



Alexandre Rodrigues da Costa***Interrupções incessantes: o dilaceramento da forma em *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, de Ken Jacobs, e *Patterns*, de Gerhard Richter.**

Ceaseless interruptions: the tear of the form in *Cent mille milliards de poèmes*, by Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, by Ken Jacobs, and *Patterns*, by Gerhard Richter.

palavras-chave:
informe; interrupção;
labirinto;
instabilidade

Nosso estudo tem como proposta analisar o informe, anticonceito formulado por Georges Bataille, aplicando-o às obras *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, de Ken Jacobs, e *Patterns: divided, mirrored, repeated*, de Gerhard Richter. Essas obras se abrem, através de dilaceramentos, para a impossibilidade de lhes fixar limites, uma vez que elas geram excessos de significados, que têm como fundamento a instabilidade da forma.

keywords:
formless; interruption;
labyrinth; instability

Our study aims to analyze the formless, anti-concept formulated by Georges Bataille, applying it to works *Cent mille milliards de poèmes*, by Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, by Ken Jacobs, and *Patterns: divided, mirrored, repeated*, by Gerhard Richter. These works are open through tears, to the inability to set limits, since they generate excesses of meanings, which are based on the instability of form.

* Universidade do Estado de Minas Gerais [UEMG].

Ao se ter *Cent mille milliards de poèmes* (1961), de Raymond Queneau, em mãos, a primeira coisa que nos chama a atenção é a forma inusitada como o livro se apresenta. Percebemos que os dez sonetos, cada um impresso em uma página, têm todos os seus versos recortados em tiras horizontais. A página apresenta-se, assim, mutilada, de tal forma que, ao manuseá-la, os versos interagem entre si, pois, para qualquer movimento das tiras, cria-se uma leitura específica, única. Dessa maneira, o livro não possui apenas dez sonetos, mas dez sonetos cujos versos se combinam, uma vez que a sintaxe empregada por Raymond Queneau permite que um verso se ligue a outro por meio de seu recorte em tiras. Como se trata de 10 sonetos, os 14 versos de cada um se mesclam, de modo que temos 10^{14} possibilidades de poemas, ou seja, os cem trilhões que dão título ao livro. Essa é exatamente a proposta de Queneau, criar um texto baseado em princípios combinatórios:

É inspirado por um livro infantil intitulado *Têtes de Rechange*, tipo de jogo surrealista do gênero *Cadavre exquis*, que eu projetei – e realizei – este pequeno livro que permite a todos compor livremente cem mil bilhões de sonetos, todos regulares e bem entendidos. Esta é, afinal, uma espécie de máquina para a produção de poemas, mas em quantidades limitadas; é verdade que esse número, embora limitado, forneça leituras por cerca de duzentos milhões anos (lendo vinte e quatro horas por dia).¹

Em seu processo de construção do poema, Raymond Queneau se ampara nos princípios que regiam o grupo OuLiPo, do qual fazia parte. O grupo surgiu em 1960, tendo como fundadores o matemático François Le Lionnais e o próprio Queneau. O objetivo do OuLiPo era trabalhar a literatura a partir de determinações matemáticas. De acordo com Marcel Bénabou e Jacques Roubaud, no artigo intitulado “Qu’est-ce que l’OuLiPo?” (O que é o OuLiPo?), o que define o grupo “é a literatura em quantidade ilimitada, potencialmente produzível até o fim dos tempos, em grande quantidade, infinitas para todos os usos”². Embora a palavra infinito encabece o discurso do OuLiPo, *Cent mille milliards de poèmes* não é um texto ilimitado, já que ele oferece um número fixo de leituras. A questão que ele nos coloca é a da própria impossibilidade de lidar com todas essas leituras, pois uma pessoa levaria, repetindo as palavras de Queneau, “200 milhões de anos (lendo 24 horas por dia)”. De certa maneira, ao utilizar a matemática como

1. QUENEAU, Raymond. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: Gallimard, 2012, p. 1.

2. BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. **Qu’est-ce que l’OuLiPo?** Disponível em: <<http://ouliipo.net/fr/oulipiens/o>>. Acesso em: 16 out. 2015.

elemento articulador, o texto projeta seu próprio limite, uma vez que ninguém pode completá-lo – tendo-se em mente a duração de uma vida humana e o tempo que o texto demanda para sua leitura. É como se a matemática, sinônimo de razão, gerasse o seu oposto, a desrazão, aquilo que escapa ao sentido, em uma palavra, o *nonsense*.

