

**MANIFESTAÇÕES DO INFORME:
O ERRO COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO ARTÍSTICA**

**MANIFESTATIONS OF THE FORMLESS:
THE ERROR AS A PROCESS OF ARTISTIC CONSTRUCTION**

Alexandre Rodrigues da Costa / UEMG

RESUMO

Neste artigo, analisamos o conceito de *glitch* a partir do verbete informe, escrito e publicado por Georges Bataille, na revista *Documents*, em 1929. Ao justapor o *glitch* ao informe, busca-se perceber como o erro se instaura na imagem de maneira a fragmentá-la e mantê-la suspensa, simultaneamente, entre dois domínios, o do abstrato e o do figurativo, sem que se chegue a uma síntese. Por meio da apropriação de *downloads* interrompidos de imagens oriundas de sites eróticos e pornográficos, que compõem o livro *Acidentes de leitura*, de Alexandre Rodrigues da Costa, pretende-se pensar o *glitch* como um desdobramento do informe, uma vez que este permite desarticular o corpo e contemplá-lo não mais com o propósito de despertar a excitação sexual, mas de nos fazer percebê-lo, ironicamente, como algo frágil, no instante que a taxonomia e os sistemas acadêmicos são questionados.

PALAVRAS-CHAVE: Informe; glitch; erro; fragmento; heterogenia.

ABSTRACT

In this article, we analyze the concept of glitch from the formless, entry written and published by Georges Bataille, in Documents magazine, in 1929. When we juxtapose the glitch to the report, we try to perceive how the error is established in the image in a way to fragment and to keep it suspended simultaneously between two domains, that of the abstract and the figurative, without reaching a synthesis. Through the appropriation of interrupted downloads of images of women from erotic and pornographic sites, which compose the book Acidentes de leitura, by Alexandre Rodrigues da Costa, it is intended to think of glitch as an unfolding of the formless, since this allows disarticulation the body and contemplate it no longer for the purpose of arousing sexual excitement, but of making us perceive it, ironically, as fragile, at the instant that taxonomy and academic systems are questioned.

KEYWORDS: Formless, glitch, error; fragment; heterology.

Em seu livro *O ato fotográfico*, Philippe Dubois, ao analisar a questão do recorte fotográfico, detém-se nos diferentes tipos de fora-de-campo que este pode engendrar. Dubois elenca, assim, quatro categorias: fora-de-campo por efeito de (re)centramento, fora-de-campo por fuga, fora-de-campo por obliteração e fora-de-campo por incrustação. No entanto, ele acaba por diminuir o valor desses procedimentos em detrimento de uma quinta categoria, a que se expressa pelo corte puro: “recorte bruto e brutal, não vazio, mas virgem de qualquer signo especial e explícito de uma exterioridade precisa” (DUBOIS, 1993, p. 200). De certa maneira, no estudo que realiza sobre a série de fotografias de nuvens intitulada *Equivalências*, de Alfred Stieglitz, Philippe Dubois busca, a partir da análise da cadeia de articulações espaciais que constitui a imagem-ato fotográfica, formada pelo espaço referencial, representado, de representação e topológico, “uma imagem inteiramente liberada, radicalmente cortada de suas amarras, flutuando no céu, exatamente como uma nuvem” (DUBOIS, 1993, p. 214). Os espaços interiores e exteriores da imagem fazem com que as fotografias de nuvens tornem-se indeterminadas, despojadas de referenciais que possam subjugar-las à nossa relação com horizonte, à nossa necessidade de orientação. Para Rosalind Krauss, o corte, nessas fotografias,

vai além de simplesmente extrair algo de um continuum maior; ele carrega a imagem de tal forma que a sentimos como algo arrancado de nós, como se já não fosse possível a extensão de nossa própria ocupação física do mundo que as fotografias sempre pareciam, com confiança, ser. (KRAUSS, 1979, p. 135)

