

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
In Memoriam Ken e Flo Jacobs
Uma Cinemateca em Chamas - Histórias de Projeção e Projecionistas
24 de Janeiro de 2026

DÉMOLITION D'UN MUR / 1896

um filme de LOUIS LUMIERE

Realização e Fotografia: Louis Lumière / Produção: Société Lumière / **Démolition d'un Mur - à l'endroit et à l'envers** / França, 1896 / Cópia: DCP, muda, preto e branco / Duração: 1 minuto.

TOM, TOM, THE PIPER'S SON / 1969-71

um filme de KEN JACOBS

Realização, produção, imagem e montagem: Ken Jacobs / A partir do filme Tom, Tom, the Piper's Son, de Billy Bitzer, 1905 / Cópia: 16 mm, muda, preto e branco e cor / Duração: 115 minutos, a 16 imagens por segundo / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca: 8 de Julho de 2010, Ciclo "Ken Jacobs".

"Era um filme fantástico, perturbante, secreto, uma pura fantasmagoria que convidava a mergulhar nas suas profundidades. Que profundidade? A superfície".

Ken Jacobs sobre **Tom, Tom, The Piper's Son** (Billy Bitzer, 1905)

Démolition d'un Mur é um dos mais célebres filmes Lumière, o que deriva em parte do seu carácter mágico-burlesco. Conta-se que numa das primeiras sessões deste que era o 40º filme do catálogo Lumière, após se mostrar a demolição de um muro, o projeccionista esqueceu-se de desligar a lâmpada do projector enquanto rebobinava o rolo, e os espectadores descobriram o efeito do "movimento inverso", em que as ruínas do muro se reconstituíram magicamente, numa manipulação inesperada da imagem. No filme vemos vários homens a deitarem abaixo uma parede em presença de Auguste Lumière e a sua extraordinária reconstrução, ficando o filme conhecido nas posteriores projecções Cinématographe Lumière como **Démolition d'un Mur – à l'endroit et à l'envers**. Uma das particularidades da máquina inventada pelos irmãos Lumière era precisamente a sua dupla vertente de câmara de filmar e projetor de cinema, que aqui é duplamente explorada e apontada como um dos precursores da manipulação das imagens.

Em 2010, por ocasião da primeira exibição na Cinemateca de **Tom, Tom, the Piper's Son**, exibimo-lo com dois pequenos filmes que o antecederiam cronologicamente. **Window** (1964) e **Soft Rain** (1968) assinalavam momento de transição na obra de Ken Jacobs que, depois de trabalhos mais livres, em que o cineasta retratou incansavelmente os seus amigos, entre os quais Jack Smith, a câmara de Jacobs revelava um maior rigor e uma preocupação formal que, de algum modo, antecipará **Tom Tom the Piper's Son**. A este propósito, Jacobs chegou a afirmar que nas filmagens para **Star Spangled to Death** (1956-60) já se interessava por questões de movimento e de composição, mas que tal sensibilidade só se desenvolve verdadeiramente a partir de **Window**, quando procura uma maior estabilidade da câmara para fazer face aos automatismos e à repetição que sentia que começava a dominar o seu trabalho no início dos anos 60.

Não por acaso **Window** e **Soft Rain** foram filmados a partir de janelas, existindo outros filmes deste período que revelam esta mesma fixação. Como explicou Jacobs a propósito de **Window**: “A câmara molda a imagem do ecrã com grande intencionalidade, utilizando o enquadramento de uma janela como ponto de apoio para rodar em torno da cena exterior. O zoom rasga a imagem, afastando os planos em profundidade e atirando-os uns contra os outros, contraindo e expandindo o espaço, em estreita relação com os movimentos de câmara, para comunicar um terrível movimento-visível ao complexo de objectos-formas, pintado no ecrã horizontal-vertical, com o seu eixo estabilizado pelo sentido de gravidade da audiência. Os movimentos da câmara, ao serem transferidos para os objectos, tendem ainda a ser muito ampliados (em vez da câmara, o edifício adjacente rodopia). Cerca de quatro anos de estudo do complexo-janela precederam a filmagem real de uma tarde (um verdadeiro exemplo de *action-painting* cinematográfica)”.

O que vemos em **Window** é precisamente um retrato de um exterior, desenhado por um conjunto de planos, que se expandem e contraem sem cessar e que, dilatados na duração, revelam formas e texturas que apontam para um questionamento do espaço filmado reenviando explicitamente para a influência que sobre Jacobs começava a exercer a pintura e o expressionismo abstracto. O foco alterna abruptamente entre os “planos da superfície” e os “planos mais em profundidade”, criando uma forte ilusão de volume, e a câmara, ao oscilar entre um maior realismo e uma tendência para a abstracção, parece antecipar os movimentos que, alguns anos depois, Jacobs realizará, já não sobre o real, mas sobre as imagens de Billy Bitzer em **Tom, Tom, The Piper's Son**.

