
O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille

Eduardo Jorge de Oliveira*

Recebido 21 de janeiro de 2009/ aprovado em 15 de abril de 2009

Este artigo pretende fazer uma leitura do *Dicionário crítico* de Georges Bataille, publicado ao longo de diversos números da revista *Documents*, e discutir a questão do procedimento de montagem na revista, atuando como um projeto estético contra a figuração humana.

verbetes, montagem, semelhança, figura humana

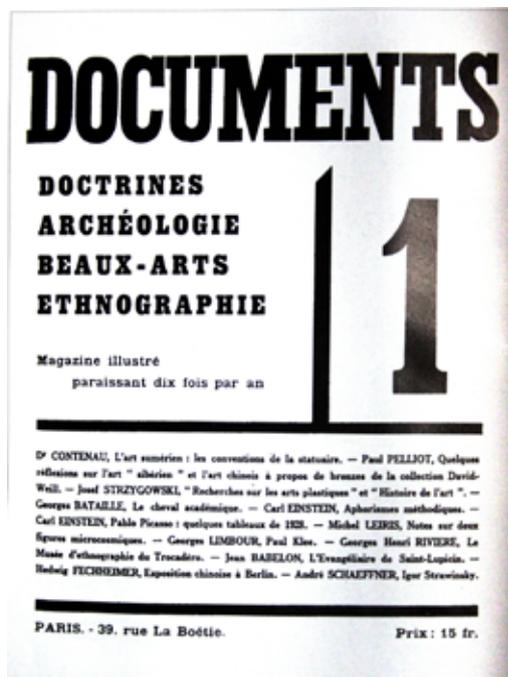
Um princípio de montagem: o verbete *informe*

Georges Bataille, em dezembro de 1929, publicou na *Documents*, revista que editava em conjunto com Michel Leiris e Carl Einstein, um verbete chamado *informe*:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a idéia de que o universo é como uma aranha ou um escarro.¹

Bataille aponta um dicionário que dá obrigações às palavras, ausentando delas o sentido ou, mais precisamente, a árdua tarefa de desarticular seu caráter de semelhança com o mundo. Essa questão foi abordada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* quanto

* Eduardo Jorge de Oliveira é mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. É bolsista da Capes.



Capa da revista **Documents**, número 1, 1929. fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. La ressemblance informe. Ou le gai savoir selon Georges Bataille. Paris: Mácula, 1995. Reprodução, p. 2.

trata «o ser da linguagem» e sua relação com o pensamento moderno, onde a « profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita ».² Partindo da leitura do *informe* podemos percorrer diversas questões que tocam a instabilidade da forma mais visível, montadas a partir de um verbete, como o próprio desmanchar-se dessa interdependência apontada por Foucault. A montagem do verbete *informe* nos conduz à definição de um “nome sem corpo” ou a uma palavra sem um objeto, um referente. Por isso, antes mesmo de entrar nessa questão, é pertinente trazer aqui a leitura de montagem de um teórico do cinema como Sergei Eisenstein – que se valeu de diversos procedimentos literários para elaborar uma teoria da montagem. O cineasta russo, ao iniciar as articulações teóricas sobre a montagem, parte de um problema apresentado por Gorki: “como escrever?”

A montagem ajuda na solução desta tarefa. A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o

Masque de carnaval. J.-A. Boiffard. Publicado junto ao artigo «Eschyle, le carnaval et les civilisés», Fonte: *Documents*, fac-símile, 1930, número 2, p. 102.



processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Fazer com que o leitor (espectador) percorra o mesmo trajeto criativo do autor parece ser apenas o início de um trabalho de montagem. O que se torna preciso para a utilização deste termo é justamente a “força da tangibilidade física” que a montagem traz. A montagem articulada do verbete, passando pelo *Dicionário crítico* – o conjunto destes verbetes – até chegar aos “Documentos”, à revista. Georges Didi-Huberman, em *La ressemblance informe* (1995), estabelece que o procedimento de montagem foi utilizado de uma maneira transformadora por Georges Bataille: “Na realidade, Bataille não cessou, na *Documents*, de praticar esta arte estranha de uma montagem que altera.”³ Uma montagem que altera a figuração do homem. Assim, nesta perspectiva da montagem, a revista *Documents* se aproximou do cinema de vanguarda em termos do tratamento destinado à figura humana, como prossegue Georges