As maneiras como Philippe Dubois e Rosalind Krauss analisam e descrevem as fotografias de Stieglitz, a princípio, nos levariam a aproximá-las do verbete informe, publicado por Georges Bataille, no número 7 da revista *Documents*, em 1929. Nesse verbete, podemos encontrar afirmativas como “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” (BATAILLE, 1970a, p. 217) ou “o que ele designa não tem direito em nenhum sentido e se espalha por toda parte” (BATAILLE, 1970a, p. 217). Semelhante às nuvens fotografadas de Stieglitz, o informe tem a função de desorientar, o que pode ser percebido no próprio texto que o define, que, em momento nenhum, nos dá um significado preciso do que vem ele a ser. Talvez, por isso, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, ao usarem o informe como

chave interpretativa e organizadora das obras presentes no livro *Formless*, tenham escolhido exatamente aquelas, que, em sua maioria, não são figurativas. Em termos visuais, os significados articulados pelo informe, nessa concepção, seriam abstratos, pois, ao exigir “que cada coisa tenha sua forma”, abre a possibilidade de se desorganizar os sistemas de conhecimento, de criar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação.

Embora Philippe Dubois não compare as fotografias de Stieglitz com a pintura abstrata, os sentidos que podemos extrair de suas análises em muito se aproximam delas. Como nas pinturas abstratas, apropriando-nos das palavras de Dubois, “o espaço fotográfico das chapas de Stieglitz é um espaço não determinado com relação a nosso posicionamento topológico; é um espaço que não tem direita ou esquerda, em que não compreendemos o que está em cima e o que está em baixo” (DUBOIS, 1993, p. 214). Ao cortar suas amarras com a terra firme, as nuvens de Stieglitz não só nos libertam da necessidade de referencial como se tornam metonímias do incomensurável, pois, de acordo com Dubois, “Stieglitz oferece-nos apenas, como diamantes brutos, verdadeiros pequenos fragmentos de infinito, talhados da própria matéria luminosa” (DUBOIS, 1993, p. 206). Se a estrutura textual do informe nos lembra nuvens, pelo seu aspecto incerto, sempre em contínua transformação, ao lermos com atenção o verbete, talvez ele não se pareça assim tanto com elas, pois, em seu final, Bataille rompe com quaisquer aspectos transcendentais que o informe possa ter, ao dizer: “afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe” (BATAILLE, 1970a, p. 217). Com base nessas comparações, Bataille dá ao informe, ao mesmo tempo, um caráter estático e dinâmico, figurativo e abstrato, aberto aos princípios que regem aquilo que ele nomeou como heterologia: “a ciência do que é completamente outro” (BATAILLE, 1970b, p. 61-62). Conforme Yve-Alain Bois, “a cisão é a base da heterologia” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67), pois em vez de afirmar a conciliação dos contrários, como ocorre na dialética, ela frustra a reconciliação, ao se sustentar indefinidamente em um movimento de oscilação e divisão assimétrica. Nas fotografias de Stieglitz, não há conflito, alternância entre homologia e heterologia, apropriação e excreção, pois Dubois, ao buscar, nelas, o corte em seu estado puro, acaba por não perceber como a homogeneidade se torna, de certa maneira, uma prisão.

É interessante notar que, dentre os tipos de corte fotográfico que Philip Dubois enumera, o único talvez que conjugue elementos referenciais e não-referenciais é o concernente ao fora-de-campo por obliteração. Ao contrário do corte puro, no fora-de-campo por obliteração:

trata-se de tudo o que vem introduzir, no campo de base enquadrado pela tomada, espaços neutralizantes de todas as formas, de todas as cores e de todas as naturezas (por exemplo, quadrados negros ou retângulos brancos ou coraçõezinhos vermelhos, ou halos fantasmáticos gerados pela imprevisível alquimia da emulsão etc.), esconderijos ou véus, de certa forma, que vêm cobrir certas porções do campo e produzir efeitos de mascaragem pontual, de apagamento, de eliminação parcial. (DUBOIS, 1993, p. 1995)

