



## UMA BREVE HISTÓRIA DO ETERNALISMO

Ken Jacobs

**Resumo:** Minha esposa Flo e eu então começamos a esfregar perspectivas próximas junto com um sistema de dupla projeção que chamei de O Sistema Nervoso, que produzia loucas visões, oscilando entre o reconhecível e o inimaginável. E foi aqui que surgiu o Eternalismo. (...) Uma alternância constante e a repetição de fotogramas próximos em sequência, mais um intervalo de preto entre as repetições, não apenas faz a profundidade aparecer como também cria movimento, um movimento 3D que permanece unidirecional, não retornando e então seguindo mais uma vez; um movimento capturado, indo para lugar nenhum, o Eternalismo.



Hans Hoffman incutiu em seus alunos uma noção aguçada de sensibilidade à profundidade. Excepcionalmente, apesar de sua própria aventura com a cor, não pintávamos nas aulas. A cor era discutida, de que modo cores quentes avançavam opticamente e as frias se afastavam. Eu via como o branco era uma parede e o preto um abismo e como a tela esticada e original era uma perfeição imobilizada exigindo invasão para ser estimulada com personalidade.

Trabalhávamos tonalmente com pedaços de galhos queimados, carvão, sobre papel com borracha amassada e camurça, desenhando um modelo pesada, sentada em uma posição por uma ou duas semanas, ou arranjos estranhos de objetos diversos. Hoffman preparava diante de nós disposições inexplicáveis, exceto como composição espacial. Deveríamos ver através da identidade dos objetos apenas a forma. Ele não queria *chiaroscuro*, advertia contra quebrar o formato e fazer “buracos”, exigia insistentemente a indicação de volumes, tanto negativo como positivo (as coisas e os espaços abertos com os quais elas se relacionavam), por linhas e massas. Não deveríamos copiar e sim transcrever este mundo volumétrico sobre nossos formatos achatados, sempre atentos à totalidade e com a pintura completa, equilibrada, do início ao fim. “Imagem” não é o termo correto. Era criação, uma realidade inspirando a outra.

Eu pintava, mas já estava imerso no cinema, estimulado quando jovem por uma exibição de *Ouro e Maldição* [1924] no MoMA de Nova York. *In the Street* [Helen Levitt, James Agee, Janice Loeb, 1948] havia revelado que era preciso apenas uma câmera para começar, e eu filmei e editei *Orchard Street* [1955] antes de ver uma pintura de Hoffman no Whitney, imensa, e então descobri que ele lecionava na 8th Street aqui em Nova York, e era conhecido por acolher estudantes pobres de graça após revisar seus portfólios.

Então, hipersensível à profundidade (ver meu filme de 1963, *Window*, com a filmagem de uma câmera se movendo lateralmente para alimentar a tela com perspectivas), quando eu vi – por uma única vez, em 1964 – um cartaz oferecendo óculos de papelão com as palavras *veja TV em 3D por um dólar*, eu tive que comprar. As instruções eram inadequadas, mas em determinado ponto (a transmissão de um desfile de serpentinas) acabou funcionando e eu fui compelido a desmontar para ver como era. Uma pequena persiana girava uma folha de plástico sobre a outra, escurecendo perante um olho enquanto clareava perante o outro. O dólar na verdade havia sido um gasto considerável por tão pouco trabalho material na feitura.

Nesta época Jonas Mekas havia se tornado um amigo. Com seu presente, o ainda pertinente livro *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, de R.L. Gregory, o mistério foi resolvido com a incrível história do efeito do Pêndulo de Pulfrich. Em 1922 o cientista Karl Pulfrich, após perder um olho na Primeira Guerra, teorizou que se uma porção de luz fosse retida de um olho, o movimento de ida e vinda do pêndulo de um relógio pareceria circular; retida do outro olho, circularia na direção oposta. Ele compreendeu que um filtro escuro colocado perante o olho não apenas reduziria a luz como também atrasaria a luz passando pelo filtro.