Didi-Huberman:

As semelhanças cruéis, Bataille as tinha introduzido, nos lembramos com qual violência, celebrando muito cedo – muito próximo da *História do olho* – as núpcias, ou os amores sangrentos, como ele dizia, do *olho* com o *gume*. Estas núpcias marcavam muito precisamente a introdução, na *Documents*, do cinema de vanguarda como meio, por excelência, de decomposição da “figura humana” que Bataille procurava obstinadamente reconhecer, sublinhar e mesmo fomentar, montar em todos os “documentos” que lhe caíam às mãos. O elogio entusiasta do *Cão andaluz* não podia fazer esquecer, notadamente, uma sequência, entre as mais célebres, do *Eucouraçado Potenkim* (1925) onde a semelhança cruel encontra seu ápice em outras núpcias do olho com o gume: um olho cego sangrando e, por isto mesmo, permitindo “corrigir a vista” – a lente de um óculo (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 293).⁴

A revista, pelo viés da montagem, com mecanismos semelhantes aos do cinema, – daí a citação dos dois filmes, *O Encouraçado Potenkim*, de 1925, de Eisenstein e o *Cão Andaluz*, de 1929, de Buñuel – cria em um único plano de página verdadeiros documentos dessa desfiguração humana. Como se a forma humana fosse algo importante a ser rompido para, se possível, também romper com outras formas – de objetos, inclusive – cujo antropomorfismo estaria impresso em tudo, inclusive no verbete de um dicionário. Por isso o ataque à forma do homem para atentar também contra a forma, como uma sobrecasaca matemática que cobre o universo. Para chegarmos ao *informe*, Eliane Robert Moraes fornece um elemento importante para se alcançar uma leitura que toque a montagem e o próprio verbete *informe*: “A forma oprime a matéria: seria este o ponto de partida do pensamento de Bataille”⁵.

A montagem altera a matéria, o que pressupõe também uma fragmentação da realidade. Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, 2008, toca neste aspecto: “A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase de constituição da obra”⁶. E Walter Benjamin, claramente, chega a um ponto fundamental para se ler a revista *Documents* pelo viés da montagem: “O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento”⁷.

Um princípio de guerra: *Documents*

O paradoxo é que verbete, dicionário e documento fazem parte de um repertório vocabular próximo da forma, do desenho de uma definição, de um referente. Igualmente paradoxal é o uso destes vocábulos diante do contexto do surrealismo. De fato, a revista *Documents* foi

uma verdadeira máquina de guerra estética contra o surrealismo. E, Georges Bataille, em *A literatura e o mal* (1989), constrói um prefácio que mais se assemelha a um depoimento:

A geração a que pertença é tumultuosa. Ela despertou para a vida literária nos tumultos do surrealismo. Houve, nos anos que se seguiram à Primeira Guerra, um sentimento que transbordava. A literatura sufocava os seus limites. Parecia que ela continha em si uma revolução (BATAILLE, 1989, p. 9).

Por serem contemporâneos, Bataille representou para os surrealistas um verdadeiro incômodo no plano da radicalidade de suas propostas. Ler, portanto, a revista *Documents* como algo que se opõe ao surrealismo é também articular a possibilidade de uma radicalidade a qual os surrealistas realmente pretendiam conquistar, embora estivessem situados em um plano mais elevado, sobretudo o seu ideólogo, André Breton. É a partir desse ponto que Eliane Robert Moraes elabora uma discussão:

Semelhante conclusão esboça-se na análise de Michel Surya quando ele afirma que a revista *Documents* representa tudo “aquilo que o surrealismo não se atreve a ser, aquilo que a sua violência seria, *in extremis*, se não fosse travada pela vontade bravia de Breton em dotá-la com as melhores razões, quer dizer, as mais elevadas” (MORAES, 2002, p. 156).