Como exemplos, Dubois cita fotos arranhadas por esposas ciumentas, intervenções de artistas fotógrafos, por meio de pintura, papel, adesivo, raspagem, borrões, em superfícies fotográficas, e dispositivos de censura que acrescentam traços obliterantes na fotografia para ocultar o sexo ou qualquer insinuação a ele. Em todos esses exemplos, algo estranho à fotografia invade o espaço de representação, de maneira que uma ausência representativa e uma cisão são, aí, inseridas. Embora, nesses exemplos, essas inserções sejam deliberadas, há, como nos lembra o teórico francês, fotografias nas quais o acaso se presta a realizar tais intervenções. É o que ocorre na fotografia anônima tirada por volta de 1900 e, posteriormente, publicada por Denis Roche, e nas 89 fotografias de prostitutas tiradas por E. J. Bellocq, em 1912. Em todas essas imagens, encontramos algum tipo de deterioração causada pela passagem do tempo, furos, arranhados, corrosão, reações químicas, que, de uma forma ou outra, se inserem no espaço de representação. Não temos, nessas fotografias, uma grade homogênea, a partir da qual nuvem e fotografia compartilhariam aspectos comuns, comportando-se como, de acordo com Dubois, “autênticas máquinas de luz, véus, tramas, armadilhas, reveladores, telas, cortinas, espectros, fantasmas de luz” (DUBOIS, 1993, p 202). Dessa forma, em vez de termos a fotografia como “representação de seu próprio processo constitutivo” (DUBOIS, 1993, p. 205), no sentido de as nuvens de Stieglitz funcionarem emblematicamente como revelação, resultado físico das propriedades da luz, nas fotografias, nas quais o acaso desempenha o papel de invasor, ao permitir que elementos heterogêneos se agreguem à sua superfície, o informe surge

como um conflito determinado pela coexistência de domínios representativos e não-representativos.

Esse tipo de conflito não é condicionado apenas às fotografias analógicas, uma vez que pode ser encontrado nas imagens digitais. Em busca de algo visualmente similar às *overpaintings* de Arnulf Rainer e Gerhard Richter, devemos nos deter no erro como parte de um processo que leva a fotografia a colapsar sobre si mesma, ao desviá-la de um resultado predeterminado, no sentido de que, como coloca David W. Bates, em seu livro *Enlightenment Aberrations: Error and Revolution in France*, “existe, etimologicamente, uma ambivalência no coração do erro, uma tensão, isto é, entre uma mera errância sem objetivo e uma aberração mais específica de algum caminho” (BATES, 2002, p. 20). Nas imagens que compõem o livro *Acidentes de leitura* (COSTA, 2015), de Alexandre Rodrigues da Costa, encontramos os traços obliterantes que remetem tanto ao informe quanto à heterologia como partes de um processo, no qual o erro desempenha a função de articulá-los. Embora as imagens de *Acidentes de leitura* tenham sua origem em fotografias digitais, elas não são fotografias no sentido pleno da palavra, uma vez que os elementos indiciais que as constituem são literalmente quebrados, obliterados, em função do erro que se instala a partir do desvio e do caminho pré-determinado.

Ao contrário do que ocorre nas fotografias, nas quais há o fora-de-campo por obliteração, nas imagens de Alexandre Rodrigues, não há intervenções exteriores sobre o espaço de representação, como o gesto de Gerhard Richter de aplicar camadas de tintas sobre a fotografia ou corrosões químicas provocadas pelo tempo. Em *Acidentes de leitura*, o erro é inerente à forma como a imagem se constitui, que se baseia nos bits que a compõem e nas instruções que se processam sobre eles. Os princípios que regem essa dinâmica do erro podem ser encontrados na maneira como os arquivos digitais são transmitidos pela internet, como acontece nas redes que utilizam o sistema *peer-to-peer*. Por meio de programas, nos quais são compartilhados arquivos pela internet, como o *bittorrent* e similares, o *download* de uma imagem permite que ela seja transmitida bit por bit para o computador que o iniciou. Como nas redes *peer-to-peer* não existe servidor central, cada computador é um fornecedor e um consumidor de recurso, pois os dados armazenados podem também ser compartilhados. O resultado disso é que, diante da ausência de

hierarquia, os computadores, ao se tornarem nódulos na rede, fazem com que os recursos sejam voláteis, pois não há garantias de que ficarão indefinidamente ligados, conectados, de maneira que os arquivos armazenados possam ser enviados a outros usuários.

