

Documentos de desfiguração do homem

Eduardo Jorge de Oliveira¹ / UFMG

Resumo

A revista *Documents*, editada por Georges Bataille em conjunto com Michel Leiris e Carl Einstein nos anos de 1929 e 1930, em Paris, é uma importante publicação – e ponto de partida – para pensarmos algumas questões sobre o projeto de desfiguração humana. De tal publicação destacamos o projeto do “Dicionário crítico”, de Bataille, onde a partir de dois de seus verbetes – “informe” e “poeira” – pensamos algumas questões referentes ao texto e à imagem, princípio presente ao longo da existência da revista, de onde identificamos 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 repensar a imagem do homem (sobretudo sua figuração) na própria imagem.

Palavras chave: desfiguração humana, informe, poeira, documento, dicionário crítico.

Abstract

Documents magazine, published by Georges Bataille along with Michel Leiris and Carl Einstein in 1929 and 1930, in Paris, is an important publication – and a starting point – to think of some questions about the human disfiguration project. From this publication we highlight the Bataille’s project “Critic Dictionary”, where starting from two entries – “report” and “dust”- we think of some points referring to text and image, a principle present throughout the existence of the magazine from which we identify the observations surrounding the human body as a shape that moves (Leiris), a bureaucratic prison (Bataille), a anthropological thickness of the form (Einstein) that make the *Documents* magazine a project to re-think the image of the man (especially its figuration) in the image itself.

Key words: human disfiguration, report, dust, document, critic dictionary.

A revista *Documents*, publicada nos anos de 1929 e 1930 em Paris, foi uma publicação na qual a “Figura Humana” foi criticada com muita contundência. A revista, editada por Carl Einstein, Georges Bataille e Michel Leiris, pode ser lida como um verdadeiro documento da queda dessa figuração do homem.

¹ Mestre em Estudos Literários (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Como afirmou Georges Didi-Huberman sobre a referida revista, “ela ocupa um lugar decisivo em uma certa história da arte, pela mesma razão que a relação entre as artes constitui, talvez, seu mais central objeto programático, o mais evidente, ao folhear a revista.”² Entretanto, antes de entrar propriamente na revista, é interessante nos remetermos a um artigo de Georges Didi-Huberman, publicado em 1987, ou seja, alguns anos antes da edição de seu livro que analisa a revista *Documents, La ressemblance informe*, de 1995. O artigo “A paixão do visível segundo Georges Bataille”, que talvez nos prepare um pouco para o ato de folhear a *Documents*, nos fala imediatamente de um rigor, de uma exigência. Trata-se da “exigência de uma visão sem nome.”³ Didi-Huberman desloca essa experiência do visível de *A experiência interior* para chegar até a palavra *ver*:⁴

A palavra ver é ainda uma recusa de olhar. Dito de outro modo, o acto de falar – Abrir a boca para produzir um discurso – apenas seria o acto amedrontado de fechar os olhos à soberania de uma visão. E sem dúvida pode-se ler a obra de Bataille como uma rítmica circulação viciosa do olho e da boca, da abertura e do fechamento: um batimento desarticulado, infeliz, de lábios e pálpebras, onde o escrito incessantemente busca o seu poder de suscitar o órgão. (DIDI-HUBERMAN, 1983, p. 7)

Trata-se de uma acepção a “um visível sem nome”. Uma “visão averbal” e, como se Bataille dispusesse essa visão em um oxímoro, esse olho é, ainda, “um olho voraz”, porque tudo no campo da visão pode ser celeste e, a partir do momento em que é tocado e, sobretudo, incorporado – por isso, o movimento do olho à boca –, esse toque já se depara com o abjeto. A partir de então a boca equivale ao toque do que o olho já não vê. Nesse sentido, um ponto importante da leitura de Georges Didi-Huberman, a partir da obra de Bataille, é que a visão se torna importante quando quem olha se inclui no que é olhado, deslocando então um caráter *voyeur* próprio da natureza da visão. Ou, ainda, como Didi-Huberman conclui seu artigo: “Ele sentia bem que *ver*, contra todo o consolo que ver fornece, supõe, dá acesso ao seu limiar de

² DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 297-298.

