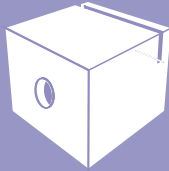


Published by:



E A R L Y V I S U A L M E D I A L A B

C I C A N T

Master's degree and PhD in Communications / Film Studies at Universidade Anhembi Morumbi. Currently developing Post-Doctoral research in the Department of History at FFLCH-USP, expanding aesthetic and conceptual aspects of film editing for relations with cultural and social history. <https://orcid.org/0000-0001-7576-6631>

Fabiano Pereira
Universidade Anhembi Morumbi
fabianopereiradesouza@usp.br

Acknowledgements:

This article was carried out with the support of the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Financing Code 001.

**VOLUMETRIA
E MONTAGEM COMO
INSTRUMENTOS
DE EXPERIMENTAÇÃO
NO EXPRESSIONISMO
ABSTRATO DO CINEMA
DE KEN JACOBS**

FABIANO PEREIRA

Universidade Anhembi Morumbi

Abstract

Este artigo tem como objetivo reunir obras, propostas, características de estilo e referências relacionadas ao trabalho do cineasta experimental americano Ken Jacobs com efeito tridimensional, seja por meio de estereoscopia ou outras técnicas que ele tenha adotado. A questão da profundidade de campo e distribuição dos corpos na imagem é central no trabalho de Jacobs, mas ela não se pauta por representações verossímeis, pois a base da sua formação como artista se deu no escopo do Expressionismo Abstrato em meados do século XX. Com a tecnologia digital deste século, a produção do americano ligada à imagem tridimensional se intensificou e diversificou, de modo que falta ainda uma análise mais ampla dessa parte de sua filmografia, aqui aprofundada pelo caso exemplar do projeto *3X3D*, propósito para o qual este estudo tem o intuito de contribuir.

keywords: Cinema 3D, cinema experimental, cinema americano, Expressionismo Abstrato, Ken Jacobs

Ken Jacobs é um dos principais cineastas experimentais dos Estados Unidos há mais de meio século. Notadamente influenciado pelo Expressionismo Abstrato que despontou em seu país na metade do século passado, o artista partiu da pintura para o cinema numa progressão gradual. Um dos elementos imagéticos que ele desenvolveu ao longo de sua obra foi a profundidade da imagem, o que o levou a explorar diferentes efeitos de tridimensionalidade e o tornou um dos realizadores de renome mais comprometidos com a experimentação em imagens volumétricas. Esse aspecto de sua produção se intensificou na primeira década do século XXI.

Na filmografia disponível no site oficial do cineasta, são listados quinze trabalhos identificados como filmes em 3D e mais de cinquenta como 3-D Eternalisms (Fig. 1), filmes curtíssimos de pequenos movimentos curtos repetidos em *looping* para gerar profundidade nos elementos da imagem (Filmography, 2020, p. 1). Ainda nessa lista, há várias sequências de fotos estereoscópicas para se criar efeito 3D cruzando os olhos. Num esforço de criar uma forma mais estruturada de fazer circular sua produção, o artista chegou a reunir três desses experimentos em 2015, quando foi lançado o disco Blu-Ray chamado *3X3D*, mesmo nome¹ da produção franco-portuguesa de 2013 produzida por Rodrigo Areias e assinada, cada qual em um segmento, por Peter Greenaway, Edgar Pêra e Jean-Luc Godard (França/Portugal, 2013)².

Mais que o título em comum, Jacobs pôde assim participar de um seleto grupo de produções dirigidas por cineastas há

muito reconhecidos entre a crítica, que decidiram experimentar o cinema 3D em longas-metragens de proposta artística experimental fora do eixo hollywoodiano, o que inclui Werner Herzog com o documentário *Cave of forgotten dreams* (2010), Wim Wenders com seu *Pina* (2011) e o próprio Godard com *Adieu au langage* (2014). O cinema 3D até então havia sido uma moda que nunca se estabeleceu, mas agora demonstra vitalidade em *blockbusters* repletos de efeitos visuais. “Jacobs é o único grande cineasta a explorar consistentemente o potencial inexplorado da ilusão 3-D na tela” (Gunning, 2009, p. 1), em sua elaboração visual claramente experimental.

Os filmes 3-D de Jacobs raramente visam uma ilusão realista (embora alguns filmes, como *Globe*, a invoquem de forma irônica). As performances de *The Nervous System* nem sequer usam filmes originalmente rodados em 3-D. Em vez disso, Jacobs cria uma estranha ilusão vacilante de três dimensões através de seu processo de projeção. Em vez de sermos submetidos a uma ilusão, observamos a evolução do próprio processo perceptivo. Uma estranha imagem trêmula toma forma diante de nós, parecendo sempre prestes a entrar em movimento ou a se transformar em uma ilusão tridimensional constante. Mas hesita, tremendo diante de nós, e parece decompor-se nas unidades básicas de tempo e movimento, espaço e objetos. (Gunning, 2009, p. 1)

O disco de Jacobs traz os segmentos, *Blankets for Indians* (2012), *A Primer in Sky Socialism* (2013) e *The guests* (2013). Ou seja, embora o disco tenha sido lançado em 2015, a

1. O *3X3D* de Jacobs, no entanto, tinha todas as partes de seu nome escritas em caixa alta, inclusive o “X”, minúsculo na produção portuguesa.

2. Sobre a produção franco-portuguesa, pode-se ler o artigo *3x3D - A sobreposição de imagens volumétricas como investigação estética do potencial da montagem*, publicado no terceiro volume do *International Journal on Stereo & Immersive Media* (Pereira, 2020, p. 36-53).