Em seu livro *A experiência interior*, Georges Bataille escreve que “o *nonsense* é o resultado de cada sentido possível”³. No instante em que *Cent mille milliards de poèmes* se propõe ser um livro cuja leitura definitiva se dá por meio de todas as combinações de seus versos, ele se ajusta a esse significado que Bataille extrai do *nonsense*. Cada movimento das tiras horizontais, ao mesmo tempo que abre um novo poema, dispersa as leituras anteriores, através de uma proliferação de sentidos que se sustenta na ligação e ruptura que um verso possui com outro. O texto de Queneau existe virtualmente como cálculo que se desfaz à medida que a memória humana, individual, não pode reter e diferenciar todas as leituras possíveis dos cem trilhões de poemas. Além de ser um *memento mori*, *Cent mille milliards de poèmes* é um entre lugar, um labirinto construído com palavras, já que, conforme Bataille, “basta seguir, por pouco tempo, o rastro dos percursos repetidos das palavras para perceber, em uma espécie de visão, a construção labiríntica do ser”⁴. Nesse sentido, *Cent mille milliards de poèmes* é um texto que só pode existir como ato de leitura, que a todo momento é frustrado pela impossibilidade de alcançar o seu fim ou, retornando à imagem do labirinto, encontrar a saída. Sobre essa relação entre palavra e labirinto, estabelecida por Bataille, Denis Hollier comenta:

O labirinto é e não é o nosso fio de Ariadne: melhor, aqui, devemos pensar no fio de Ariadne como a própria construção do labirinto. Com todo o seu entrecruzar para frente e para trás, o fio acaba se tornando um verdadeiro nó górdio ou, se quiserem, uma camisa de Nessus, isto é, um pano que cobre o corpo somente aderindo a ele, de modo que roupas e nudez, em um mesmo lugar, são indiscerníveis. Devemos, portanto, pensar no fio de Ariadne e no labirinto como idênticos.⁵

A arquitetura do texto se constitui de fragmentos que, alternadamente, se unem e se soltam. Ele é ao mesmo tempo uma forma e uma a-forma, o que nos remeteria ao anticonceito informe, formulado por Bataille, no número 7 da revista *Documents*, editado em 1929. O verbete

3. BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes V**. Paris: Gallimard, 1973, p. 119.

4. BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 90.

5. HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille**. Massachusetts: The MIT Press, 1989, p. 59.

informe pertence a uma seção da revista intitulada “dicionário crítico”. Quando se leem os artigos que a compõem, percebe-se que o “dicionário” se afasta bastante daquilo que o senso comum define como tal. Ele é incompleto, seus verbetes não seguem a ordem alfabética e, nele, a redundância muitas vezes ocorre, pois os textos são escritos por diferentes autores, o que dá margem para artigos terem um mesmo título, como é o caso de dois intitulados “Homem”, que aparecem em duas edições consecutivas. De acordo com Yve-Alain Bois, “o ‘dicionário’ de *Documents* continua a ser um dos mais eficazes atos de sabotagem de Bataille contra o mundo acadêmico e o espírito do sistema”⁶. Essa sabotagem é declarada por Bataille, em seu verbete sobre o informe, no instante que a taxonomia e os sistemas acadêmicos são questionados:

Um dicionário começa quando ele não mais fornece o significado das palavras, mas suas funções. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme. De fato, para os acadêmicos serem felizes, o universo precisaria ganhar forma. Todos os filósofos não têm outro objetivo: a matéria deve servir como um casaco, um casaco matemático. Por outro lado, ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe.⁷

Em seu texto sobre o informe, Bataille não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. A existência do informe, antes de se fechar em um conceito, surge de maneira operacional, pois ele desorganiza os sistemas de conhecimento, ao possibilitar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação. Assim como o labirinto, o informe desestabiliza também a noção de território, de limites que separam as coisas e as condicionam em padrões de semelhança. Por isso, as imagens da aranha, do verme e do cuspe servem tanto para afirmar que cada coisa tem a sua forma quanto para indicar que o informe rompe com as fronteiras entre os lugares e os seres. A ambivalência do informe é retomada, quando Bataille afirma que o universo se assemelhada a nada e, portanto, apenas ele, o informe, pode lhe assegurar sentido. Talvez, por isso, não seja tão absurdo que alguns leitores confundam o informe com a ausência de forma. No

6. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. New York: Zone Books, 1999, p. 16.

7. BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1970, p. 217.

8. O cosmólogo russo Alexander Friedmann apresenta, em 1922, um modelo no qual o universo evoluiria a partir de um estado inicial de altíssima densidade, a singularidade. Em 1927, Georges Lemaître publica, em um periódico científico belga (*Annales de la Société Scientifique de Bruxelles*), um artigo escrito em francês, no qual apresenta um modelo de universo relativista, em expansão, e, em 1929, Edwin Hubble publica seu artigo "A relation between distance and radial velocity among extra-galactic nebulae", no qual trata do afastamento progressivo das galáxias em relação umas às outras.

9. O site é: <<http://www.growndodo.com/wordplay/oulipo/10%5E14sonnets.html>>.

entanto, a afirmação de Bataille, de que o informe exige que cada coisa tenha a sua forma, se estabelece em igualdade com o universo que se assemelha a nada. O informe passa a ser o que, sem uma forma definida, se mantém como forma, ao se constituir em um conflito permanente entre a ordem e o caos, entre o figurativo e o abstrato. Essa relação não se resolve em uma síntese, ao contrário, ela permanece aberta e nos permite interpretar o informe como a justaposição da forma e da a-forma. Daí, talvez, a evocação ao universo que se assemelhada a nada, que se justifica pelas descobertas da astrofísica⁸, na época em que Bataille redigia seu texto, presta-se como imagem que carrega essa operação do informe, pois ele tem a sua própria forma, mas ao mesmo tempo se espalha, se expande, indefinidamente, como uma aranha ou um cuspe.

É possível perceber esse caráter informe do texto de Raymond Queneau, quando transposto para o domínio da internet. Em um endereço eletrônico⁹, que tem como proposta registrar as combinações do poema, basta que deslizemos o mouse sobre o texto virtual, para que seus versos automaticamente sejam alterados. A permanência do mouse sobre os versos faz com que o poema não tenha uma forma fixa, pois o que vemos são linhas borradas, provocadas pela alternância delas. Qualquer tentativa de apreensão do texto desaba, uma vez que, seja no livro ou na página da internet, o movimento de seus versos cria uma descontinuidade na leitura. A descontinuidade e a fragmentação da percepção não são exclusivas do texto de Raymond Queneau, uma vez que podem ser rastreadas em outros poemas dos séculos XIX e XX, como é o caso de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, ou *Waste land*, de T. S. Eliot, nos quais a fragmentação se articula como elemento de construção dos textos. No entanto, para podemos encontrar algo um pouco mais parecido com a forma como Queneau propôs em sua obra, devemos recuar antes da primeira metade do século XIX. Em 1823, Jean-Pierre Brés inventou, na França, o *Myriorama*. A invenção logo foi copiada, pois, em 1824, o editor Samuel Leigh empregou o artista John Heavside Clark para criar um *Myriorama* destinado ao mercado inglês. Essa versão do *Myriorama* consiste em uma série de 16 cartões, que podem ser combinados de maneira a produzir 20.922.789.888 paisagens. Outras versões, com diferentes nomes (*Hypermyriorama*, *Polyorama*, *Natuorama*, *Panoramacopia*) e variações nos números de cartões, foram publicadas uma após a outra. No entanto, foi o próprio Jean-Pierre Brés, ao lançar seu *Componium pittoresque*, em 1825, quem alcan-

çou o maior número de combinações. Os 36 cartões que compõem o *Componium pittoresque* geram 371.993.326.789. 901.217.467.999. 448.150.352.000.000.000 paisagens distintas¹⁰. No entanto, não se pode negar que a contribuição de Clark foi fundamental para o aprimoramento do Myriorama, seja por ter eliminado as margens que limitavam as combinações, na primeira versão de Brés, seja porque tenha percebido como essa invenção dialogava com outras formas de divertimento, na sua época. De acordo com Ann Bermingham,

depois do primeiro *Myriorama* de paisagem inglesa, Clark lançou uma segunda série composta de paisagem italiana, que faz uma referência explícita aos clássicos antecedentes claudianos da fórmula pitoresca de Gilpin. Como o sufixo 'orama' sugere, Clark viu seu Myriorama como uma contraparte doméstica para aqueles divertimentos populares de paisagem em grande escala, o panorama e o diorama.¹¹

A transitoriedade da forma do *Myriorama* é da mesma ordem de *Cent mille milliards de poèmes*, ou seja, um sistema combinatório que permite ao leitor fazer seu próprio poema e ao espectador criar sua própria paisagem. O *Myriorama* antecipa aquilo que, conforme Jonathan Crary, será crucial no final do século XIX: “as maneiras pelas quais a atenção óptica pode dissolver e desorganizar o mundo, requerendo uma reconstrução fundamental por parte do artista”¹². Nesse sentido, não causa estranhamento algum que a fragmentação impere na concepção e formação das obras de artistas contemporâneos, já que, ao longo da modernidade, a dispersão da percepção do sujeito revela a impossibilidade de apreensão da realidade, em um movimento de troca e circulação, por sistemas permanentes e estáveis¹³.