As diferenças entre André Breton e Georges Bataille são mais claras precisamente em relação aos propósitos do surrealismo, contaminado ainda com algum idealismo, sobretudo Breton, enquanto Bataille seguia por um caminho mais obscuro:

Enquanto o Surrealismo de Breton explorava a “floresta de símbolos” que estava por trás das concepções correntes de realidade, podemos ver o trabalho de Bataille percorrendo as sombras que constroem até mesmo Breton. Enquanto Breton buscava um “brilho de luz”, Bataille perseguia o obscuro. Quando Bataille usa a metáfora da luz, esta é tão estonteante que cega; a visão dá lugar à cegueira e o campo de visão é contaminado pela *tache aveugle* (“mancha cega”). Não é de surpreender, portanto, que Breton visse Bataille como entrincheirado num pessimismo incurável. Ainda que o comentário seja apenas unilateral (Breton alude a Bataille, mas Bataille raramente responde), Bataille considera Breton e os surrealistas simplesmente iludidos por um incurável idealismo (FER, 1998, p. 204).

A esse embate seguiu-se uma ruptura, uma dissidência que vai explicar até mesmo uma postura filológica combativa por parte de Bataille, e não deixa de ser uma ironia o fato de um movimento de vanguarda como o surrealismo lançar uma revista denominada “*Documentos*”, abrindo, assim, no ano de 1929, uma verdadeira crise:

A separação entre Breton e Bataille ocorreu em 1929, quando em apenas um mês surgiram as publicações do “Segundo manifesto surrealista”, de Breton, em *La révolution Surréaliste*,



La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans attelés à la charrue. — 4. Le koulak. 5. La femme du koulak. — 6. Porc. — 7 et 9. Le taureau Fomka. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le komсомол. — 14. Truie allaitant.

Trente photogrammes de
«La ligne générale», S.
Eisenstein. Montado em
página dupla. Segunda página.
Fonte: *Documents*, fac-símile,
1930, número 4, p. 219.

e de Le 'jeu lugubre', de Bataille, em *Documents*. A crise daquele ano envolveu muitos surrealistas, alguns dos quais foram expulsos do grupo por Breton, enquanto outros – como Masson – distanciaram-se dele. Bataille era o oponente mais vociferante de Breton, e, com Michel Leiris e outros, tornou-se uma figura-chave na revista rival *Documents*, que estreou em 1929. Apesar de nunca ter sido propenso a organizar grupos, Bataille acabou por representar, com companheiros dissidentes, um campo alternativo situado fora das fronteiras definidas por Breton (BATCHELOR, FER, WOOD, 1998, p. 204).

Documento, palavra cujo uso remete-se diretamente à matéria, tem uma forte associação com o materialismo baixo⁹, de Bataille. Enquanto Breton apropriava-se do materialismo dialético, de Karl Marx, o materialismo utilizado na revista *Documents* era outro, cujo *informe* era a própria matéria. Daí a importância da leitura, dentro da *Documents*, dos verbetes do *Dicionário crítico*, de Georges Bataille, como analisa Briony Fer:

Em seu Dicionário crítico, publicado em *Documents* em 1929, Bataille deliberadamente parodiou a idéia de dicionário como uma série de definições. Ao contrário, as palavras que ele seleciona, tais como *œil* (olho), *informe* (informe), *abattoir* (abatedouro), *la bouche* (boca) e *matérialisme* (materialismo), são dispostas de um modo que as impede de ter seus significados fixados. Elas seguem um formato de dicionário, mas ao mesmo tempo desfazem esse formato. As fotografias que acompanham os textos não fornecem definições, mas acrescentam uma categoria a mais de sugestividade. Isto é, as palavras são desprovidas de qualquer definição absoluta e, ainda, são deslocadas pelas imagens (que foram produzidas por Boiffard e Éli Lotar, entre outros). Sob o mesmo verbete de dicionário para *œil*, Bataille também reproduz a pintura de Dalí *O sangue é mais doce que o mel*, de 1927, junto com uma velha história de detetive em quadrinhos *L'Œil de la Police*. Vários dos termos utilizados por Bataille no dicionário e em outras seções da revista referem-se a partes do corpo como uma anatomia desmembrada do moderno (BATCHELOR, FER, WOOD, 1998, p.206).