Fig 1 Fragmento de *Eternalisms* (Ken Jacobs, s/d)

produção foi simultânea às filmagens e ao lançamento do 3x3D europeu. Porém, diferente do filme franco-português, não houve exibição da obra em festivais de cinema, nem circuito exibidor, apenas poucas lojas *online* ofereciam cópias do disco, o que torna o acesso às propostas de Jacobs ainda bem mais restrito que o da produção homônima, embora não menos relevante.

Antes de abordar esse projeto mais recente, é importante resgatar a trajetória artística de Jacobs, nascido em 1933, para

se compreender melhor seus propósitos e realizações. Das aquarelas de sua mãe às visitas regulares na adolescência às exposições do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em Manhattan, ele desenvolveu desde cedo um olhar de apreço pela pintura, que depois estendeu aos filmes que ali eram exibidos. "O primeiro programa que ele lembra de ter se deparado foi um programa de filmes de vanguarda franceses (*Entr'acte* [Rene Claire, 1924], *Ballet mécanique* [Fernand Léger e Dudley Murphy, 1924])" (Pierson, 2011, p. 4)³. Mas foi *In the street* (Helen Levitt, James Agee e Janice Loeb,

3. René Clair é a grafia correta do nome do cineasta francês.

1948) que despertou sua vontade de realizar filmes. Depois de frequentar a High School of Industrial Arts, em Manhattan, onde estudou escultura, Jacobs especializou-se em Expressionismo Abstrato.

Esses artistas valorizavam a espontaneidade e a improvisação e atribuíam a maior importância ao processo. Seu trabalho resiste à categorização estilística, mas pode ser agrupado em torno de duas inclinações básicas: uma ênfase no gesto dinâmico e energético, em contraste com um foco reflexivo e cerebral em campos de cor mais abertos. (Paul, 2004, p. 1)

Jacobs ficou particularmente atraído pelo Expressionismo Abstrato dos trabalhos de Hans Hofmann, Franz Kline e Willem de Kooning. Hofmann ofereceu ao cineasta uma bolsa de estudos na Hans Hofmann School of Fine Arts, onde Jacobs veio a encontrar um contexto e a confiança para explorar plasticamente ideias sobre o espaço, não só na pintura, como no cinema. "Assim como para os cubistas, o desafio para o artista, como Hofmann entendia, era transformar o espaço em movimento, como a penetração de um momento no outro: em uma palavra, transformá-lo em tempo" (Pierson, 2011, p. 5). Sob essa influência, os primeiros registros fílmicos de Jacobs foram realizados em 1955, com cenas de *Orchard Street*, que seria complementado ao longo de sessenta anos. Ele começou a produzir teatros de sombra em 3D em 1969, porém seu interesse pela estereoscopia é anterior, conforme relata:

Hans Hofmann deixava o observador consciente da profundidade, mas ele sempre afirmou a planicidade

da tela. A contradição espacial vigorosa era a essência da arte, então eu o entendi. Cézanne, Kandinsky, Mondrian, Picasso, Tintoretto. (...) Ao filmar *STAR SPANGLED TO DEATH*, fui direto ao assunto. Esse filme mostra, em minhas filmagens, a consciência de profundidade 2-D/3-D para a qual Hofmann me alertou, e então continuei a partir daí. O que aconteceu foi uma mudança da leitura da profundidade na sua maldita ilusão, sua aparente realidade. *WRONG TURN INTO ADVENTURE* é o que chamei de retrospectiva do meu trabalho sobre *Nervous System*. Depois de *TOM TOM* (um estudo do cine-existencialismo dos corpos humanos em cena num filme 2-D antigo e surrado), o apelo de trabalhar com profundidades ilusórias, profundidades contraditórias, tornou-se irresistível. Eu descobri que a ilusão 3-D era muito mais maleável do que os filmes idiotas em 3-D sugeriam. Hofmann chamou seu livro de *SEARCH FOR THE REAL*. Acho que eu estava respondendo que o real é sempre evasivo, que a busca terá que bastar. (Galbiati, 2008, p. 1)

Em *Star Spangled to Death* (EUA, (1956-60 / 2001-2004) Jacobs buscou criar esse apelo à reinterpretção constante, como no Expressionismo Abstrato (Sitney, 2002, p. 320; Fig. 2). Ainda na primeira metade da década de 1960, o cinema *underground* florescia e alcançava uma notoriedade sem precedentes ao romper com as tradições artísticas realistas de Nova Iorque, por meio de um grupo de realizadores jovens do qual Jacobs fazia parte, ao lado de nomes como Jonas Mekas, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Maya Deren, Ron Rice, Jack Smith, Gregory Markopoulos, Marie Menken, Harry



Fig 2 Fragmento de *Star Spangled to Death* (Ken Jacobs, 1956-1960; 2001-2004)

Smith e Andy Warhol. Mekas chamou essa produção de “Baudelairean Cinema”, pela qualidade poética e ambivalente de suas obras (James, 1992, p. 10-11).