O livro de Gerhard Richter, *Patterns: divided, mirrored, repeated* (2012), compactua, em certa medida, com *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, essa preferência pelo fragmento, pela possibilidade de decompor a obra por meio do cálculo. Em um breve texto introdutório, Gerhard Richter explica o processo de elaboração das imagens que compõem seu livro:

A imagem da pintura original é dividida verticalmente em 2, então 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048, e 4096 tiras. Este processo (doze estágio de divisão) resulta em 8190 tiras, cada uma tem a altura da imagem original.

10. Sobre a história do Myriorama, ver: HYDE, Ralph. Myrioramas, endless landscapes: the story of a craze. In: **Print Quarterly**, Londres, vol. 21, n. 4, p. 403-421, dez. 2004.

11. BERMINGHAM, Ann. **Learning to draw: studies in the cultural history of a polite and useful art**. London: Paul Mellon Centre, 2000, p. 107-108.

12. CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 142.

13. *Ibidem*, p. 142.

Em cada estágio de divisão, as tiras tornaram-se progressivamente mais finas (uma tira da 12ª divisão tem 0,08 mm). Infinitamente, mais divisões são possíveis, mas elas se tornariam visíveis apenas pela ampliação. Cada tira é então espelhada e repetida, o que resulta em padrões. O número de repetições aumenta em cada estágio de divisão, a fim de fazer padrões de tamanho consistente. Esta publicação apresenta 238 padrões selecionados.¹⁴

14. RICHTER, Gerhard. **Patterns: divided, mirrored, repeated.** New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2012, p. 4.

15. CRARY, Jonathan. Op. cit., 2013, p. 112.

O controle exercido por Richter sobre sua pintura, *Abstraktes Bild CR724-4*, de 1990, ampara-se em um processo de fragmentação, pois só é possível “entrar”, materialmente, nela, por meio do dilaceramento. Se, nas telas de Manet, as possibilidades de compreensão da pintura passam pela separação entre os fatos figurativos e a matéria de que ela é composta, em proximidade com “um ponto de ruptura”¹⁵, a partir do qual o informe surgiria das ambiguidades de uma visão tão dispersa quanto íntegra, na pintura de Richter, esse conflito não existe, pois o que temos diante de nós é uma pintura não figurativa. A questão provocada pelo livro de Richter toca na reconfiguração de práticas inerentes à pintura abstrata, como a do recorte dos limites do quadro, a incompletude de elementos que, aí, se gesticulam e a matemática que rege as formas e ritmos como marcas materiais. Todas essas características foram pontuadas por Meyer Schapiro, em seu estudo da obra de Mondrian, como quando analisa a moldura em losango:

Somos levados a imaginar um espectador tão próximo do plano da grade que possa ver apenas um segmento incompleto de uma unidade retangular e o canto de uma segunda. O losango que o envolve pode ser comparado ao olho do espectador, que isola e emoldura um campo visual; ele também é composto de elementos retilíneos, com o objeto avistado, mas com eixos contrastantes. Esta obra de desenho puro sobre uma superfície plana, vazia de representação, não elimina a ilusão do espaço estendido além do plano da tela ou de seus limites, nem as ambiguidades de aparência e realidade. Tampouco suas características regulares e sua ordem rigidamente equilibrada excluem o aspecto de incompleto, casual e contingente.¹⁶

16. SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX.** São Paulo: Edusp, 1996, p. 301.

Embora, como observa Meyer Schapiro, não haja representação, nas telas de Mondrian, sua pintura aponta para o exterior delas, com a tendência de “completar as formas aparentes como se continuassem

num campo oculto ao redor e fossem segmentos de uma grade ilimitada”¹⁷. Isso contraria a premissa de André Bazin que, ao comparar o quadro pictórico com o fílmico, via a tela pintada como centrípeta, obrigando o espectador a voltar seus olhos sempre para o interior, para o espaço delimitado pela moldura, onde a representação acontece¹⁸. Para Jacques Aumont, essa é a prova de que mesmo, nas telas abstratas de Mondrian, “no máximo pode-se ‘prolongar’ a tela fazendo atuar, de modo bem intelectual, princípios de continuidade, de coerência, e quase de verossimilhança, que já são quase princípios ficcionais”¹⁹. A observação de Aumont entra em conflito com a de Schapiro, já que, para ele, não há como estender o espaço da tela em relação ao seu exterior, devido ao fato de não haver nada fora dela, “nenhuma estrutura espacial que seja pensável a partir da organização plástica da tela”²⁰. Nesse sentido, a pintura abstrata estaria nada mais que confirmando a categorização de Bazin, uma vez que toda encenação para fora da tela se condicionaria a partir dos elementos delimitados por ela. Schapiro, ao contrário de Aumont, tende a ver, no losango das telas de Mondrian, um recorte similar ao que o olho humano faz sobre a realidade, o que permitiria à pintura se configurar como uma interseção de uma grade ilimitada sobre a realidade.

Se a questão do interior da tela, de negar ou afirmar sua exterioridade, surge de forma tão categórica no discurso de Schapiro e Aumont, é porque a pintura abstrata abre margem para podermos pensá-la em termos de fragmento e expansão. Mesmo que não sejam as retas de Mondrian, a ideia de transbordamento para fora dos limites impostos pela tela parece ser uma constante nas obras com tendências abstratas, como nos últimos trabalhos de Turner ou nas pinturas de Pollock. Não por acaso que o título da obra de Richter, *Patterns*, evoca o “ciclo das ninfeias”, de Monet, pelo seu caráter repetitivo, de expansão para além do recorte da pintura, típico dos padrões de papel de parede. Na elaboração de sua obra, Richter explica como se deu o início do processo: “Meu amigo comprou uma pintura, e ele me comprou uma boa reprodução, um pôster maravilhoso. E isso me atraiu. Comecei a brincar com um espelho. Eu dobrava e encolhia e dividia e espelhava e dividia. Foi como um presente que eu não projetei”²¹.

Esse processo de dissecação da própria pintura, a fim de criar outras obras, pode ser encontrado em outros trabalhos de Richter, como em *128 photographs of a picture*, de 1978, para o qual ele fo-

17. *Ibidem*, p. 302.18. BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 207.19. AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 121.20. *Ibidem*.21. LUSCOMBE, Belinda; RICHTER, Gerhard. **10 Questions for Gerhard Richter.** New York: D.A.P., 2012, s/p.

tografou a superfície da sua pintura abstrata *Halifax*, em diferentes ângulos, distâncias e iluminação, compondo oito painéis emoldurados individualmente, cada um com 16 fotografias montadas sobre papelão. Tanto *128 photographs of a picture* quanto *Patterns* têm semelhanças, no que diz respeito ao uso da fragmentação como estratégia de combinação de partes de uma mesma obra e sua multiplicação em outras, como ocorre com *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Se pensarmos nos 10 sonetos de Queneau como um único texto, ele encontra equivalência com *Patterns*, com a diferença de que Gerhard Richter combinou partes de sua tela através do espelhamento e da repetição, ao isolar os fragmentos. O subtítulo de sua obra, quando traduzido, *dividido, espelhado, repetido*, permite que pensemos nessas ações como desdobramentos da fragmentação, pois é a partir dela que Richter opta por criar novas imagens. No entanto, em vez de criar uma tensão entre o espaço interno da pintura e o espaço exterior que a cerca, o pintor alemão busca uma reconfiguração da abstração na materialidade da própria obra. Ao dividir, espelhar e repetir, Richter permite que suas imagens proliferem, multipliquem-se, dispersando-se nos cortes que as isolam uma das outras. Quando abrimos o livro, temos uma seleção dos estágios desse processo, cujos padrões se estabelecem como repetição *ad infinitum*, o que o pintor, em sua nota introdutória, coloca como algo possível.

É necessário ressaltar que esse processo de decomposição e proliferação, que Richter realiza sobre sua pintura, guarda similaridades com o caleidoscópio, inventado por Sir David Brewster, em 1815. Assim como ocorre com o livro do artista alemão, as imagens criadas pelo caleidoscópio são produzidas por meio da fragmentação e do espelhamento, pois, a cada giro do mecanismo, uma nova imagem é gerada pelos pedaços coloridos de vidro fixados em uma das extremidades do tubo²². Para Brewster, o caleidoscópio se constitui em uma classe superior de máquinas, ao superar as habilidades humanas, pois “ele criará, em uma só hora, o que milhares de artistas não poderiam inventar no curso de um ano; e ao mesmo tempo que ele trabalha com tal rapidez nunca vista, também trabalha com uma beleza e precisão correspondentes”²³.