Diante das possibilidades de acessar imagens eróticas de sites pornográficos, por meio da rede *peer-to-peer*, e interromper os seus *downloads* ou não ter disponível o arquivo completo para fazer isso, Alexandre Rodrigues se utiliza do erro como elemento, ao mesmo tempo, desestruturador e articulador de espaços de representação, no momento em que eles são desviados de suas configurações pré-determinadas. O fato de um *download* de um conjunto de fotos ter sido interrompido na rede *peer-to-peer* não impede que ele possa ser lido, decodificado, por um programa cuja função é a de visualizar fotos. De acordo com a quantidade de bits armazenados, a imagem pode ser acessada, no entanto seu espaço de representação se encontrará de alguma forma obliterado. Em *Acidentes de leitura*, as fotos de mulheres nuas se apresentam truncadas, pois faltam partes que impedem a visualização dos corpos e as que sobrevivem à tentativa de o programa formar imagem permanecem aleatoriamente desagregadas em relação ao espaço onde, a princípio, corpos íntegros deveriam estar representados. Como Alexandre Rodrigues se vale de possíveis erros causados pelas tentativas do programa decodificar os dados que lhe são passados, a esse resultado se dá o nome de *glitch*. De acordo com Rosa Menkman:

O resultado de um *glitch* pode variar significativamente, de uma catástrofe para apenas um pequeno soluço ou lapso. No caso de pequenos *glitches*, as entradas de informação, codificação ou decodificação ou outros protocolos tecnológicos revelam-se errados em algum ponto, enquanto o restante do sistema ou as partes que processam os fluxos de dados dentro desse sistema (o hardware, o software ou, por exemplo, a interface do monitor) continuam funcionando e exibem o erro sem análise. Quando a falha é mais desastrosa, o sistema pode não funcionar corretamente ou retornar ao seu modo normal de operação. (MENKMAN, 2011, p. 27)

Geralmente, os artistas que trabalham com o *glitch* tendem a simulá-lo por meio de programas de manipulação de imagem. Nessas obras, encontramos imagens já selecionadas, sobre as quais o artista fará algum tipo de intervenção, cujos resultados remetem visualmente àqueles produzidos pelo *glitch*: imagens distorcidas com alteração na cor, saturação e com zonas obliteradas, que evocam a abstração.

Tais intervenções não diferem muito daquelas praticadas por pintores que aplicam a tinta sobre a fotografia ou a mutilam, com o propósito de criar algum tipo de diálogo entre o espaço representado e as obliterações que passam a ocupá-lo. Em *Acidentes de leitura*, o que nos chama a atenção é que as imagens se apresentam esfaceladas, com partes dos corpos espalhados aleatoriamente no espaço de representação, sem as distorções em ondas que podem ser observadas nas obras cuja temática é a do *glitch*. Em vez de se valer dos recursos oferecidos pelos *softwares* de manipulação de imagens, com o simples gesto de interromper o *download* de fotografias de mulheres nuas, Alexandre Rodrigues consegue gerar imagens, nas quais o corpo, ao ser fragmentado, permite que o observemos em uma condição muito próxima a do cadáver ou a do fantasma. Temos, assim, o corpo como forma dispersa, antiutópica, que se mantém como erro a partir da decodificação que os programas de computador fazem ao tentar “ler” a imagem e reintegrá-la.

Se formos buscar algum referencial para a fragmentação que o corpo sofre em *Acidentes de leitura*, é com a obra de Hans Bellmer que podemos, talvez, estabelecer paralelos. Nas imagens que compõem o livro *Die Puppe* (A boneca), que Hans Bellmer publicou em 1934, pelo editor Thomas Eckstein, observamos fotografias não verdadeiramente de uma mulher, mas uma boneca cujos traços lembram os do corpo feminino. Aqui, a semelhança, ao mesmo tempo em que é evocada, é destruída por uma espécie de operação de desmantelamento da representação. Embora a graciosidade dos traços e a pose lembrem a de uma figura feminina, é a partir do desmembramento e da rearticulação de algumas partes de seu corpo que essa boneca estabelece a deformação e a mutilação como parâmetros para o obscuro. Nessa primeira versão da boneca assim como na da década de 1940, é possível perceber a presença do informe, na medida em que a representação que temos do corpo oscila entre o referencial e o não-referencial, a ordem e a desordem, como os anagramas que Bellmer cria para o livro *Anatomia da imagem*, de 1957. Esses anagramas servem para exemplificar sua proposta de um corpo insubordinado, permutável, pois novos significados podem ser extraídos à semelhança do que ocorre com as palavras de um poema, cuja estrutura torna-se reversível, múltipla e indeterminada, uma vez que as mesmas letras que compõem um verso se convertem nos demais. Os sentidos que surgem do novo texto não se

amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o anterior, o eu e o outro, como pode ser visto neste poema constituído apenas de anagramas:

ROSES AU COEUR VIOLET

Se vouer à toi, ô cruel
A toi, couleuvre rose
O, vouloir être cause
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, ô la sucrée

Va, où surréel còtoie,
O, l'oiseau crève-tour!
Vil os écoeura route,
Coeur viole osa tuer.