Jacobs desenvolveu performances como jogos de sombras (THE BIG BLACKOUT OF '65: Chapter One “Thirties Man” [1965]), luz multimídia e apresentações de som (THE BIG BLACKOUT OF '65: Chapter Four “Evoking the Mystery” [1968]) e filmes exibidos por múltiplos projetores no Bleeker Street

Cinema. Ainda nos anos 1960, ele cunhou o termo ‘paracinema’ para descrever experiências cinematográficas sem filme ou que explorassem o potencial criativo de projeção, espécies de cinema paralelo (Pierson, 2011, p. 11). Sem sequer possuir diploma do ensino médio, Jacobs foi convidado a lecionar. Em 1970, Jonas Mekas escreveu sobre uma apresentação de Jacobs no Jewish Museum:

Ele mostrou algumas imagens tiradas no Colorado, os campos, as flores, duas mulheres nuas, ovelhas, árvores, tudo em 3D. Você consegue imaginar sobreposições 3D? Ken fez isso! Emocionante, muito emocionante. Desfoque em 3-D. Arranhões em 3-D. E margaridas claras e nítidas em 3-D. É uma experiência ilusória tão totalmente diferente daquela do cinema, da fotografia ou da pintura, e tão pouco explorada. (...) O Homem simplesmente ainda não estava pronto para lidar com uma quantidade tão vasta de nova experiência sensorial. Ele ainda não se acostumou exatamente com filmes bidimensionais; e aqui estava ele enfrentando todas as possibilidades do 3-D. Então ele deu uma olhada nisso, dez, quinze anos atrás — e recuou novamente: era demais para lidar, no sentido sensato. Hoje, uma geração depois, com o ambiente alterado, com os seus sentidos atualizados, o Homem parece estar a regressar à 3-D e está a começar a lidar com isso. Ken previu um boom da arte 3D num futuro próximo. (Mekas, 2016, p. 381)

Sobre outra apresentação de imagens estereoscópicas naquele mesmo ano, Mekas relata ter assistido a uma série de esboços 3D cuidadosamente planejados: “slides estéreo,

objetos e ações refletidos na tela, sombras de objetos (sombras estéreo) e ações além da tela, na tela, e na frente da tela” (Mekas, 2016, p. 391). Mekas considera o trabalho de Jacobs a arte das sutilezas, das nuances de quem lida com a substância efêmera da luz e das sombras. É paradoxal que, enquanto buscava novas formas de elaborar imagens, Jacobs resgatava técnicas protocinematográficas, anteriores à configuração com que o cinema se popularizou. Entre os projetos de Jacobs, alguns dos quais levados adiante ao longo de anos, *The Nervous System* foi um tipo de projeção ao vivo em performances do artista entre 1975 e 2000. O cineasta chamava de efeito alcançado como 2 1/2-D, para destacar a diferença dele em relação aos sistemas 3D intensivos, como o sistema IMAX (Pierson, 2011, p. 206). Nessas apresentações eram usados dois rolos de filme idênticos em dois projetores analíticos de 16 mm ou 35 mm, capazes de avançar um quadro de cada vez e congelar imagens. Com um obturador externo, do tipo hélice giratória, entre os dois projetores, alternava-se rapidamente entre os dois quadros, combinando-os.

A técnica vinha dos projetores de slides do artista suíço Alfons Schilling que Jacobs adaptou para filme em 1980, com sequências de curtas-metragens projetadas como uma série de fotos. *The Nervous System* explorava as diferenças espaciais e temporais entre dois fotogramas quase idênticos, um deles atrasado na película em relação ao outro na sequência do filme. Os graus de sincronização eram variáveis. O objetivo não era alcançar um efeito 3D naturalista, mas extrair um jogo plástico tenso de configurações de volume e movimentos fora do padrão 2D (Pierson, 2011), que brotam entre a tela e o espectador.

Na projeção de *The Nervous System*, o desvio produzido pelo movimento entre dois quadros de filme substituiu a paralaxe binocular. “Jacobs usa lentes Polaroid para algumas de suas performances, e em outras depende simplesmente do poder da mente para processar as imagens por si só” (Webber, 2008, p. 1), por meio das faculdades da visão humana. O projeto é o primeiro de vários com repercussão pública que Jacobs produzia para explorar efeitos de profundidade e volumetria da imagem, propósito que teve continuidade nas obras citadas a seguir.

Em 1990, Jacobs apresentaria as projeções *Nervous Magic Lantern* (Fig.3), cujas precursoras foram as *Lumia* de Thomas Wilfred, vistas em Nova Iorque em 1922, numa grande turnê. Tanto o projeto *Lumia* como o da *Nervous Magic Lantern* contavam com um aparato engenhoso (Wilfred com o teclado *Clavilux* para controlar a projeção da luz) para criar composições imagéticas abstratas em 3D para estimular os espectadores a acessar sua própria imaginação, o que rendeu certa popularidade entre o público (Pierson, 2011, p. 18).

Longe de ser uma novidade do entretenimento de salão vittoriano, a *Nervous Magic Lantern* de Ken Jacobs é surpreendentemente radical. Projetando colagens feitas à mão com uma lâmpada teatral brilhante, Jacobs esculpe a luz em formas orgânicas e abstratas e usa cintilação para impulsioná-las para o espaço profundo, evocando ilusões 3D e fenômenos visuais inimagináveis. (Webber, 2008, p. 1)

Two Wrenching Departures, de 1989, mesclava a típica apresentação *Nervous System* de Jacobs a uma apresentação teatral. A parte cinematográfica contava com imagens

tridimensionais trêmulas. Além delas, a experiência temporal sujeita esse material a uma maior contemplação e escrutínio. “Tanto a transformação tridimensional do espaço quanto a distensão do tempo multiplicam as implicações, as associações pessoais e culturais e, não menos importante, as reverberações emocionais” (Pipolo, 2011, p. 117) sobre o efeito da obra no espectador. Nos anos 2000, Jacobs passou a explorar técnicas tradicionais de efeito 3D, como a anaglífica.

