas imagens.

Um procedimento recorrente nos trabalhos de Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* é o congelamento dos fotogramas que são constantemente reenquadrados. A paragem da imagem, como observada por Agamben (2007b), não seria uma simples pausa ou interrupção de um fluxo cronológico. Segundo o autor, esta operação produz uma possibilidade da imagem se apresentar por si. A potência deste gesto está em subtrair da imagem sua função narrativa para que ela seja exposta “enquanto tal” (AGAMBEN, 2007b). Os dois procedimentos de remontagem aqui destacados, repetição e paragem, realizam, para Agamben (2007b), a “tarefa messiânica do cinema”, que estaria atada à criação. No entanto, segundo o autor, não se trataria de uma recriação, mas uma “des-criação” (AGAMBEN, 2007b).

Antônio Fatorelli (2012) reconhece no exercício de experimentação com o tempo, presente na obra de diferentes artistas e cineastas, uma aproximação entre o tempo fotográfico “estático” e a imagem em movimento do cinema. São situações, segundo Fatorelli (2012), em que as fotografias, por exemplo, podem ser “submetidas ao tratamento sequencial ou serial, editadas de modo a comportar um encadeamento e uma duração, de maneira muito semelhante aos fotogramas do cinema” e o cinema, ao fazer uso de recursos de desaceleração do movimento, produz “uma reverberação na imagem, fazendo os contornos figurativos se esgarçarem ao longo do quadro” (FATORELLI, 2012, p. 176). Este tipo de experimentação com as imagens, que expande as fronteiras das formas convencionalmente estabelecidas da fotografia e do cinema, se intensificou nos anos 1990 em museus, galerias e salas de cinema. Em artigo posterior, Fatorelli (2016) registra a importância das vanguardas como projetos artísticos que, ao longo da história das imagens, “borraram” os limites entre o cinema e a fotografia como mídias específicas. Este gesto das vanguardas, que se observa também no percurso das imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, é aquilo que Philippe Dubois (2016) define como o modo proteiforme da fotografia, a sua capacidade de constantemente variar de forma, e também está no centro da definição da noção de entre-imagens de Raymond Bellour (1997). As variações entre a mobilidade e a imobilidade, que produzem tempos complexos, estavam presentes nas vanguardas, mas se intensificaram no digital e nas instalações baseadas na projeção.

Os novos dispositivos que emergem com o vídeo na Contemporaneidade ampliam as formas de se experimentar as imagens. Isto pode ser visto tanto nos percursos propostos



por instalações audiovisuais produzidas para galerias e museus, que permitem ao observador circular e experimentar as imagens com maior autonomia, quanto na multiplicação das telas de visualização do cinema, como monitores, celulares, *tablets* e computadores.

O trânsito das imagens e entre as imagens, inaugurado pela mobilidade da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrônicas e digitais, estabelece novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção, da ordem da mutabilidade. Entendemos que essas reconfigurações produzem deslocamentos significativos, sem, entretanto, promoverem uma ruptura na relação histórica entre o observador e a imagem (FATORELLI, 2016, p. 44-5).

As entre-imagens são definidas por sua condição de mutabilidade, característica das imagens fotográficas e cinematográficas. Esta noção se distancia da ideia de especificidade das mídias. Por isso, Bellour percebe o cinema como “um gigantesco teatro de memória, aberto e metamórfico, e o nosso aprendizado com ele começa sempre novamente com cada filme, que é rico o suficiente para conectar a vida do espectador a uma rede única de associações por ele sancionadas” (BELLOUR, 2008, p. 262, tradução nossa)<sup>58</sup>. Por isso, o cinema pode ser definido como uma arte da experiência das imagens e do tempo, segundo Bellour (2008, p. 262), uma experiência mental.

Consideramos que a repetição de planos ao longo de um filme como *Return to the scene of the crime* também produz uma experiência de montagem mental pela reiteração de determinado tipo de enquadramento. A técnica de montagem digital que Jacobs utiliza quando repete *frames* consecutivos de um mesmo plano é chamada pelo cineasta de *eternalismo*. Este procedimento de montagem foi amplamente utilizado nas apresentações com o *Sistema Nervoso*, em que Jacobs criava um efeito de movimento incessante com uma tridimensionalidade aberrante.