Soeur à voile courte – écolier vous a outré
Curé, où Eros t'a violé – ou l'écu osera te voir
Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi

O rire sous le couteau
Roses au coeur violet. (BELLMER, 2008, 47)¹

No poema acima, cada estrofe espelha-se uma na outra, de maneira que é impossível definir um centro, uma origem. O espelhamento, na condição de anagrama, deforma os sentidos dos versos, levando-os ao limite do incompreensível. O que impera é o *nonsense* como desabamento da linguagem, uma vez que os significados, que as palavras geram, não se sustentam mais na lógica da comunicação, naquilo que pode ser apreendido e compreendido. Se o sentido se torna insuficiente, é porque as palavras foram dilaceradas, expostas a esse espelho que lhes corta as amarras e as deixa tão vulneráveis quanto podem ser em suas origens. O anagrama possibilita assim resgatar a palavra a partir de sua multiplicidade negativa, pois o verso se apaga em sua origem, mesclado aos reflexos que deixa e às sombras que projeta. Por isso, no instante em que cada verso se torna múltiplo pelas letras que o compõem, ele se abre ao ilimitado, ao impossível, pois suas palavras se tornam instáveis à medida que, dilaceradas, se multiplicam sempre em outras. O dilaceramento da palavra atinge o poema como um todo, pois a linha interrompida não assinala mais um giro, uma reviravolta, mas o próprio abismo ao qual se condena. As imagens tornam-se, assim, obliteradas, rasuradas, impedindo o caminho, o fluir como forma de escapar do emaranhado de sentidos, das múltiplas saídas e entradas do poema. É a partir dessa perspectiva

COSTA, Alexandre Rodrigues da. Manifestações do informe: o erro como processo de construção artística, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3896-3910.

que tanto os poemas anagramáticos quanto as bonecas de Bellmer compartilham com os significados que Georges Bataille dá ao labirinto:

No que diz respeito aos homens, a sua existência liga-se à linguagem. Cada pessoa imagina, e assim conhece, a sua existência com a ajuda das palavras. As palavras lhe vêm à cabeça, carregadas da multidão de existências humanas – ou não humanas –, em relação às quais existe a sua existência privada. O ser é, em si, mediado pelas palavras, que só podem se dar arbitrariamente como “ser autônomo” e profundamente como “ser em relação”. Basta seguir, por pouco tempo, o rastro dos percursos repetidos das palavras para perceber, em uma espécie de visão, a construção labiríntica do ser. (BATAILLE, 1992, p. 90)

Segundo Bataille, o ser em si é um labirinto do qual é impossível escapar, já que não estamos nele, mas somos ele. Nesse sentido, as palavras que utilizamos não nos orientam, ao contrário, levam-nos a perder em nós mesmos. O próprio texto de Bataille é um labirinto, uma vez que seu terreno é instável, suas paredes constituem passagens onde não existe mais referência. Do mesmo modo que o informe é concebido como uma espécie de sabotagem contra o sistema acadêmico, Bataille, de acordo com Denis Hollier, “inverte o sentido metafórico tradicional do labirinto que geralmente liga-o com o desejo de sair” (HOLLIER, 1989, P. 60). Assim, o labirinto é a existência operacional do informe, pois sua estrutura anti-hierárquica opõe-se a concepção geométrica idealizada, para a qual a saída representaria a realização do projeto, da utopia. Ao analisar a questão do labirinto na obra de Bataille, Denis Hollier comenta:

O labirinto não é o espaço seguro, mas o espaço desorientado de alguém que se perdeu em seu caminho, se ele tivesse a boa fortuna de transformar os passos que dá em dança, ou simplesmente deixasse a intoxicação espacial levá-lo a se perder: o labirinto é o espaço bêbado. Nota: a bebedeira não é sem vertigem; palavras bêbadas tem tanto significado quanto um bêbado tem equilíbrio. (HOLLIER, 1989, p. 58-59)

A desorientação que Bellmer promove em sua obra, seja nas fotografias de suas bonecas, em seus desenhos, gravuras ou poemas, se constitui em um verdadeiro labirinto na medida em que dentro e fora não são mais opções, já que o eu não se refere a si mesmo como uma entidade autônoma, mas como aquilo que pode estar, ao mesmo tempo, próximo e distante de si mesmo: “o fio de Ariadne e o labirinto são idênticos” (HOLLIER, 1989, p. 59). As obras elaboradas por Hans Bellmer podem, portanto, ser vistas como labirintos, nos quais a perda de referência nos arremessa

não para um além do corpo, mas para os seus interstícios, onde, a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, o *nonsense* se faz carne.