A estas investigações associadas a um trabalho sobre o espaço cinematográfico, sucede-se **Tom, Tom, The Piper's Son**, uma das grandes obras do domínio de um cinema reflexivo, e uma das mais importantes experiências de Jacobs em torno da reciclagem de imagens preexistentes. **Tom, Tom** é uma análise de um filme com o mesmo nome atribuído a Billy Bitzer, conhecido como o operador de D. W. Griffith, produzido em 1905 pela American Mutoscope & Biograph, e resgatado pelo arquivista Kemp Niver no início dos anos 1960, através da refilmagem e da transferência para película das imagens existentes numa cópia em papel depositada na Library of Congress. Essa era na realidade uma das obras conhecidas como “paper prints”, provas

de contacto impressas como meio de salvaguarda dos direitos de muitos filmes nos primeiros tempos do cinematógrafo e que, por reproduzirem a sucessão dos seus fotogramas, possibilitaram recuperar inúmeros títulos, depois das respectivas cópias e negativos terem desaparecido.

Como afirmou Ken Jacobs a propósito de **Tom, Tom** de Billy Bitzer: “Era um filme fantástico, perturbante, secreto, uma pura fantasmagoria que convidava a mergulhar nas suas profundidades. Que profundidade? A superfície”. **Tom, Tom, The Piper’s Son** é assim um estudo “em profundidade” sobre “a superfície” do filme homónimo que está na sua base, traduzindo-se num conjunto de operações de refilmagem e montagem, e numa consequente transformação das suas imagens noutras imagens. Descrito pelo seu realizador como uma “construção mecânica próxima do abismo”, ou como uma “queda livre nas imagens”, **Tom, Tom** é, na realidade, um objecto difícil de classificar. Ao penetrar no interior dos fotogramas, e ao investigá-los em detalhe, dilatando-os no tempo (o filme de original dura dez minutos e o de Jacobs quase duas horas), o cineasta realiza um trabalho notável. Os mais pequenos movimentos são assim decompostos, ampliados e repetidos, revelando todo o seu potencial coreográfico. Se o filme de Bitzer concilia em si próprio toda uma panóplia de movimentos – saltos, acrobacias, corridas,...–, no filme de Jacobs, ao estudo do movimento das personagens, soma-se ainda o movimento do próprio filme no projector, pois esse movimento a que é submetida a película constituirá uma secção inteira do filme, em que as imagens deixam o seu rasto na vertical (a este propósito é importante lembrar que o filme foi todo ele realizado através da filmagem de imagens projectadas e não mediante um qualquer processo directo de impressão, como acontece em muito do trabalho associado ao *found footage*).

Mas, para além de se apresentar como uma reflexão sobre estas várias formas de movimento, **Tom, Tom** revela-se ainda uma excepcional investigação sobre as possibilidades da narrativa, pois o filme de Bitzer, mostrado na íntegra no princípio e no final do filme, assumirá sentidos totalmente distintos nestes dois momentos, uma vez que as imagens finais não podem ser revistas senão à luz da análise que as precedeu.

Oscilando entre o “realismo” da narrativa do filme de base, e a abstracção motivada por uma aproximação excessiva que transforma toda a definição em grão, a câmara de Jacobs interroga simultaneamente os sentidos escondidos do filme e a memória de todos aqueles que nele figuram, mas também a sua materialidade. E se a questão da materialidade do cinema já estava presente nos seus filmes anteriores, seja pela exposição voluntária do grão da imagem, ou pela exibição das pontas e das perfurações, aqui é conduzida a um extremo pois, como fantasmas, as personagens de **Tom, Tom** aparecem e desaparecem por entre uma terceira forma de movimento: a pulsação de um grão verdadeiramente exacerbado, que reenvia necessariamente para uma dimensão táctil da imagem. Através da conciliação destes vários tipos de movimentos, e da sua dilatação no tempo, o espaço cinematográfico é assim dividido e estilhaçado, culminando, em muitos momentos na abstracção pura, a que subjaz uma inevitável referência ao real.

Mas se falamos em mergulho no interior de um filme preexistente, aos corpos filmados por Bitzer, somar-se-ão breves aparições de outros corpos registados sob a forma de silhuetas em película de cor, ou a filmagem da luz do projector. Estes breves instantes, ao convocarem as personagens, o ecrã, e o espaço que da própria filmagem para dentro de **Tom, Tom**, transformando-os nos seus próprios fantasmas (a silhueta feminina será certamente Flo Jacobs, que participou sempre na obra de Ken Jacobs), constituem um dos momentos mais perturbantes do filme, dada a ruptura que este teatro de sombras instaura no seu interior. A importância que este filme tem na obra Jacobs é comprovada pelas múltiplas vezes em que voltará a **Tom, Tom**, e ao filme de Billy Bitzer que está na sua origem, num conjunto de trabalhos em que a manipulação analógica dará progressivamente lugar ao digital.

Joana Ascensão