Seus alunos da State University of New York, em Binghamton, onde lecionou de 1969 até sua aposentadoria em 2002, fundaram e inicialmente perpetuaram suas ideias e gostos idiossincráticos por meio do *Collective for Living Cinema* (1973-92), tendo ele como mentor não oficial. Durante a maior parte de seus anos na SUNY, Jacobs concentrou-se em performances do *Nervous System*, um aparelho móvel de projeção tridimensional, por meio do qual “descobriu” maravilhas deslumbrantes escondidas em fragmentos de filmes antigos. Através da instabilidade óptica de seu maquinário improvisado, ele explorou variações intrincadas de movimentos ilusórios e profundidade pictórica extraídas de imagens retiradas de arquivos de filmes, criando as obras paracinemáticas mais impressionantes que já vimos. Depois, na terceira fase, recorreu à reprodução digital para concluir dois longas-metragens que permaneciam inacabados durante décadas. (Sitney, 2011)

Jacobs se destaca pelas várias maneiras com que explora, entre outras técnicas artesanais consideradas obsoletas, a ilusão de profundidade espacial, por meio de efeitos como



Fig 3 Fragmento de *Nervous Magic Lantern* (Ken Jacobs, 1990)

o estroboscópico, o flicker e o pulfrich (Elsaesser, 2015). O flicker faz a imagem piscar regularmente em curtíssimos espaços de tempo, já que a sensação visual oscilante ou trêmula é produzida pela luz intermitente que emana quando o intervalo entre os flashes não é pequeno o suficiente para que a fusão completa das impressões individuais se dê na visão humana, o que pode ocorrer no cinema por ausência recorrente e regular de impressão em fotogramas na sequência do filme. Já o efeito *pulfrich* consiste em alternar lentes mais claras e escuras diante dos olhos, técnica criada pelo físico alemão Carl Pulfrich. Ele perdeu a visão de um olho durante

a Primeira Guerra Mundial e percebeu que atrasar o fluxo de luz para um dos olhos através de um filtro de cor produzia um efeito semelhante à visão estereoscópica.

Essa disparidade temporal adiciona às imagens a quarta dimensão do tempo, tratando a percepção espacial como se fosse uma disparidade de paralaxe horizontal. Para Elsaesser, Jacobs “tem mostrado que tais dispositivos de des- e reorientação espaço-temporal do espectador estão longe de terem sido esgotados, tanto esteticamente quanto politicamente” (Elsaesser, 2015, p. 87). O autor avalia que, em geral, o filme

de vanguarda americano que explorou o 3D, o fez sob a influência do minimalismo enigmático de Marcel Duchamp, ou seja, pautado muito mais por critérios de escultura e performance do que propriamente pelos da pintura. Os *eternalisms* de Jacobs, por exemplo, adotam o *looping* como estrutura formal

A repetição de estruturas em loop foi adotada como uma estratégia formal por vários cineastas experimentais americanos que começaram a trabalhar no início e meados da década de 1960. Cineastas como Michael Snow (1929, Canadá), Hollis Frampton (1936–84, EUA), Ken Jacobs (1933, EUA), Paul Sharits (1943–93), Tony Conrad (1940, EUA) e Ernie Gehr (1943, EUA) produziram uma série de filmes que foram agrupados pelo crítico de cinema P. Adams Sitney em *Visionary Film*, seu clássico estudo do cinema de vanguarda americano, sob o título de ‘Structural Film’. De acordo com a definição de Sitney, o filme “estrutural” é o cinema em que “a forma de todo o filme é predeterminada e simplificada”. (...) Sitney identificou quatro técnicas formais principais que caracterizam o filme estrutural:

- 1 Posição de câmera fixa
 - 2 Efeito ‘flicker’
 - 3 Re-fotografia da tela
 - 4 Impressão em loop.
- (Meigh-Andrews, 2014, p. 90)

Essas imagens em *looping* de movimentos muito breves, geralmente piscando continuamente, geram uma agitada sensação de tridimensionalidade. São sempre duas ou mais fases do movimento. Em muitos *eternalisms* as imagens gêmeas - não gêmeas idênticas - são de uma câmera estéreo (Fig.4) , a descontinuada Fuji W3. “Aqueles derivados dos meus desenhos 2D do iPad são montados por nossa filha Nisi (Nissan), só ela sabe como” (Souza, 2021, p. 216)⁴. Michele Pierson considera Jacobs um dos cineastas mais bergsonianos. “Seu pensamento sobre a relação entre percepção e experiência; seu senso de que a arte faz contato com algo real quando é mais aberta à contingência, mais indeterminada; e sua crítica implícita a certo tipo de intelectualismo encontra apoio solidário em Bergson” (Pierson, 2011, p. 196). O pensamento do cineasta ultrapassa a linguagem e símbolos, pois forma com o sentimento um modo coeso de se relacionar com o mundo.

Com *found footage* de registros dos irmãos Lumière realizados pela janela de um trem, Jacobs apresentou o filme *Opening the 19th century: 1896* (EUA, 1990), realizado em película de 16 mm em cores e preto e branco, quando forneceu ao público um filtro de densidade neutra para ser colocado sobre um olho e se experimentar a sensação de profundidade do efeito Pulfrich. O público recebia a orientação de passar o filtro para o outro olho quando o trem em cena mudava de direção no meio do filme, de modo a manter a experiência da profundidade. Ele ainda exploraria essa técnica nos curtas-metragens *Looting for Rodney* (EUA, 1994-1995) e *Make light on film* (EUA, 1995). Numa linha de trabalho mais

4. Entrevista inédita com Ken Jacobs realizada por *email* em 29 de outubro de 2020, para a produção da tese “Além da terceira dimensão: a montagem espacial em sobreposições de Peter Greenaway em 3x3D”, do mesmo autor deste artigo, Fabiano Pereira de Souza (2021).