“Uma anatomia desmembrada do moderno,” essa é uma leitura do corpo fragmentado, mutilado ou deformado para tocar no projeto de Bataille que articula a montagem de um “documento” para inventariar diversas maneiras onde ocorre um desmembramento do humano que o leve à desfiguração, ao fim do princípio antropomorfo e prolongando mais esses corpos à própria destituição da imagem renascentista do homem vitruviano, de Leonardo da Vinci.

Os verbetes utilizados por Georges Bataille criam outras situações para o corpo e desestabilizam os próprios termos utilizados para esta composição: verbete, dicionário e documento. Com isso, além de documentar explicitamente essa “anatomia desmembrada do moderno,” Bataille desloca-as de um todo – o corpo – e cria novos lugares para essas partes fragmentadas até chegar a uma idéia de *informe*. O tom paródico do verbete e do dicionário é utilizado também de tal maneira que as próprias formas utilizadas – verbete e dicionário – são desgastadas de seu sentido original. Não existe uma definição precisa e fixa, tal qual existe no dicionário, de



Bouche. J.-A. Boiffard. Publicado junto ao artigo «*Bouche*», em *Documents*, 1930, número 5, p. 298. Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe. Ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Mácula, 1995. Reprodução, p. 59.

uma palavra empregada por Bataille. Fixar parece um problema para se ater a um verbete como *metamorphose*, publicado em novembro de 1929, na *Documents*:

Animais selvagens. No que diz respeito aos animais selvagens, os sentimentos equívocos dos seres humanos são talvez mais irrisórios do que em qualquer outro caso. Há a dignidade humana (aparentemente acima de qualquer suspeita), mas não seria necessário ir ao jardim zoológico: por exemplo, quando os animais vêm surgir a multidão de criancinhas seguidas por papais-homens e por mães-mulheres. O hábito não pode impedir, ao que parece, um homem de saber que mente *como um cachorro*, quando fala de dignidade humana junto aos animais. Pois, na presença de seres *ilegais e*, por essência, livres (os únicos verdadeiramente *outlaws*), a inveja mais inquietante leva vantagem sobre um estúpido sentimento de superioridade prática – inveja que se manifesta nos selvagens na forma do totem, que se dissimula comicamente sob os emplumados chapéus das nossas avós de família. Tantos animais no mundo e tudo isto que perdemos: a inocente crueldade, a opaca monstruosidade dos olhos, pouco diferentes das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Restam os escritórios, os documentos de identidade, uma existência de criados amargos e, no entanto, não sabemos qual loucura estridente que, no curso de certas distâncias, toca a metamorphose.

Podemos definir a obsessão da *metamorfose* como uma violenta necessidade, *confundida, aliás, com cada uma das nossas necessidades animais*, estimulando um homem a se afastar de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela sua própria natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, atira-se de bruços e vai comer a comida do cachorro. Há assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um prisioneiro, e há uma porta que, se entreaberta, permite que o animal saia rua afora, como o prisioneiro ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação em provocar a admiração poética do morto. É neste sentido que observamos um homem como uma prisão de aparência burocrática.⁹

Colocar o homem em uma situação vexatória diante dos animais: parece que, assim, o verbete *metamorfose* toca de maneira mais contundente uma forma humana que rui em seus próprios gestos. É como se na mais simples visita ao jardim zoológico estivesse presente toda a burocracia que torna um homem prisioneiro de sua própria forma. Nos documentos de identidade, na maneira de discursar sobre a dignidade humana ao redor de uma instituição que confina os animais, o homem está preso à burocracia de sua forma. Preso às demandas que essa burocracia exige dele enquanto Homem, incluindo aí o verbete, o dicionário e o documento. Assim são as maneiras de dar uma “roupagem ao que já existe”. A *metamorfose* assume aí uma proximidade com o *informe*, justamente por não ter uma forma fixa, aprisionada e por fugir das noções de semelhança, livrando-se assim de uma analogia universal fixa.¹⁰ O que Bataille faz com seus verbetes e seu *Dicionário crítico* – e junto com Carl Einstein e Michel Leiris, com os *Documents* –, ao romper com uma cadeia do pensamento por semelhança, é atingir uma marca que o homem impõe para estabelecer uma configuração do visível. Assim, se caracteriza a importância da “figura”, ao que assinalou Michel Foucault: “A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade.”¹¹