³ DIDI-HUBERMAN, 1983, p. 7.

⁴ Em *A experiência interior*, Bataille escreve sobre o aparelho da visão: “O aparelho da visão (o aparelho físico) ocupa, aliás, neste caso, o maior lugar. É um espectador, são os olhos que procuram o ponto ou, pelo menos, nessa operação, a existência espectadora condensa-se nos olhos” (BATAILLE, 1992, p. 132).

*violência.*⁵ Esse limiar anunciado expõe que tal ato de ver não acontece sem violência, pois ele é, em si, violento; talvez aqui, para prolongar a leitura pelo viés de *O erotismo*, “ver”, nesse aspecto, é transgredir. É com essa transgressão do ato de ver que entramos pelas páginas da revista *Documents*, folheadas por Georges Didi-Huberman.

Portanto, é partindo de *As confissões*, de Santo Agostinho, que é possível ler o problema da formação da “Figura Humana”, pois Georges Didi-Huberman expõe essa questão como que pertencente a uma lógica interna das imagens de Georges Bataille, explorada ao longo da revista *Documents*: a imagem crística é uma imagem crítica porque o problema da figuração é um problema da representação cristã: “Ele desmonta”, nos diz Didi-Huberman, “as inconfessáveis anatomias da imagem cristã, mostrando através disso a sua mais íntima eficácia fantasmática.”⁶ E isso, portanto, pode ser pontuado a partir de Santo Agostinho em dois momentos.

Primeiro, pela questão da figura propriamente dita, acerca do que aqui citamos um trecho de *As confissões*:

Não fostes Vós, Senhor, que ensinastes esta alma que a Vós se confessa? Não me ensinastes, Senhor, que antes de formardes e diferenciardes esta matéria informe, nada existia: nem cor, nem figura, nem corpo, nem espírito? Não era, porém, o nada absoluto. Era antes a massa informe sem figura. (AGOSTINHO, 2008, p. 298)

Segundo, por uma questão que perpassa toda a obra de Georges Bataille e também o processo de montagem, a dialética da imagem em seu vai-e-vem (sua continuidade e descontinuidade), que é a questão do saber:

Quando o nosso pensamento, ao procurar saber o que os nossos sentidos atingem a respeito desta matéria informe, se responde a si mesmo: “Não é uma forma inteligível como a vida nem como a justiça, porque ela é matéria corpórea; nem mesmo forma sensível, porque o que se vê e se sente não pode ser invisível e informe”; quando o pensamento humano se diz estas coisas, procura conhece-la, ignorando-a, ou ignora-la, conhecendo-a? (AGOSTINHO, 2008, p. 299)

À procura de um nome, Santo Agostinho pergunta ao Senhor: “Que nome darei a esta matéria? Com que sentido e de que modo poderei dá-la a conhecer a

⁵ DIDI-HUBERMAN, 1987, p. 20.

⁶ DIDI-HUBERMAN, 1987, p. 15.

inteligências curtas, a não ser por meio de algum vocábulo usado?”⁷ E é assim que Bataille inicia, justamente 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. (BATAILLE, 1997, p. 98-99)