Uma folha de plástico polaróide, quando colocada sobre outra, escurece de acordo com seu alinhamento. Uma pessoa brilhante criou um brinquedo infelizmente descartável, um meio maravilhosamente simples de provocar profundidade visual em



uma tela achatada. Havia limitações: um movimento transversal deveria ocorrer com o filtro perante o olho, em direção ao lado para o qual as coisas se moviam. Em meu filme *Globe*, 1969 (até onde sei, o primeiro filme Pulfrich 3D), observamos pela janela lateral de um carro, com o filtro perante o olho, em direção ao lado para o qual as coisas fluem (ambos os olhos abertos). O atraso permite uma visão com duas perspectivas, o fotograma sobre a tela e o fotograma que estava lá há apenas um momento.

Entusiasmado com a ilusão de profundidade, eu então vi esta ilusão como algo que poderia ser explorado profundamente. Sem necessidade de se ater a uma interpretação aproximada de determinada realidade (a velocidade do fluxo transversal afetava o caráter da profundidade visualizada, algo semelhante ao caráter de profundidade capturado por lentes grande-angulares ou teleobjetivas). Usando o filtro, geralmente uma tira de filme de duas polegadas segurada entre os dedos ou sobre uma pequena vareta, podia-se brincar com a visão direta da própria vida. O filtro poderia ser colocado contra o fluxo, criando um mundo inteiramente bizarro em profundidade, quase impossível de descrever (ver *The Guests* [2014] para experimentar isto). Gotas de chuva em poças criavam visões esplêndidas. Pulfrich poderia estender enormemente a visão em profundidade, já que muitos de nós ficava entre 25 e 50 pés, no ponto onde uma distância inter-ocular de 2 ½ polegadas não pode mais gerar diferença comparável entre imagens paralelas. Através do filtro, podia-se agora ver pela janela de um avião cidades passando e vê-las como objetos complexos em miniatura.

Minha esposa Flo e eu então começamos a esfregar perspectivas próximas junto com um sistema de dupla projeção que chamei de O Sistema Nervoso, que produzia loucas visões, oscilando entre o reconhecível e o inimaginável. E foi aqui que surgiu o Eternalismo. Porque pode-se tirar um garoto do Brooklyn mas não o Brooklyn do garoto eu preguei no efeito um nome sabichão, mas deveria ter tido mais dignidade. Uma alternância constante e a repetição de fotogramas próximos em sequência, mais um intervalo de preto entre as repetições, não apenas faz a profundidade aparecer como também cria movimento, um movimento 3D que permanece unidirecional, não retornando e então seguindo mais uma vez; um movimento capturado, indo para lugar nenhum, o Eternalismo.

Nós não descobrimos o fenômeno. O Sistema Nervoso operou por alguns anos com alguns métodos para alternar fotogramas relacionados por proximidade, sem o crucial intervalo preto, o efeito sendo o de figuras 2D capturadas em uma paisagem 3D. Entretanto, outro artista imerso na ilusão de profundidade estava vivendo perto, o austríaco Alfons Schilling. Era ótimo compartilhar interesses “estúpidos” e nós alegremente mostramos um para o outro nossos trabalhos e descobertas. Apesar de nos últimos anos ele negar, eu apresentei para Alfons o efeito do Pêndulo de Pulfrich e um pouco do que poderia ser feito com ele. Ele também estava lecionando e, do mesmo modo que eu em meu trabalho como professor, passou isso adiante. Seu aluno, Gerald Marx, talvez esteja criando exposições em museus de ciência baseadas em Pulfrich até hoje.