Fig 4 Fragmento de *Eternalisms* (Ken Jacobs, s/d)

performático, em 1999 Jacobs produziu uma série de espetáculos de sombras estereoscópicas no Modular Theatre do California Institute of the Arts (Cal Arts). Chamada *Slow is beauty*, *Rodin (an audio-optical vaudeville)*, essas peças anaglíficas de sombras utilizavam luzes de fundo vermelhas e azuis projetadas com polarização em uma tela e o público recebia um par de óculos polarizadores para poder perceber o efeito de profundidade.

O material retroiluminado parecia ser um tecido prateado translúcido e com uma série de 18 vinhetas

Jacobs criou uma gama de efeitos 3D surpreendentes, poéticos e às vezes bem humorados. (...) A sinfonia de Debussy, *La Mer*, começou a tocar enquanto o material translúcido produzia ondas de luz dimensional como se fosse o mar. (...) Jacobs encerrou sua série de poemas espaciais com uma sinfonia de bolhas em evolução gradual produzida por toda a companhia, tanto atrás quanto na frente da tela 3D. Este final culminou com balões reais flutuando sobre o público na escuridão, criando tatilidade na cegueira e uma realidade háptica. (Zone, 2013, p. 80-81)

Os filmes digitais estereoscópicos de Jacobs incluem o longa-metragem *America at war, the home front: film opening* (2011) e o curta-metragem *Berkeley to San Francisco* (2011), de 3D em vista livre. “Ambos os vídeos foram filmados com a câmera Fuji W3 Finepix 3D e exibidos em 3D anaglífico” (Zone, 2013, p. 81). Entre os filmes de média metragem de Jacobs, durante sua inserção no formato digital já no século XXI, estão trabalhos pouco ou nada registrados por cobertura da imprensa, nem mesmo pelos canais de Jacobs em seu site oficial nem suas mídias sociais. *Gift of fire: nineteen (obscure) frames that changed the world* (EUA, 2007), um anáglifo em cores, foi criado como instalação a partir de um dos filmes mais antigos já registrados, um segmento de apenas dezanove fotogramas realizado pelo francês Louis-Aimé-Augustin Le Prince em 1888 – portanto sete anos antes da primeira sessão de exibição de filme dos irmãos Lumière (Gift, 1997-2023, p. 1).

O longa-metragem *Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (EUA, 2008) adota a mesma base técnica para explorar profundidade e traz de volta personagens conhecidos por *Tom, Tom, the piper's son* (EUA, 1969), um dos trabalhos estruturalistas mais conhecidos de Jacobs, a partir de um registro de 1905. A movimentação intensa de palhaços, prostitutas e outras pessoas em cena faz a imagem de seus corpos ganhar diferenças de profundidade, mesmo que sem cabeças ou outros membros, conforme o enquadramento. É um *remake* com tela dividida, inversão e torção da imagem, com uso frequente de filtros (Zone, 2013) “forçando o sistema anáglifo a distorcer e subverter pistas binoculares normais, criando espaços impossíveis e cores não naturais” (Anaglyph, 1997-2023, p. 1).

Na série de médias-metragens *Joys of waiting for the Broadway bus*, de I a IV (EUA, 2013), disponíveis no canal de Jacobs na plataforma Vimeo (Ken, 2023), a tela dividida exibe duas imagens iguais ou praticamente iguais de cenas de Manhattan, em geral planos próximos e de detalhes, com aplicação de filtros que borram formas e destacam cores. Quase nada se encontra sobre *Wire fence* (EUA, 2014), filme em 3D que destaca os padrões em formato de diamante (losango) de uma cerca de arame para isolamento de uma área de construção civil na rua do cineasta. *I'm telling you* (EUA, 2015) também se passa no Lower East Side e mostra a conversa entre dois homens idosos na calçada a poucos quarteirões de onde Jacobs filmou *Orchard Street* (EUA, 1955) sessenta anos antes. Assim como o diretor, são testemunhas das duas épocas.

Hydroelectric dam (EUA, 2015) foi filmado no Canadá como mostruário de profundidades às vezes inusitadas, outras bizarras. Segundo sua própria filmografia, o trabalho em 3D mais recente de Jacobs, que não *eternalisms* (o mais recente listado é de 2019) é o curta-metragem *The lackadaisical speed of light* (EUA, 2015). O filme apresenta o metrô novaiorquino em diferentes velocidades e com pausas para mostrar detalhes de enquadramento à espreita que se revelam monstruosos. Jacobs, no entanto, permanece ativo (McCullough, 2016). O cineasta reúne dois telefones celulares com suporte leve para registros espontâneos simultâneos, necessários para o efeito volumétrico, em seus passeios por Nova Iorque.

No página de Jacobs no portal IMDb, encontra-se o registro de *XCXHXEXRXXIXEXSX* (EUA, 2022), longa-metragem em preto e branco descrito como uma performance física de sua esposa Flo nos anos 1980 sobre sexualidade convertida de

modo fantasmagórico para 3D pela técnica dos *eternalisms*. Entretanto, é mesmo *3x3D* que segue sendo a produção mais estruturada para acesso de espectadores do mundo todo e mais diversificada em termos da experimentação de Jacobs em 3D, mesmo que disponível num disco Blu-Ray com poucos e caros exemplares à venda.