Embora, no caleidoscópio, não haja uma imagem íntegra a partir da qual outras imagens se originam, o princípio que ampara tanto essa invenção quanto a obra de Richter é a de uma produção em série e infinita de formas abstratas. Nesse sentido, o que Gerhard Richter faz com

22. De acordo com Jonathan Crary: “Os fundamentos estruturais do caleidoscópio são bipolares, e, paradoxalmente, o efeito característico de dissolução resplandecente é produzido por uma simples configuração refletora binária: consiste em dois espelhos planos que se estendem por todo o comprimento do tubo, inclinados em um ângulo de sessenta graus ou em qualquer ângulo que seja um submúltiplo de quatro ângulos retos. A rotação desse formato simétrico e invariável gera a aparência de decomposição e proliferação”.

In: CRARY, Jonathan.

Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 115.

23. BREWSTER, Sir David. **The Kaleidoscope: its history, theory and construction** (2nd edition). London: John Murray, 1858, p. 136.

a sua pintura abstrata, que serve de ponto de partida para *Patterns*, é reduzi-la a estilhaços semelhantes aos cacos de vidro que encontramos no interior do caleidoscópio. No entanto, Richter, ao levar as formas daí resultantes para o livro, imobiliza-as, evitando que elas se percam na sucessão de uma imagem a outra. O que o artista alemão faz, de certa maneira, é se apropriar da dinâmica industrial, na qual a produção de imagens se realiza infinitamente, ao “congelar” os momentos que lhe convém e imprimi-los na forma do livro.

O aprisionamento das imagens no livro não impede que elas se multipliquem, pois o recorte da página permite que, virtualmente, se desdobrem para além do lugar em que foram retidas. Como organismos que se reproduzem por cissiparidade, a proliferação de imagens, que Richter nos oferece com sua obra, abre-se para o informe, no instante em que elas não permitem ao espectador ter uma estrutura que possa se definir como fixa, mas que se desfaz, a partir do folhear das páginas, sempre em outras formas. *Patterns: divided, mirrored, repeated*, assim como *Cent mille milliards de poèmes*, é uma obra que aprisiona o olhar. Sua repetição e seu espelhamento criam estruturas espaciais que remetem ao labirinto, de maneira que “nunca se sabe se a pessoa está sendo expulsa ou sendo enclausurada, um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar”²⁴. *Patterns* é um espaço de aberturas, onde o informe impede a saída, pois cada imagem tem sua forma única e indeterminada, no instante em que as imagens se dobram sobre si mesmas, ao se espelharem e se repetirem.

Em *Tom, Tom, the Piper's son*, 1969, de Ken Jacobs, observamos algo semelhante ao que fazem Raymond Queneau e Gerhard Richter em suas obras. Embora não haja um processo guiado pelo cálculo, Jacobs também usa a dissecação para criar seu filme, já que ele desmembra, recorta, amplia e encolhe *frames* do *Tom, Tom, the Piper's son* original, dirigido por G. W. “Billy” Bitzer, em 1905. Ao contrário de outros cineastas, que elaboram seus *found footages*, usando pedaços de filmes originais em novas formas, por meio de mesas de edição ou programas de computadores, Jacobs criou sua obra, ao refilmar o filme de Bitzer diretamente da tela. O filme de Jacobs se constitui, assim, de quatro partes, sendo a primeira o *Tom, Tom, the Piper's son* original (10 minutos); a segunda, a refilmagem do filme (90 minutos), na qual ocorrem as manipulações por parte do cineasta; a terceira, uma repetição

24. HOLLIER, Denis. Op. cit., p. 61.

do filme original (10 minutos); e a quarta, um epílogo de 2 minutos, no qual é mostrado um *frame* ampliado do filme *Tom, Tom* piscando sobre a tela.