Alfons teve uma ideia. Ele esperava trazer o efeito 3D d'O Sistema Nervoso sem separar as imagens para cada olho (portanto sem a necessidade de óculos especiais que isolassem as imagens), não de fotogramas de filme em sequência como estávamos fazendo, mas de slides 35mm estereoscópicos, colocados lado a lado. Ele solicitou minha assistência e eu disponibilizei para ele um projetor 3D difícil de encontrar, dos



anos 50 (quando houve uma onda de interesse consumista em estéreos). O método principal de trocar imagens d'O Sistema Nervoso havia sido a alternância do movimento duplo para a frente e para trás, indo e voltando horizontalmente, liberando a luz de um projetor enquanto bloqueava a outra; uma operação uniforme sem falhas na disposição das imagens, mas não apropriada para lentes estereoscópicas colocadas em proximidade. Alfons veio com um clássico, o obturador giratório exterior, uma espécie de ventoinha na frente e logo abaixo do centro da lente dupla. No que à primeira vista pareceu ser um problema, o intervalo preto apareceu.

Estávamos impressionados com o efeito, e logo depois Alfons começou a exhibir slides animados no Collective for Living Cinema. Então um dia ele perguntou: “Por que você não está usando o obturador giratório?” “É seu”, eu respondi, “você o descobriu”. “Que besteira, você deveria estar usando”. E então eu usei. A primeira obra foi chamada *Schilling*. Minhas notas para as apresentações no Collective e no MoMA agradecem Alfons pela autorização para o uso.

A história se torna cada vez mais parecida com a vida real. Fomos a uma festa de Ano Novo em 1979 ou 1980, cada um entrando em seu próprio redemoinho. Flo volta repentinamente, incomodada. “Alfons está chamando você de pilantra”. Eu vou até ele. “O que você está falando?” “Você tem exibido suas performances com o obturador giratório”. “Você não me disse pra fazer isso?” “Eu quis dizer apenas no seu estúdio”. Ele mais tarde acrescentou: “Eu sou como um cientista, você é um showman. As pessoas irão creditar a você”. Era tarde demais. Alfons voltou à Áustria deixando muitos jovens devotos do cinema avançado impressionados com o que ele chamou de suas “demonstrações”. Eu afinal adaptei o Eternalismo para vídeo e o patentei.

Examinar um filme plano a plano, corte por corte, e por vezes fotograma a fotograma, foi algo que começou quando eu saí da guarda costeira no início dos anos 50 e pela primeira vez tive o dinheiro para comprar uma câmera e um projetor. O projetor era bastante específico, mais conhecido por seu uso em análises esportivas, um Kodak Analyst 16mm que podia mostrar até 400 pés, em duas direções<sup>1</sup> e diferentes velocidades. A fascinação com antiguidades filmicas aconteceu no final dos anos 1960 quando um artigo de jornal descreveu a recentemente retornada-a-filme<sup>2</sup> coleção Paper Print na Library of Congress em Washington, D.C.

Com uma exceção, todos os filmes que projetamos com O Sistema Nervoso foram encontrados, o *Tom, Tom, the Piper's Son* de 1905, muito dos Lumière, e depois velhos cinejornais. A exceção foi após Jack Smith e Bob Fleischner morrerem ambos por causas diferentes com 4 dias de diferença em 1989. Retornei então ao material antigo que eu mesmo havia filmado, imagens que aparecem em *The Whirled* e em *Star Spangled to Death*, para montar a obra performática *Two Wrenching Departures*.

**Ken Jacobs**, nascido no Brooklyn (Nova York) em 1933, é artista e cineasta. Estudou pintura com Hans Hofmann de 1956 a 1957 e começou a fazer filmes em 1955. Criou e dirigiu o Millennium Film Workshop (Nova York), de 1966 a 1968, e iniciou o Departamento de Cinema da SUNY (Universidade do Estado de Nova York) em

<sup>1</sup> Jacobs se refere ao fato de o projetor analítico possibilitar também a visão das imagens de trás para frente. Além disso, o equipamento também permite a parada (congelamento) de fotografias. (N.T.)

<sup>2</sup> Jacobs se refere às cópias em papel, que eram posteriormente refilmadas em celulóide. (N.T.)

Binghamton em 1969. É Distinguished Professor of Cinema Emeritus. Seus filmes e vídeos têm sido exibidos ao redor do mundo.