Tríplice experimentação

Com dois anos de diferença de lançamento, os dois filmes homônimos chamados *3x3D* compartilharam a proposta de experimentar esteticamente imagens em 3D. Jacobs fez seu *3x3D* (2015) um documentário poético e político. Ele repariu cada segmento em partes menores. Entrevistado sobre a obra, que ele nunca pensou em lançar no circuito exibidor, Jacobs diz não ter sabido da existência da produção homônima franco-portuguesa até o envio das perguntas. Ele frisa que se tornou consciente com Hans Hofmann da importância de indicar profundidade mesmo em imagens planas e de como a ilusão é flexível (Souza, 2021, p. 216). O cineasta explica que criou três obras separadas, entre as tantas tridimensionais que produz há décadas. Ele não planeja nem escreve *scripts*. Algo fisga sua imaginação e ele segue em frente.

A título de metodologia, a análise aqui proposta parte das considerações e critérios adotados por Harry M. Benshoff em relação ao pós-modernismo. Segundo o autor, essa fase histórica da produção cultural “desafia a forma como pensamos sobre teorias cinematográficas básicas, como autoria e gênero, e levanta questões incômodas sobre ideologia e representação [...]” (Benshoff, 2016, p. 181). Ao avaliar as forças histórico-estéticas e teórico-culturais que ajudaram a estabelecer

uma nova “lógica cultural”, ele ressalta que os estilos clássico e modernista não desaparecem diante dessa nova dinâmica, contemporânea à produção de Jacobs.

Para o autor, o pós-modernismo surgiu dentro e ao lado do modernismo, numa cada vez mais comercializada, institucionalizada e massificada relação com a arte, da qual Jacobs destoa no seu modo de trabalhar e de divulgar sua obra. Benshoff aponta quatro aspectos de análise (relacionados e entrelaçados) da estética pós-moderna: (1) fragmentação, (2) excesso semiótico, (3) indefinição de fronteiras e (4) hiper-realidade ou hiperconsciência – por parte do espectador que conhece os meios de produção cultural com amplo repertório. Entretanto, com a obra de Jacobs, é preciso considerar na análise o que Gene Youngblood aponta como sincretismo e metamorfose da montagem enquanto colagem, os opostos harmônicos do cinema sinestético apreendidos pela visão sincrética (Youngblood, 1970, p. 84). Trata-se de uma capacidade de compreender a estrutura total, em vez de elementos isolados.

Uma característica que distingue claramente os dois filmes homônimos é que boa parte do filme de Jacobs não tem estereoscopia, ao menos não perceptível, quando assistida sem óculos. É o caso do primeiro segmento, *Blankets for Indians* (Fig.5), que traz registros do movimento Occupy Wall Street em Nova Iorque. Sobre as imagens, Jacobs sobrepõe legendas com comentários políticos. Há momentos de divisão da tela com imagens justapostas. Alguns trechos contam com as imagens documentais simultâneas, em que o esvaziamento de volume dos corpos em cena, torna-os quase que meros contornos.



Fig 5 Fragmento de *Blankets for Indians* (Ken Jacobs, 2012)

O segmento tem um trecho de efeito de halo branco em torno das pessoas e carros na rua, entre congelamentos da imagem – procedimento este que Jacobs adota em vários momentos, mesmo com o som mantido. É o caso de imagens de um chafariz, que o realizador trata com cores, efeito de negativo e distorções que as tornam abstratas. O movimento é fragmentário, com partes em câmera lenta e paradas. Imagens de um dançarino negro e outras noturnas ganham aspecto granuloso. A imagem nem sempre é nítida e o enquadramento é no padrão câmera na mão. Predominantemente

composto por imagens das manifestações do Occupy Wall Street, o segmento traz imagens regulares sem nenhum efeito perceptível de pós-produção, apenas breves congelamentos. Quando a tela é dividida, as bolhas do chafariz geram outra figura abstrata, que às vezes lembra um monstro. Nas cenas em sobreposição, os corpos transparentes ganham cores vivas em diferentes fragmentos.

O resultado lembra um caleidoscópio e cria uma composição volumétrica visual complexa que claramente se assemelha

ao seu histórico profissional no Expressionismo Abstrato. O contraste com as imagens naturalistas das ruas de Nova Iorque, com seus comentários políticos em *lettering*, é enorme. Essas cenas inesperadas marcam uma verdadeira explosão de signos, evidente tanto pela fragmentação quanto pelo excesso semiótico da imagem. Elas também esbatem os limites entre o documentário predominantemente tradicional e a livre experimentação da imagem. O aspecto da hiperrealidade ou hiperconsciência, que prevê que o espectador tenha prazer

sincrético em reconhecer os recursos empregados na obra, se restringe à percepção de efeitos de computação gráfica, embora o caleidoscópio de Jacobs surpreenda até como cinema experimental, pela base figurativa das imagens.

No segundo segmento, *A primer in sky socialism*, Jacobs altera as imagens – noturnas –, com efeito de exposição prolongada, inserção de cores e dilatação de tempo (Fig.6). É o segmento com mais imagens modificadas para se distanciarem



Fig 6 Fragmento de *A Primer in Sky Socialism* (Ken Jacobs, 2013)

de um registro naturalista, com corpos que se multiplicam visualmente em seus contornos, volumes e cores. A estereoscopia pouco ou nada muda a expressividade das imagens desfocadas e esborratadas, geralmente perceptível pela profundidade da figura das pessoas registradas, às vezes com aspecto fantasmagórico.