Figura 1: Hans Bellmer (1902–1975). Die puppe, 1934. Fotografia.
BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.



Figura 2: Hans Bellmer (1902–1975). Die puppe, 1934. Fotografia.
BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.

Nesse sentido, As imagens de *Acidentes de leitura* possuem em comum com a obra de Hans Bellmer o desmembramento do corpo como fracasso da visibilidade, gerado pela impossibilidade de se completar a informação, quando não há referenciais suficientes para isso. No caso de *Acidentes de leitura*, o corpo se fratura a partir da configuração que lhe dá o sistema, no sentido de que ele é desorganizado pela falta

de dados, de elementos que o tornem legível e íntegro. O erro se dá como possibilidade de romper com a singularidade do corpo, ao torná-lo múltiplo, labiríntico, na medida em que seus membros não só se espelham, anarquicamente, uns nos outros, mas se fundem ao cenário que os rodeia. Dessa forma, o fragmento se instaura, por meio do descontentamento e da imperfeição, como elemento desarticulador, pois a figura feminina é obliterada, no instante em que suas partes não estão mais integradas a um todo, mas, ao contrário, elas se erigem, isoladas, ao negativar o lugar de onde vieram. Como exemplo, podemos nos deter na imagem da página 33, de *Acidentes de leitura*, na qual encontramos o que parece ser a única coisa a ter sobrado do corpo da modelo, uma face feminina em meio a um mar de riscos horizontais azuis e brancos. Em outra imagem, a da página 50, sobram apenas partes das pernas e uma mão a se segurar em uma cortina, já que o restante do corpo, como na imagem anterior, foi apagado pelo *glitch*. O corpo fragmentado abre-se, assim, para aquilo que Maurice Blanchot entende como desastre;

O desastre, aquilo que está sendo estendido, a extensão sem a tensão da destruição, o desastre retorna, seria sempre o desastre após o desastre, um retorno silencioso, não devastador, por onde ele se dissimula. Dissimulação, efeito de desastre. (BLANCHOT, 1980, p. 16)

O *glitch* permite, portanto, que o desastre se instaure, se dissimule na imagem como uma espécie de montagem aleatória, já que a interrupção do *download* despedaça a integridade das fotos originais. Diante da falta de dados para se completar, a imagem é identificada como erro pelo programa de leitura de imagens. Interrompida, ela se apresenta de maneira similar às fotografias de Bellmer sobre sua boneca. Mas enquanto Bellmer buscava, de forma consciente, a manipulação da forma, o erro, em *Acidentes de leitura*, se torna uma regra de construção, desvio através da qual as identidades se esfacelam em vários pontos de vista. Evidentemente, a escolha dos arquivos compactados e o momento de interrupção do *download* podem fazer parte de ações conscientes. No entanto, o princípio que se estabelece a partir dessas imagens é o de fazer o sistema operacional a se opor a si mesmo.



Figura 4: Alexandre Rodrigues da Costa (1972 –). Acidentes de leitura, 2015. Formato digital.
Fonte: https://issuu.com/alexanderodriguescosta/docs/alexandre_rodrigues_da_costa_-_acid