Teóricos do cinema, como Tom Gunning, têm chamado a atenção para o fato de que “este processo de quebrar a imagem filmica em seus elementos básicos possui ligação com as preocupações centrais da pintura modernista”²⁵, uma vez que Ken Jacobs começou sua carreira como pintor no período dominado pelo expressionismo abstrato e foi influenciado pelas ideias de seu professor, Hans Hoffman, que desempenhou um papel importante no desenvolvimento desse movimento. Embora, em *Tom, Tom, the Piper's son*, a ampliação da imagem ofereça, em alguns momentos, semelhanças com as pinturas do expressionismo abstrato, principalmente com a obra de Franz Kline, no que diz respeito à granulação, à textura pontilhista e ao achatamento, o que ocorre com o filme de Jacobs talvez tenha mais relação com o método do *cut-up*, proposto por William Burroughs, a partir dos trabalhos de Brion Gysin:

O método é simples. Aqui está uma maneira de fazê-lo. Pegue uma página. Como esta página. Agora corte do meio para baixo. Você tem quatro seções: 1 2 3 4... um dois três quatro. Agora reorganize as seções colocando a seção quatro com a seção um e a seção dois com a seção três. E você tem uma nova página. Às vezes ela diz a mesma coisa. Às vezes, algo muito diferente - (cortar discursos políticos é um exercício interessante) - em qualquer caso, você descobrirá que ela diz algo e algo bem definido.²⁶

É importante frisar, aqui, que Burroughs não limitou seu método apenas ao texto escrito, mas o levou até às artes visuais, como à pintura e ao cinema. Em 1966, ele escreveu, junto com Antony Balch, o roteiro do filme *Cut-up*, no qual também participava como ator. O processo que Jacobs emprega para a elaboração de seu filme segue algumas das sugestões e práticas colocadas por Burroughs, em seu texto e filme, principalmente, no que se refere à apropriação de material alheio, à fragmentação e à combinação de elementos de uma mesma obra. Evidentemente, o método de Burroughs já possui antecessores, como ele mesmo sugere, ao explicitar a técnica de Tristan Tzara de criar poemas sorteando palavras de um chapéu. Embora Burroughs enfatize mais o caráter experimental, imprevisível e espontâneo, a diferença básica entre o método do *cut-up* e o do Tzara está na premeditação, no cálculo,

25. GUNNING, Tom. “Films that tell time”: the paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. In: **Films that tell time: a Ken Jacobs retrospective**. New York: American Museum of the Moving Image, October 20 – November 15, 1989, p. 9.

26. BURROUGHS, William S.; GYSIN, Brion. **The third mind**. New York: The Viking Press, 1978, s/p.

quando o escritor exemplifica de que forma o jornal deve ser cortado e as suas partes combinadas. Outro aspecto do *cut-up*, que Burroughs observa, é a construção pela colagem:

O método cut-up traz para escritores a colagem, que tem sido usada por pintores há cinquenta anos. E usada pelas filmadoras e câmeras fotográficas. Na verdade, todos os disparos de filmadoras e câmeras fotográficas são, pelo imprevisto do que pode acontecer, justaposições possíveis, *cut-ups*.²⁷

Em seu texto “Collage and poetry”, Marjorie Perloff concorda com Herta Wescher, ao dizer que “a colagem sempre envolve a transferência de materiais de um contexto para outro”²⁸. No entanto, é possível pensar a colagem de maneira mais ampla, se a concebermos como “a inclusão de várias representações em uma única imagem”²⁹. Nesse sentido, a colagem envolve a decomposição e a recomposição, que se tornam visíveis nas obras cubistas e futuristas, cujas imagens dos objetos eram fragmentadas para depois serem remontadas de novo. Em *Patterns*, Gerhard Richter utiliza-se da colagem a partir dessa concepção, uma vez que fragmenta e reúne as imagens resultantes. No filme de Jacobs, a colagem pode ser pensada muito mais como uma forma de apropriação, como sugerem os estudos que William Wees dedica ao *found footage*³⁰. Contudo, nas obras de Richter, Que-neau e Jacobs, o que predomina é a multiplicação, nas palavras de Jacques Aumont, “uma sucessão irregular de fixações e ausências, um olhar com eclipses”³¹, que o teórico francês desenvolve, ao comentar a abordagem cognitiva sobre imagens em série.