Perde-se definição, bem como volumetria em trechos mostrados em 2D. Parece haver inserções de cores e, às vezes, expansão do tempo. O segmento faz pensar se houve alguma sobreposição de imagens para criar esse efeito ou uso de lentes. Os volumes dos elementos na tela não são muito definidos para serem percebidos para alguém da tela, pensando-se figurativamente, o que não é o caso do cineasta americano. "Acredito que as imagens são sempre claras; distorcidas enquanto natureza, mas claras enquanto imagens" (Souza, 2021, pp. 217-218), Jacobs contrasta para frisar que, enquanto representação, elas não têm obrigação de serem verosímilhanes, pois ainda serão exatas enquanto interpretação mesmo sem primarem por uma imitação fiel da realidade.

Apesar do delineado dos corpos em cena ser intensamente fragmentado, ainda que reconhecível, não há excesso semiótico nas imagens documentais das pessoas em trânsito por Nova Iorque, seus prédios e fogos de artifício, pois o efeito desfocado segue durante toda a metragem de *A Primer in Sky Socialism* (Fig.7). A indefinição de contornos imagéticos não se estende à sequência das imagens nem ao gênero, um evidente filme de arte experimental – sem um claro discurso político, apesar do nome. É o segmento mais estável dos três, de modo que a hiperconsciência do espectador sobre os meios de produção artística pode dar lugar à fruição

acentuadamente sinestética, sem a pressão por buscas de referências além das plásticas, que lembram aspectos às vezes do Impressionismo, outras vezes do Futurismo.

O efeito estereoscópico também não é determinante no terceiro segmento, *The guests*, em que um filme de um minuto dos primórdios do cinema foi digitalizado e é repetido ao longo de 70 minutos para que o espectador busque a cada reinício detalhes que não tinha percebido (Fig.8). A proposta segue a linha do filme *Tom, Tom, the piper's son* (1969), de Jacobs. Em vez da mesma cena filmada de dois ângulos quase iguais para forjar volumetria, o cineasta uniu imagens de dois momentos quase iguais, de modo que o que vemos é a soma de dois pontos num deslocamento espacial no tempo, sem a simultaneidade típica da estereoscopia no registro das imagens.

A entrada de pessoas numa igreja para o casamento do projecionista dos irmãos Lumière, Charles Moisson, em 1896, traz construção imagética trivial. É um trabalho conceitual de montagem que instiga a revisão constante do olhar pela repetição. Com óculos, pode-se ver claramente o efeito 3D, mas os corpos filmados parecem recortes de papel. No fim desse segmento a velocidade das imagens parece aumentar para a de uma câmera lenta. A fragmentação dilatada evita o excesso semiótico, já que o movimento se dá por pequenos saltos sutis do ponto da imagem ao longo da metragem. A única indefinição notável é a do tempo. A hiperconsciência da técnica se dá pelos intertítulos explicativos que Jacobs coloca no segmento. Da montagem por colagem, os opostos se harmonizam numa experiência sinestética em que o tempo é sentido dilatável como numa ilha de edição digital.



Fig 7 Fragmento de *A Primer in Sky Socialism* (Ken Jacobs, 2013)

The guests é provavelmente o tipo mais incomum de experiência de efeito 3D (Fig.9) : o tempo tornado espaço. Justapor ao sobrepor. Ainda pode-se ver um halo azul e um vermelho na imagem, o que indica que há alguma sobreposição no processo também. Jacobs e sua esposa Florence trabalharam juntos em todas as performances de projeção a partir de 1975, e *The guests* também foi por anos uma performance realizada ao vivo, antes de se tornar um filme 3D (Souza, 2021, p. 218). Projetava-se muito lentamente e sobrepunham-se duas cópias de um filme não estéreo, cópico,

porém com um fotograma fora de sincronia entre as duas. Os projetores precisavam ser capazes de manter cada quadro em suas respectivas entradas por longos períodos de tempo. Um obturador/hélice alternava as projeções em uma velocidade particular. Suas posições na tela, em relação umas às outras, podiam mudar e gerar muitos efeitos diferentes, como o de um 3D sem óculos (Souza, 2021, p. 218).

Considerações finais



Fig 8 Fragmento de *The Guests* (Ken Jacobs, 2013)

Esses importantes e simultâneos exercícios artísticos de linguagem cinematográfica, num momento de ressurgimento do 3D esteresocópico de entretenimento audiovisual, tornam-se, assim, um fenômeno que, por mais isolado que tenha sido, deixou exemplos contundentes de um tipo

de construção de imagens com efeito tridimensional em que a mimese e a verossimilhança não configuram o objetivo principal das imagens volumétricas. Além de efeitos com lentes e de pós-produção, a montagem



Fig 9 Fragmento de *The Guests* (Ken Jacobs, 2013)

cinematográfica ainda guarda potenciais de complexidade bem pouco explorados, que a estereoscopia só ajuda a potencializar.

Embora seja um socialista declarado, Jacobs afirma que suas razões artísticas são raramente ideológicas, que seus filmes são principalmente sensoriais, voltados para como o

espectador se sente, o que atrai sua atenção – ele até lembra que lecionou por anos um curso sobre a economia da atenção. Ele acredita que as imagens estereoscópicas podem evoluir do mero efeito figurativo volumétrico para algum tipo de procedimento experimental e imprevisível. Para tanto, vê potencial e investe tanto nas técnicas e efeitos pré-cinematográficos quanto em imagens eletrônicas.