Ao final dos filmes digitais de Jacobs, há o símbolo de *copyright* com a indicação de que a técnica de montagem digital do *eternalismo* teve a patente reconhecida em 2007. Com procedimentos parecidos com a animação analógica, a técnica de edição que produz *eternalismos* é realizada quadro a quadro. Por isso, foi facilitada com a tecnologia digital que permitiu novos desdobramentos deste procedimento de montagem. Com o uso de computadores para montar os filmes, Jacobs pode 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

---

<sup>58</sup> No original: “We are beginning to realize that the cinema is a gigantic theater of memory, open and metamorphic, and one's apprenticeship in it begins all over again with each film rich enough to connect the life of the spetactor to the unique network of associations it sanctions” (BELLOUR, 2008, p. 262)

diversos reenquadramentos 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, como as citadas acima, 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*. É importante salientar que esta não é uma característica apenas dos filmes digitais, pois é recorrente no trajeto do filme de 1905.

A experiência da cintilação de luz nos filmes de longa duração de Ken Jacobs é exaustiva e física. Além das alterações de frequência cerebral que este tipo de projeção de luz produz, estes 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 sem realizar uma interrupção. 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 da história, no contínuo retorno das mesmas imagens, a própria experiência do cinema se encontra em constante transformação.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste estudo nos propusemos a analisar as experiências com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* de 1905 a 2008. Partimos da concepção de que tanto o cinema, quanto os filmes são dispositivos e, por isso, são determinados por estruturas de saber e poder. Portanto, para a pesquisa, levamos em consideração não apenas o trajeto das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* ao longo de pouco mais de um século, mas também as circunstâncias históricas em que se deram suas retomadas.

No contexto do filme da *Biograph Company*, o cinema emergia como um tipo de entretenimento ligado à cultura de massa urbana e como uma tecnologia associada a uma noção de captura do tempo. A experiência de circular nas cidades era vista nos Estados Unidos e na Europa do início do século XX como símbolo da fugacidade do tempo. Surgia a figura do *flâneur* que representava o sujeito moderno capaz de produzir experiência com uma apreensão visual atenta e distraída da cidade.

No início do século XX e também em diversos outros momentos históricos, os dispositivos fotográficos e cinematográficos estiveram em processo de constante mutabilidade. Como observamos ao longo da pesquisa, tanto em 1905, quanto de 1969 a 2008, os cinemas experimentais não buscavam a padronização do dispositivo como o cinema industrial. A noção de atrações descreve um tipo de relação com as imagens, recorrente nos primeiros filmes, que persiste em outras formas de cinema até os dias atuais. *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) é um filme que pode ser experimentado como um conjunto de atrações independentes, que não estabelecem necessariamente uma relação causal entre si, como é comum no cinema narrativo clássico. No filme de 1969-1971, a retrogravação de recortes dos planos e sua manipulação pelo projetor multiplicam as atrações já presentes no filme de 1905. Desta forma, são exibidas as virtualidades de apreensão das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905), ou seja, as inúmeras ações simultâneas presentes em seus planos, que possibilitam aos observadores do filme de 1905 escolher qual das narrativas acompanhar.

A apreensão de *Tom, Tom, the piper's son* (1969-1971) é exaustiva. Há uma ofuscação visual produzida pela repetição da cintilação intensa dos fotogramas. O *flicker* é um efeito repetido ao longo dos filmes de Jacobs com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son*, que produz tanto a consciência para o observador de estar assistindo a um filme projetado, quanto uma percepção das imagens que se modifica de acordo com a subjetividade. Diante de um filme, o observador constrói sua própria narrativa de acordo com sua experiência com aquelas imagens e conforme suas referências culturais. Entretanto, no caso dos filmes de Jacobs em que há o uso recorrente do efeito de *flicker*, as respostas individuais aos estímulos

da luz cintilante são imprevisíveis, as imagens ampliadas e distorcidas sob este efeito podem ser apreendidas como figuras distintas. Esta condição foi intensificada nas performances realizadas por Jacobs com o *Sistema Nervoso*, que eram diretamente influenciadas pelo efêmero, pela contingência e pelo acaso. As projeções ao vivo acrescentavam um novo elemento de mutabilidade, não apenas da experiência individual, mas das transformações do resultado visual a ser obtido em cada apresentação.