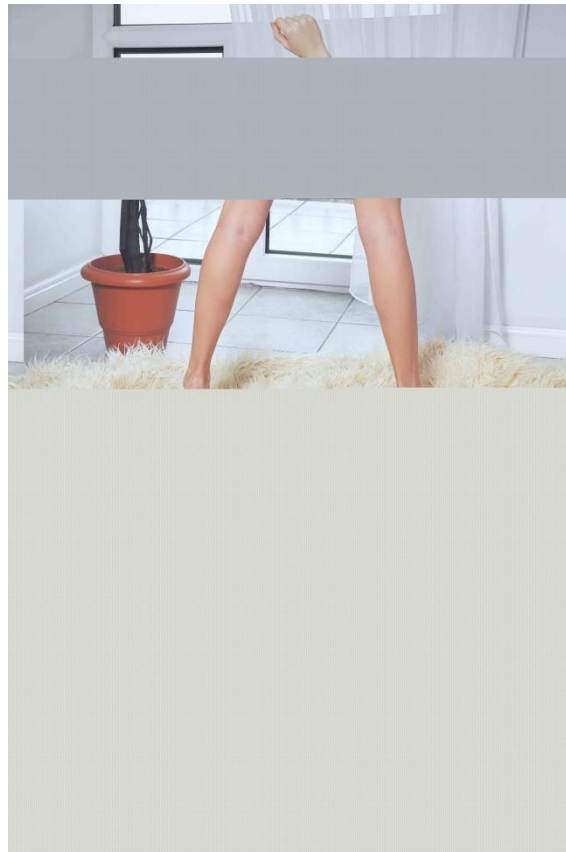


Figura 4: Alexandre Rodrigues da Costa (1972 –). Acidentes de leitura, 2015. Formato digital.
Fonte: https://issuu.com/alexanderodriguescosta/docs/alexandre_rodrigues_da_costa_-_acid

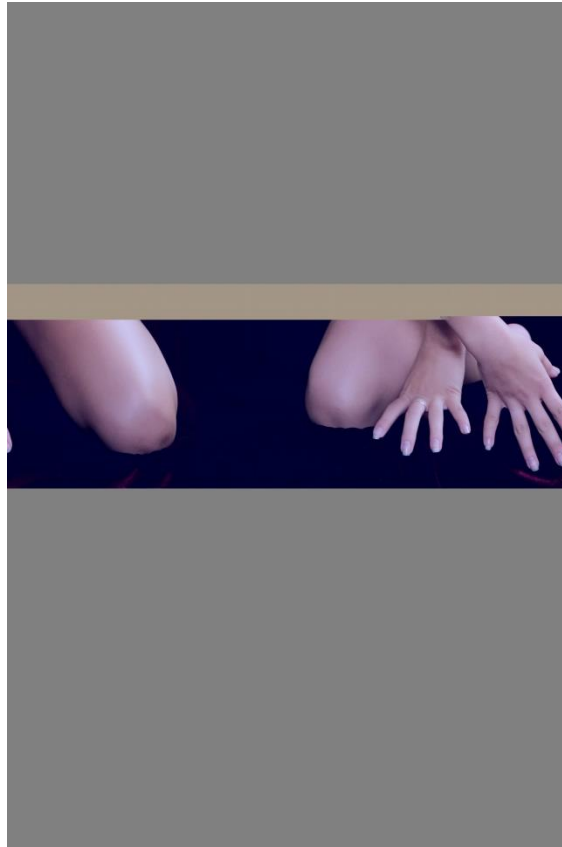


Figura 5: Alexandre Rodrigues da Costa (1972 –). *Acidentes de leitura*, 2015. Formato digital.
Fonte: https://issuu.com/alexanderodriguescosta/docs/alexandre_rodrigues_da_costa_-_acid

E o que se perde, por meio dessa oposição, na imagem, é tanto o seu contexto quanto a sua configuração na clareza e na discernibilidade, pois corpo e cenário subsistem, assim, como ruínas. Levados ao colapso, eles são expostos ao excesso, ao equívoco, até se tornarem perda, pois a imagem ultrapassa a medida de si mesma para se converter em desastre. Em todas as imagens que compõem *Acidentes de Leitura*, podemos observar essa dinâmica do desastre, no momento em que o corpo tem suas partes truncadas e rearranjadas, aleatoriamente, em novas estruturas que subsistem, entre o figurativo e o abstrato, como informes. Esse paradoxo é a condição da existência do informe e é, por isso, que ele se deixa revelar como um processo, mas não como um conceito. Como disruptura móvel, imagem subversiva, o informe, segundo Benjamin Noys, “nunca se estabelece dentro de um quadro ou uma imagem, mas sempre emerge de uma imagem, uma palavra ou coisas” (NOYS, 2000, p. 35). Podemos perceber, assim, o informe como o que excede, o que não se deixa aprisionar, já que ele, ao resistir à teorização, colapsa não apenas o movimento que o engendra, mas que dele se desdobra.