Um princípio de combate: forma e semelhança

Livrar-se da semelhança é uma das tarefas do *informe*, por mais contraditório que isso possa parecer, pois no final do verbete Bataille também faz uso da analogia ao dizer que o universo “é como uma aranha ou um escarro”. Contudo, Bataille não fixa esta analogia e seu esforço é livrar-se de uma medida humana. Haveria, portanto, algo em comum entre Bataille e os surrealistas, ao quererem livrar-se das medidas humanas como na recusa de um legado

renascentista? Eliane Robert de Moraes justamente aborda essa questão mais direcionada ao surrealismo:

Assim, ao recusar a base humanista que, para o pensamento renascentista, estava na origem da relação entre o macrocosmo e o microcosmo, o surrealismo torna possível a concepção de um jogo de analogias universais completamente livre de qualquer idéia de “medida humana” (MORAES, 2002, p. 82).

Destes pontos tomados para fragmentar a medida humana, a boca, outro verbete do *Dicionário crítico*, é um elemento-chave para este projeto. Um ponto de voracidade em comum entre o homem e o animal e, mesmo que o homem já civilizado tenha perdido esse ponto do corpo como algo assustador aos animais de outras espécies, este se torna um canal para evacuar sua dor, sua fúria e seu sofrimento, como se lê em “boca”, na *Documents 5*, de 1930:

A boca é o início, ou, se desejarmos, a proa dos animais: nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, quer dizer, a mais assustadora para os animais vizinhos. Mas o homem não possui uma arquitetura simples, como as bestas, sendo impossível afirmar onde ele começa. A rigor, ele começa pelo alto do crânio, mas o alto do crânio é uma parte insignificante, incapaz de atrair qualquer atenção; são os olhos ou a testa que desempenham, como no maxilar dos animais, uma importante função.

Nos homens civilizados, a boca até mesmo perdeu a característica relativamente proeminente que ainda se mantém nos homens selvagens. Todavia, o violento significado da boca é preservado em estado latente: de repente, ele vem à tona com uma expressão literalmente canibal como *boca de fogo*, aplicada aos canhões com os quais os homens se matam. E, nas grandes ocasiões, a vida humana ainda se concentra de forma bestial na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão dos gritos dilacerantes. Sobre este assunto, é fácil observar que o indivíduo perturbado levanta a cabeça, tencionando freneticamente o pescoço, de modo que sua boca tenta, ao máximo, ocupar o prolongamento da coluna vertebral, *ou seja, a posição que ela normalmente ocupa na constituição animal* – como se impulsões explosivas jorrassem diretamente do corpo pela boca, sob forma de vociferações. Essa característica ressalta, ao mesmo tempo, a importância da boca na fisiologia ou até mesmo na psicologia animal, bem como a importância da extremidade superior ou anterior do corpo, orifício de profundos impulsos físicos: percebe-se também que um homem pode liberar esses impulsos pelo menos de duas formas diferentes, no cérebro ou na boca, mas assim que esses impulsos tornam-se violentos, ele é obrigado a recorrer à maneira bestial de liberá-los. Daí o caráter de limitada constipação de uma atitude estritamente humana – o aspecto magistral da fisionomia *boca fechada*, bela como um cofre-forte.¹²

Entrar nesse limite do êxtase e da dor é também entrar nesses limites do corpo. Assim se explica como uma literatura como a do Marquês de Sade, por exemplo, tenha encontrado tanta ressonância entre os surrealistas e mais especificamente entre Georges Bataille, Carl

Einstein e Michel Leiris. Bataille pergunta em *As lágrimas de eros*: “ Por acaso existe uma verdadeira diferença entre a poesia e o erotismo, ou entre o erotismo e o êxtase ?”¹³ Eliane Robert Moraes aponta para uma dimensão do corpo humano pensada por Michel Leiris:

Em 1930, Michel Leiris publica um artigo na *Documents* no qual afirma que “o masoquismo, o sadismo e, enfim, quase todos os vícios, são meios de sentir-se mais humano”, justamente por manterem relações mais profundas e mais abruptas com os corpos. O homem, diz ele, só consegue intensificar sua consciência quando ultrapassa a repugnância diante dos mecanismos secretos do corpo, ao mesmo tempo fascinantes e temíveis, evidenciados tanto no envelhecimento – suportado com muita dificuldade no mundo moderno – quanto na visão das vísceras, normalmente evitada a todo custo. Por serem essas as dimensões mais sensíveis do homem, continua Leiris, “de todas as representações plásticas, a do corpo humano é sem dúvida a que comove de forma mais direta” (MORAES, 2002, p. 161).

Por isso, neste ponto, todo o projeto de atingir uma anatomia humana que fosse desmembrada do moderno atinge também o próprio corpo da história, uma vez que o verbete, o dicionário e o documento foram utilizados de maneira anacrônica, onde as imagens de diferentes épocas se fizeram presentes pela montagem, para que, assim, toda essa questão do corpo

Pablo Picasso, 19 de janeiro de 1930,
47 x 64 cm. Fonte: *Documents*, fac-
símile, 1930, número 2, p. 94.



humano passasse por uma desfiguração. Vale ressaltar que, dentro deste projeto, inúmeros artistas e, entre eles, vários considerados dos mais importantes do século XX, participaram da *Documents*: Picasso, Miró, Braque, Seurat, Giacometti, Klee, Brancusi, Dali, Lipchitz, Eisenstein e De Chirico. Além de seus trabalhos, foram utilizadas imagens da arte africana, chinesa, japonesa e também do barroco mexicano; enfim, uma intrigante seleção de arte assinada e não-assinada fez de tal publicação um agrupamento de arquivos em séries, dando à revista um caráter intrínseco ao seu nome, ou seja, o de documentação da própria desfiguração da medida humana dentro da arte. Georges Didi-Huberman, considerando o estatuto da imagem, numa dicotomia virtual da aparência-realidade, propõe: “se pede muito pouco à imagem ao reduzi-la a uma aparência, se pede muito quando se busca nela o real”.¹⁴ Essas imagens de documentação também podem ser pensadas sob a mesma lógica, já que desestabilizar o real com a própria idéia de uma desfiguração do humano é afetar o real e a imagem de um só golpe; e, ainda sim, pensar que a imagem pode estar em uma zona aquém-além do que realmente se imagina.

Dentro deste verdadeiro jogo entre fragmentação do corpo na imagem e na escrita, atravessado pela montagem, é possível ler toda a questão abordada em torno de um combate à antropomorfização como uma verdadeira luta entre as formas, uma intensidade de formas que lutam para compor uma imagem, como assinala Georges Didi-Huberman:

Uma imagem – tanto para Bataille como para seus contemporâneos Carl Einstein e Walter Benjamin – deve então ser *dialética*. Ora, esta eficiência dialética só é uma questão da “mensagem” em um momento posterior (o que Benjamin chamava de “legibilidade”): ela é primeiramente uma questão de forma, a forma sob a qual ela se dá e se apresenta. Poderíamos então afirmar, sem se contradizer, que o materialismo de Bataille em matéria de forma, como ele mesmo dizia, é um autêntico *formalismo*, um formalismo como o entendiam mais ou menos os teóricos russos desta época e, até certo ponto, o próprio Carl Einstein: um formalismo de intensidade das formas, um formalismo da “espessura antropológica” das formas (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276).¹⁵

Eliane Robert de Moraes tenciona um pouco mais essa questão, ao prolongar o próprio pensamento de Georges Didi-Huberman, citando que a forma só pode ser pensável como acidente perpétuo.¹⁶ São as reflexões a partir do corpo humano, como uma forma que comove (Leiris), uma prisão de aparência burocrática (Bataille), uma espessura antropológica das formas (Einstein) que fazem da revista *Documents* um projeto para se repensar a imagem do homem dentro da própria imagem. Imagem que lida com um antropomorfismo dilacerado,

fazendo do nada um ponto de partida – e chegando para repensar o homem como forma.¹⁷

Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille, ainda nas vias do pensamento em torno do *informe* e de seu dicionário, ao se referir à literatura – e aqui é possível se reportar também às artes visuais dentro da *Documents* – disse que pelo fato da literatura ser inorgânica, ela é irresponsável: “Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo.”¹⁸

Notas

1 Documents, 7. Dezembro de 1929. Tradução de Eduardo Jorge, Érica Zingano e Marcela Nascimento.

2 Foucault, 2007, p. 59.

3 «En réalité, Bataille n’a pas cessé, dans Documents, de pratiquer cet art étrange du montage altérant.» Didi-Huberman, 1995, p. 276.

4 Les ressemblances cruelles, Bataille les avait introduites, on se souvient avec quelle violence, en célébrant très tôt – très près de l’Histoire de l’œil – les noces, ou les « amours sanglantes », comme il disait, de l’œil avec le tranchant. Or, ces noces marquaient très précisément l’introduction, dans Documents, du cinéma d’avant-garde en tant que moyen par excellence de la décomposition de la « Figure humaine » que Bataille cherchait obstinément à reconnaître, à souligner et même à fomentier, à monter, dans tous les « documents » qui lui tombaient sous la main. L’éloge enthousiaste du Chien andalou ne pouvait faire oublier, notamment, une séquence du Cuirassé Potemkine (1925) parmi les plus célèbres, où la ressemblance cruelle trouvait son acmé dans d’autres noces de l’œil avec le tranchant: un œil aveuglé et mis en sang par cela même qui, normalement, permet de « corriger la vue » – le verre d’un lorgnon (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 293).

5 Moraes, 2002, p. 200

6 Bürger, 2008, p. 148

7 Benjamin, 1987, p. 56

8 Neste literal baixo materialismo, Bataille escreve artigos como o Dedão do pé e a Linguagem das flores para a revista Documents, sobre as coisas situadas fisicamente baixas que põe uma “beleza” de pé.

9 Documents, 6. Novembro de 1929. Tradução: EJ, EZ e MN.

10 Foucault, em “A prosa do mundo” ao tratar das similitudes, fala de uma delas, a analogia, cujo “poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem semelhanças sutis das relações.” (Foucault, 2007, p. 29)

11 Foucault, 2007, p. 36

12 Documents, 5 – ano II. 1930. Tradução: EJ, EZ e MN.

13 Bataille, 1981, p. 32

14 Didi-Huberman, 2008, p. 12

15 Une image – pour Bataille comme pour ses contemporains Carl Einstein et Walter Benjamin – doit donc être dialectique. Or, cette efficacité dialectique n’est qu’après coup une question de «message» (ce que Benjamin nommait «lisibilité») : elle est d’abord une question de forme, la forme sous laquelle elle se donne et se présente. On pourrait alors affirmer, sans se contredire, que le matérialisme de Bataille – «en matière de forme», comme il disait lui-même – est un authentique formalisme, un formalisme comme l’entendaient peu ou prou les théoriciens russes de cette époque et, jusqu’à un certain point, Carl Einstein lui-même : un formalisme de l’intensité des formes, un formalisme de l’«épaisseur anthropologique» des formes. DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276.

16 Moraes, 2002, p. 198.

17 Moraes, 2002, p. 227.

18 Bataille, 1989, p. 22.

Referências

Bataille, G. *Las lagrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1981.

_____. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: LPM, 1989.

Batchelor, D.; Fer, B.; Wood, P. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

Benjamin, W. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In : *Magia e técnica, Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.54-60.

Bürger, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Didi-Huberman, G. *La ressemblance informe*. Ou le gai savoir selon Georges Bataille. Paris: Mácula, 1995.

_____. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Trad. O.A. Oviedo Funes.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Eisenstein, S. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: JZE, 1990.

Foucault, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Moraes, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Periódicos

Documents, nº 7. Paris: Dezembro de 1929.

Documents, nº 6. Paris: Novembro de 1929.