Os ideais modernos da fotografia e do cinema como registros do real e representação do tempo estratificado são problematizados quando observamos as formas híbridas das entre-imagens e do vídeo. Contudo, não é apenas na arte contemporânea que há entrelaçamentos entre a fotografia e o cinema. Isso ocorre historicamente em diversas expressões artísticas das vanguardas. Algumas destas formas do fotográfico estão expressas nos trabalhos audiovisuais produzidos com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* de 1905 a 2008.

Conceitualmente, se a montagem cria uma representação do tempo, as remontagens de *Tom, Tom, the piper's son* dão a ver um tempo labiríntico. A sucessão de filmes e performances produzidos com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* constrói uma outra montagem, com duração de um pouco mais de um século, que representa um emaranhado de tempos sobrepostos. A repetição das mesmas imagens dentro de cada filme (mas também entre os filmes) pode ser definida como uma experiência da memória. Nesta faculdade, há um retorno ao passado que não para de se ramificar em futuros possíveis. As repetições dos fotogramas e *frames* de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008) produzem uma experiência em que a memória é decisiva, já que é ela a responsável por apreender e remontar as imagens.

O gesto anacrônico de recuperar tecnologias e imagens do passado não restitui a experiência do cinema do século XIX ou do início do século XX. Há, no entanto, uma atualização nas virtualidades das imagens e nas formas de experimentá-las. As linhas de fuga do cinema e da fotografia articulam a emergência de novos filmes e dispositivos. O retorno ao passado, recorrente na trajetória das imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008), tece uma rede anacrônica pautada na experiência da repetição. As novas montagens produzidas por Ken Jacobs com as mesmas imagens inscrevem *Tom, Tom, the piper's son* em um devir experimental do cinema.

Buscamos cartografar as formas históricas de relação com as imagens que atravessam *Tom, Tom, the piper's son*. Escrevemos de um contexto em que os dispositivos de

visualização do cinema multiplicaram-se em diversos formatos de telas e espaços de exibição. No rastro das novas possibilidades de difusão de imagens, em 2012, o próprio Ken Jacobs criou um canal na internet para exibir seus vídeos e, desde 2014, o cineasta tem utilizado sua conta de *twitter* para divulgar novas possibilidades associadas às tecnologias digitais. Por isso, a análise dos filmes produzidos com as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* foi realizada em experiências distintas, de forma contínua no cinema (em 2016, na *Mostra de Cinema Ken Jacobs*) e fragmentada no computador. Os DVDs dos filmes possibilitaram revê-los em diversas oportunidades ao longo da pesquisa. Assim como o projetor analítico de Jacobs, a tecnologia digital (um computador conectado a um monitor) serviu para que as imagens de *Tom, Tom, the piper's son* (1905-2008) fossem congeladas, paradas, retrocedidas e avançadas. A experiência das imagens que já era variável em 1905, tem no gesto de repetição de Ken Jacobs a multiplicação incessante desta condição e a possibilidade de produção de novos processos de subjetivação. À imagem de um palimpsesto, consideramos que as diversas montagens realizadas com os fotogramas e *frames* de *Tom, Tom, the piper's son* tecem uma trama de linguagens e tempos sobrepostos.

## Referências bibliográficas

- ADAM, Gavin. “Um balanço bibliográfico e de fontes da estereoscopia”. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, n.6-7, p. 207-26, 2003.
- ALMEIDA, Paulo Ricardo (Org). **Mostra de Cinema Ken Jacobs**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. **Arte e filosofia**: Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 9-14.
- \_\_\_\_\_. “O autor como um gesto”. In: \_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007a, p. 49-57.
- \_\_\_\_\_. “O que é um dispositivo”. In: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009, p. 25-51.
- BAUDRY, Jean-Louis. “Le Dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”. **Communications: psychanalyse et cinema**, Paris, n. 23, p. 56-72, 1975.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- \_\_\_\_\_. “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas volume 1: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985a, p. 165-196.
- \_\_\_\_\_. “O flâneur”. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas volume 3: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1989, p. 34-62.
- \_\_\_\_\_. “O narrador.” Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas volume 1: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b, p. 197- 221.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BELLOUR, Raymond. “Concerning 'the photographic'”. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean (Ed.). **Still Moving – between cinema and photography**. Londres: Duke University