Assistimos ao desdobramento do informe, no instante em que a imagem, levada ao erro, é fragmentada, de tal maneira que o corpo não se sustenta mais pela lógica da excitação, daquilo que pode ser apreendido e consumido, mas permanece incompleto, literalmente interrompido. Se a imagem se torna insuficiente, é porque ela foi dilacerada, exposta a esse erro que lhe corta as amarras com o reconhecível e a deixa tão vulnerável quanto pode ser em sua origem. O *glitch* possibilita, assim, resgatar o corpo a partir de uma multiplicidade negativa, pois cada fragmento de imagem, combinado com outros, de forma aleatória, se apaga em sua origem, mesclado aos reflexos que deixa e às sombras que projeta. A partir dessa perspectiva, o corpo se abre ao ilimitado como se fosse o da vítima em um ritual sacrificial. O *glitch* torna-se, portanto, um elemento destrutivo e criativo, pois atinge a foto como um todo, ao desmembrar e misturar, entre texturas e cores alteradas, os corpos e os cenários. Para Mark Nunes,

nesses momentos, o erro chama a atenção para suas raízes etimológicas: um desvio, um mover-se sem destino pretendido. Em seu "fracasso na comunicação", o erro sinaliza um caminho de fuga dos limites previsíveis do controle informatizado: uma abertura, uma virtualidade, uma *poiesis*. (NUNES, 2011, p. 3)

A imagem se configura, dessa maneira, como um espaço de mutilação, onde as partes isoladas não possuem mais hierarquia. O resultado é que não há zonas predominantes sobre as quais o olhar possa organizar o corpo, já que agora ele se abre intercambiável, de maneira que o que antes era um ensaio fotográfico agora se torna um momento de indistinção, pois a identidade feminina, inacessível, leva-nos à condição daquilo que não pode gerar mais prazer. Dessa forma, tanto em *Acidentes de Leitura* quanto na obra de Hans Bellmer, o erro se dá como uma violência que apaga os limites entre as partes do corpo, fazendo com que cada uma delas se torne autônoma, convulsiva na sua relação com o todo. Emaranhado em si mesmo, o corpo se oferece inapreensível, ao abandonar sua condição passiva, obrigando-nos a contemplá-lo distante da vida, mas ao mesmo tempo parte dela, no instante em percebemos como ele nega o lugar de onde veio e afirma a sua precariedade, sua semelhança, com o nada.

Notas

¹ Na tradução literal: Dedicar-se a você, oh cruel/A você, cobra rosada/Ó, querer ser causa/Cubra-se, a rua

encara,/Abra-se, oh açucarada//Vá, onde o surreal frequenta,/Ó, o pássaro volta-penetra/Osso perverso estrada
 doente,/Coração violado ousou matar//Irmã pequena-vela – o estudante te indignou/Padre, onde Eros te violou –
 onde o escudo se atreverá a te ver/Onde a cor verde suou – pescoço aberto será a lei/Oh riso sob a faca.

Referências

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970a.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1970b.
- BATES, David W. *Enlightenment aberrations: error and revolution in France*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2002.
- BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.
- BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books: 1999.
- COSTA, Alexandre Rodrigues da. *Acidentes de leitura*. Belo Horizonte: Editora do autor, 2015. Disponível em: https://issuu.com/alexanderrodriguescosta/docs/alexandre_rodrigues_da_costa_-_acid
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- HILL, Leslie. *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*. New York, London: Continuum International Publishing Group, 2012.
- HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.
- KRAUSS, Rosalind. Stieglitz/Equivalents. In: *October*, number 11, Nova York, 1979, p. 129-140.
- MENKMAN, Rosa. *The glitch moment(um)*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.
- NOYS, Benjamin. *Georges Bataille: a critical introduction*. London, Sterling: Pluto Press, 2000.
- NUNES, Mark (org.). *Error: glitch, noise, and jam in new media cultures*. New York, London: Continuum Books, 2011.

Alexandre Rodrigues da Costa

Autor dos livros *Objetos Difíceis* (2004); *Fora de Quadro* (2005), *Peso morto* (2008), *Corpos cegos* (2012), *Bela Lugosi no ateliê de Kandinski* (2013), *Acidentes de Leitura* (2015) e *Como assistir a um road movie em pé* (2016). Organizou e traduziu *Poemas de Georges Bataille* (2015). Atualmente, é professor titular de disciplinas teóricas da Escola Guignard (UEMG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (UEMG).