As imagens que tremeluzem, piscam, em *Tom, Tom*, revelam esse “olhar com eclipses” como uma subversão do conceito de cinema, uma vez que a imagem em movimento é questionada, no instante em que o cineasta imobiliza determinados *frames* do filme original, para ampliá-los ou controlar nosso olhar sobre eles, criando, entre intervalos e incertezas, recuperação e perda, imagens dentro da própria imagem. A descontinuidade provocada pela montagem não se limita apenas a essas estratégias, pois, em vários momentos, o cineasta cria deslocamentos verticais do filme, de modo que o que vemos são conjuntos borrados de listras em preto e branco, que, inesperadamente, ao pararem de se mover, deixam que uma ou outra imagem se torne

27. Ibidem.

28. PERLOFF, Marjorie. In: KELLY, Michael (ed.). **Encyclopedia of Aesthetics** (vol. 4). New York: Oxford University Press, 1998, p. 306.

29. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 98

30. Ver o livro: WEES, William C. **Recycled images: the art and politics of found footage films**. New York: Anthology Film Archives, 1993.

31. AUMONT, Jacques. Op. cit., p. 97.

visível, por frações de segundo. Nesses instantes de quase abstração, que se assemelham às ampliações finais das imagens que Gerhard Richter gera para seu livro, é como se ocorresse uma inversão dentro do próprio mecanismo do cinema. Aquilo que se define como reconhecível, a ilusão de movimento proporcionada pelos quadros que compõem a película, na cadência de 24 quadros por segundo, desintegra-se em borrões quando alçado à condição de matéria, objeto manipulado pelas mãos do artista. O filme é, assim, uma justaposição da interrupção e da continuidade, do abstrato e do figurativo, uma vez que eles coexistem, como decomposição e suspensão da imagem. Jacobs elabora seu *found footage* a partir da dissolução das fronteiras entre a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica, em proximidade com os experimentos de Eadweard Muybridge, que, conforme Jonathan Crary:

(...) com sua segmentação modular das imagens, desmonta a possibilidade de uma sintaxe “verdadeira”, e suas apresentações compostas configuram um campo atomizado que um observador não pode recompor sem rupturas. Contudo, essa aparente falta de homogeneidade e segmentação é na verdade uma abertura para uma ordem abstrata de continuidade e circuitos ininterruptos.³²

32. CRARY, Jonathan. Op. cit., 2013, p. 151.

A análise de Crary sobre os experimentos de Muybridge pode também ser aplicada tanto ao filme de Jacobs quanto aos livros de Queneau e de Richter, pois neles percebemos não mais a existência de um espectador e leitor privilegiados, mas um observador cuja existência não condiciona mais os parâmetros de acesso à formação da obra. Não é à toa, portanto, que Raymond Queneau coloque como epígrafe de seu texto a seguinte frase de Alan Turing, “apenas uma máquina pode apreciar um soneto escrito por outra máquina”³³, que Gerhard Richter afirme que o processo de elaboração de suas imagens poderia durar infinitamente e que Ken Jacobs confirme e dissemine os aspectos alucinatórios de seu filme, apreciados pela contracultura dos anos 1960 e 70. Em todas essas obras, o controle que é exercido para elaborá-las, assim como para que “funcionem” perpetuamente, depois de prontas, exige “um sujeito atento instável”³⁴, ou seja, alguém cujo campo de atenção é disperso pelas formas que contempla, mas que insiste, mesmo assim, em se voltar para elas.

33. QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 2012, p. 3.

34. CRARY, Jonathan. Op. cit., 2013, p. 156.

Atenção e instabilidade servem, dessa forma, como acesso a uma lógica combinatória na qual as imagens individuais se convertem, ao mesmo tempo, em unidades autônomas e interdependentes. O suposto controle, que o leitor ou espectador tem sobre a obra, se dilui na desestruturação que ela sofre e oferece toda vez em que é manipulada. O informe surge, portanto, como um ato performativo, que deixa entrever estruturas instáveis, movediças, que solicitam a atenção e frustram as expectativas, revelam-se e obliteram-se continuamente. Nas obras dos três artistas que analisamos, ele se estabelece como conjunção e divergência, pois se move pelas interrupções e pelos fragmentos, ao estabelecer, distante de qualquer possibilidade de memória, a multiplicação de espaços reversíveis, a partir dos quais o olhar se inscreve em um processo cujo fim nunca pode ser alcançado.

Hans Bellmer, Estudo para
a *História do Olho*, de Geroge
Bataille. Fotografia, 1946

Alexandre Rodrigues da Costa é graduado em Letras (UFMG), mestre em Poéticas da Modernidade (UFMG) e doutor em Literatura Comparada (UFMG). Pós-doutorado em Literatura (UFMG) e professor de História da Arte, na Escola Guignard (UEMG), departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas.

Artigo recebido em 20 de
setembro de 2016 e aceito em
13 de março de 2017.