- Press, 2008, p. 253-77.
- \_\_\_\_\_. **Entre-imagens** – foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. “O jardim de veredas que se bifurcam”. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 80-95.
- 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.
- BREWSTER, David. **The Stereoscope: Its history, theory, and construction**. Londres: John Murray, 1856.
- BURCH, Noel. **El tragaluz del infinito**. Madri: Catedra, 1991.
- 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.
- \_\_\_\_\_. “Primeiro Cinema”. In: MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 17-52.
- CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. R. (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 317-34.
- 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.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismos da imagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

DUBOIS, Philippe. “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout”. In: FATORELLI, A.; CARVALHO, V.; PIMENTEL, L. (Org). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p.17-31.

ELSAESSER, Thomas. “The “Return” of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century”. **Critical Inquiry**. Chicago, v.39, n.2 , p. 217-46, 2013.

FATORELLI, Antonio. “Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas”. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa; PIMENTEL, Leandro (Org). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p. 33-49.

\_\_\_\_\_. “Variações do tempo – mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento”. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org). **Imagens: arte e cultura**, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 173-192.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GAUDREAULT, Andre; GUNNING, Tom. “Early Cinema as a Challenge to Film History”. In: STRAUVEN, W. (Ed.). **The Cinema of Atractions Reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 365-80.

GUNNING, Tom. “Attractions: How they come into world”. In: STRAUVEN, Wanda. (Ed.). **The Cinema of Atractions Reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006a. p. 31-40.

\_\_\_\_\_. “The Cinema of Atraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. In: STRAUVEN, W. (Ed.). **The Cinema of Atractions Reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006b. p. 381-8.

HOLMES, Oliver Wendell. “The Stereoscope and the Stereograph”. In: TRACHTENBERG,

- Alan (Ed.). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 71-82.
- 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.
- KESSLER, Frank. “The Cinema of Attractions as Dispositif”. In: STRAUVEN, W. (Ed.). **The Cinema of Atractions Reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006, p.57-69.
- \_\_\_\_\_. “La cinematography comme une dispositif (du) spectacular”. In: Cinémas vol. 14, n.1, 2003, p. 21-34.
- LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. In: **Revista Estudos Históricos**, FGV, Rio de Janeiro. v. 26, n. 51, janeiro-junho, 2013a.
- \_\_\_\_\_. “Film production as a film palimpsest”. In: SZCZEPANIK, Petr; VONDERAU, Patrick (Org). **Behind the Screen Inside European Production Cultures**. New York: Palgrae Mmacmillan, 2013b, p. 73-87.
- \_\_\_\_\_. **Night and Fog: A film in History**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2014.
- LYOTARD, Jean-François. “Acinema”. In: ROSEN, Philip (Org). **Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1986 p. 349-59.
- \_\_\_\_\_. “La Pintura como dispositivo libidinal”. In: \_\_\_\_\_. **Los dispositivos pulsionales**. Madri: Fundamentos, 1981 p. 225-64.
- MANOVICH, Lev. **The language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MUSSER, Charles. **The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907**. Berkeley: University of California Press, 1990.
- NEW York Street Trolleys 1900. Direção: Ken Jacobs. Produção Flo Jacobs. Nova Iorque:

1999. Vídeo (11 min).
- PARENTE, André. “Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo”.  
In: PENAFRIA, M.; MARTINS, I. M. (Org). **Estéticas do digital: cinema e tecnologia**. Covilhã: LabCom, 2007, p.3-30.
- \_\_\_\_\_. **Cinemáticos: Tendências do Cinema de Artista no Brasil**. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2013.
- PELBART, Peter Pál. “O tempo não-reconciliado”. In: ALLIEZ, E. (Org). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 85–98.
- PIERSON, Michele. “Introduction: Ken Jacobs – A Half-Century of Cinema”. In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Ed.). **Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011a, p. 3-24.
- \_\_\_\_\_. “Jacobs' Bergsonism”. In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Ed.). **Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011b, p. 196-212.
- RØSSAAK, Eivind. “Acts of Delay: The play between stillness and motion in 'Tom, Tom, The Piper's Son'”. In: PIERSON, M.; JAMES, D. E.; ARTHUR, P. (Ed.). **Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011. p. 95–106.
- 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.
- SIMMEL, Georg. “As Grandes cidades e a vida do espírito”. **Revista Mana. Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 577-91, out. 2005.
- SCHWARTZ, David (Ed.). **Film that tell time: A Ken Jacobs retrospective**. Nova Iorque: American Museum of the Moving Image, 1989.
- SCHWARTZ, David; GUNNING, Tom. “Interview with Ken Jacobs”. In: SCHWARTZ, David (Ed.). **Film that tell time: A Ken Jacobs retrospective**. Nova Iorque: American Museum of the Moving Image, 1989, p. 29-62.
- SITNEY, Adams. **Visionary Films: The American Avant-Garde 1943-2000**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.
- STRAUVEN, Wanda. “Introduction to an Attractive Concept”. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). **The Cinema**

**of Attractions Reloaded.** Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 11-27.

TOM, TOM, THE PIPER'S SON, STOLE A PIG, AND AWAY HE RUN!. In: RACKHAM, Arthur (Org). **Mother Goose:** The old nursery rhymes. Nova Iorque: Century Co, 1913, p.156.

ZONE, Ray. **Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film, 1838-1952.** Lexington: University Press of Kentucky, 2014.

### Em meio eletrônico

AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”, 2007b. Disponível em:

<[www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html](http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html)>.

Acesso em: 10/01/2017.

CARELS, Edwin. “Revisiting Tom Tom: Performative Anamnesis and Autonomous Vision in Ken Jacobs' Appropriations of Tom Tom the Piper's Son”. **Foudations of Science**,

Dordrecht, v. 24, n. 4, p.1-14, nov. 2016. Disponível em:

<[https://expertise.hogent.be/files/16640663/Tom\\_Tom\\_Springer\\_def.pdf](https://expertise.hogent.be/files/16640663/Tom_Tom_Springer_def.pdf)>. Acesso em:

5 jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. “¿O que és un dispositivo?”. In: **Michel Foucault, filósofo.** Barcelona:

Editora Gedisa, 1990, p. 155-61. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

Disponível em:

<[www.escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo](http://www.escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo)>

Acesso em: 10 ago. 2016.

JACOBS, Ken. “Ken Jacobs: The demiurgo of the moving image”. **Digicult**, Roma, 2008.

Disponível em:

<[digicult.it/digimag/issue-032/ken-jacobs-the-demiurgo-of-the-moving-image/](http://digicult.it/digimag/issue-032/ken-jacobs-the-demiurgo-of-the-moving-image/)>

Acesso em: 30 jan. 2018.

## ANEXO A – E-MAIL DE KEN JACOBS

23 de novembro de 2017

Dear Arthur,

Yes, the Nervous System was a wonder. Tomorrow our daughter will be here and she'll send you NEW YORK STREET-TROLLEYS 1900. I made it to illustrate to judges for a film-grant what I was up to since there was no way words would do. But it can't show all that the Nervous system could do. That was its charm, seeing the crazy unexpected things that it could bring forth from different film-images.

2000 and I decided to respect my age and not shlep (Yiddish for carrying heavy weights) 3 special projectors with us everywhere, one a spare. Also, 10 years earlier I'd chanced on a related effect and decided to now follow through on it, evolving The Nervous Magic Lantern. No longer working with twin prints of a film but with painted "slides", entirely new impossible visions took place (examples on-line). Also 3D as were the Nervous System shows but, perhaps even more mysteriously, done with the simplest of technologies: a lamp, a lens, a turning shutter.

SEEKING THE MONKEY KING can be seen in its entirety at [VimeoKenJacobs](#). The Eternalisms below also illustrate the phenomena, dimensional and persistent.

Best wishes, Ken