Suas décadas de experiência com efeitos 3D alternativos revelam um processo constante de experimentação curiosa e lúdica. Seu paracinema não tem compromisso com ordenamento narrativo nem verossimilhança figurativa – o que não implica que seja uma completa rejeição a essa mesma verossimilhança. Jacobs prioriza é o processo, em que a expressão do tempo tem um caráter determinante. Com a tecnologia digital estereoscópica, a proposta de Jacobs de reorientação espaço-temporal não se furta, entretanto, de desfigurar e reconfigurar imagens até o ponto do quase ou do completo abstrato seja por meio de efeitos minimalistas e enigmáticos – de negativo, *flicker*, *pulfrich*, *looping* divisão da tela, espelhamento –, além de também explorar a montagem em sobreposição. A contribuição de Jacobs ao Expressionismo Abstrato é complementar. Num momento do pós-guerra em que os Estados Unidos assumiram a efervescência criativa das artes plásticas modernas, antes centralizada na Europa, ele transbordou seus limites para o cinema. Embora pouco acessível, sua produção em 3D flui à margem da precisão verossimilhante que Hollywood tão frequentemente busca e tem na montagem enquanto colagem sua mais forte aliada. Jacobs consegue a proeza contraditória de, em meio aos excessos semióticos e à hiperconsciência pós-modernos, tornar seu trabalho sincrético de pesquisa um exercício de abertura bergsoniana à espontaneidade e improvisação em que, tão sinestética quanto possível, a ilusão é fim, não meio.

Bibliografia

- Anaglyph Tom (Tom with puffy cheeks)* (1997-2023). <https://www.eai.org/titles/anaglyph-tom-tom-with-puffy-cheeks>
- Benshoff, H.M. (2016). *Film and television analysis: an introduction to methods, theories, and approaches*. Routledge.
- Elsaesser, T.. (2015, Julho/Dezembro). O “retorno” do 3D: sobre algumas das lógicas e genealogias da imagem no século XXI. In *Cadernos de história da ciência, Imagem e Ciência*, Vol. 11, n. 2 (pp. 58-104). <https://periodicos.saude.sp.gov.br/cadernos/issue/view/2233>
- Filmography. Ken Jacobs works & words. <https://www.kenjacobsgallery.com/filmography>
- Galbiati, A. (2008, Março). Ken Jacobs: the demiurgo of the moving image. *Digimag*, Issue 32. <http://digicult.it/digimag/issue-032/ken-jacobs-the-demiurgo-of-the-moving-image>
- Gift of fire: nineteen (obscure) frames that changed the world (1997-2023). <https://www.eai.org/titles/gift-of-fire-nineteen-obscure-frames-that-changed-the-world>
- Gunning, T. (2009, Fevereiro 6). *Museum of Moving Image: Moving Image Source Co-presented with Reverse Shot. Films that tell time: the paradoxes of the cinema of Ken Jacobs*. <http://www.movingimagesource.us/articles/films-that-tell-time-20090206>.
- James, D.E. (1992). *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*. Princeton University Press.
- IMDb. (n.d.). *Ken Jacobs*. IMDb. <https://www.imdb.com/name/nm0414499>

McCullough, J. (2016). MUST SEE: experimental films by New York avant-garde pioneer Ken Jacobs. <https://tribecafilm.com/news/must-see-experimental-films-by-new-york-avant-gard>.

Mekas, J. (2016). *Movie Journal: the rise of the new American cinema, 1959–1971*. Columbia University Press.

Meigh-Andrew, C. (2014). *A history of video art*. Bloomsbury.

Paul, S. (2004). Abstract Expressionism. In Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm

Pereira, F. (2020). 3x3d – A sobreposição de imagens volumétricas como investigação estética do potencial da montagem. *International Journal on Stereo & Immersive Media*, 3(1), 36-53. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/stereo/article/view/7183>

Souza, F. P. (2021). "Além da terceira dimensão: a montagem espacial em sobreposições de Peter Greenaway em 3x3D." Tese de doutorado em Comunicação Audiovisual. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo. (pp. 207-219).

Pierson, M. (2011) Introduction: Ken Jacobs - A half-century of cinema. In: Arthur, P.; James, D. E. & Pierson, M.. In *Optic antics: the Cinema of Ken Jacobs* (pp. 3-24). Oxford University Press.

Pipolo, T. (2011) Ken Jacobs' Two wrenching departures. In Arthur, P.; James, D. E. & Pierson, M.. *Optic antics: the cinema of Ken Jacobs* (pp. 117-133). Oxford University Press.

Sitney, P. A. (2002). *Visionary film: the American avant-garde, 1943–2000*. Oxford University Press.

Sitney, P. A. (2011, Maio). The ultimate Ken Jacobs. In *Artforum International*, Vol. 49, No. 9. <https://www.artforum.com/features/the-ultimate-ken-jacobs-197389>

Tomoyose, A. N. (2010). *Comparação e classificação de técnicas de estereoscopia para realidade aumentada e jogos*. Dissertação (Mestrado em Sistemas Digitais) Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, São Paulo. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/3/3141/tde-20102010-114358/pt-br.php>

Webber, M. (2008, Novembro 28). Ken Jacobs: a matter of life and depth. *The Guardian*.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co..

Zone, R. (2013). Avant-3D: notes on experimental stereoscopic cinema and its relation to the other arts. In Adler, D., Marchessault, J. & Obradovic, S. (edit.). *Public 47 3D cinema and beyond* (pp. 72-82). Public.

Filmografia

Ken Jacobs. (n.d.). Vimeo. <https://vimeo.com/kenjacobs>