É com a palavra, um vocábulo usado, que Georges Bataille desarticula toda uma concepção de Criação, e ainda vale ressaltar que Bataille não nega a forma. E uma pergunta, que parece insistir, sobretudo ao longo da primeira parte do livro *La ressemblance informe*, “como se transgride a forma?”⁸ Seria pela semelhança, pela “ressemblance”? A pergunta na primeira parte do livro, traduzível por “como rasgar a semelhança?”, é nada mais que um contato entre uma tese tomista frente a uma antítese batailliana. E aqui, entre o princípio de todo o projeto da *Documents*, o ataque ao pressuposto de que “cada coisa tem sua forma”. O recorte feito por Georges Didi-Huberman dentro de São Tomás de Aquino, especificamente em sua *Suma Teológica*, parte de um retrato: “Nós bem dizemos que um retrato se assemelha a seu modelo, mas não que o seu modelo se assemelha ao retrato. O mesmo se pode dizer, de qualquer maneira, que a criatura se assemelha a Deus, mas não se deve dizer que Deus é semelhante à criatura.”⁹ Ao que Didi-Huberman argumenta: “o retrato semelhante ao retratado e a cópia à seu modelo, justamente porque o retrato não tem a substância do retratado, e que a cópia não se acha no mesmo ‘lugar’ hierárquico – ontologicamente falando – que seu modelo.”¹⁰ Georges Didi-Huberman toca diretamente na matéria, na substância que distancia retrato e retratado, ponto argumentativo típico de Georges Bataille.

⁷ AGOSTINHO, 2008, p. 298.

⁸ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 19.

⁹ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 26.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 29.

Assim, pela revista, Bataille simplesmente optará por uma imagem capaz de transgredir a imagem, ou seja, transgredir essa medida que nos dá uma impressão de “figura humana”. Michel Leiris, no texto “Do impossível Bataille à impossível Documents”, publicado na referida revista, aponta seu olhar sobre o verbete “Figura humana”, escrito por Bataille:

Ilustrado com fotografias, uma delas de 1905 que mostra um casamento pequeno-burguês com aspectos impossíveis, as outras com pessoas do teatro e outros personagens do final do século passado, mas com roupas, poses ou fisionomias incrivelmente inusitadas, “Figura humana” é um verdadeiro atentado que o apresentador dessa galeria bufa de criaturas de aspecto “loucamente improvável”, que não são mais que homens e mulheres que poderiam ser nossos pais e mães, perpetra contra a ideia tranquilizadora de uma natureza humana cuja própria continuidade supunha “a permanência de certas qualidades eminentes” e contra a ideia mesma de fazer ingressar a natureza na ordem racional. (BATAILLE, LEIRIS, 2008, p. 21)

Por isso, nas páginas da revista se configura uma outra iconografia que não a de um julgamento de um gosto ou de um comércio normal, ou seja, a do mundo visível em geral.¹¹ E nesse aspecto, a crueldade ganha seu espaço dentro da imagem, especificamente, um poder de sacrifício, pois na revista *Documents*, o sacrifício, como afirmou Georges Didi-Huberman, é um produtor de imagens.¹² É aqui que tocamos o êxtase presente nestas imagens. Como afirmou Michel Foucault, no seu “Prefácio à Transgressão”:

A linguagem de Bataille, em compensação, desmorona-se sem cessar no centro de seu próprio espaço, deixando a nu, na inércia do êxtase, o sujeito insistente e visível que tentou sustentá-la com dificuldade, e se vê como que rejeitado por ela, esgotado sobre a areia do que ele não pode mais dizer. (FOUCAULT, 2006, p. 36)

É interessante essa leitura de Michel Foucault sobre a linguagem de Bataille, onde o filósofo não o explica, mas opera um vocabulário batailliano, que não se trata do uso organizado e positivo da palavra, mas de uma linguagem está ao longo da revista *Documents*, iniciando pelo seu título, proposto por Bataille.¹³

¹¹ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 61.

¹² DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 74.

¹³ No texto “O valor de uso do impossível”, Denis Hollier, fala de um dos participantes do projeto inicial da revista, Espezel, onde ele diz: “O título que você escolheu para esta revista não é muito justificado senão no sentido que ele nos dá *documentos* sobre o seu estado de espírito. É muito, mas não é

Vale ressaltar que Bataille lidava com a numismática, ou seja, a ciência que estuda medalhas e moedas – se retiramos um significado na acepção positiva de um dicionário qualquer. O que Bataille vai fazer com essa palavra – presente também em sua vida profissional – é submetê-la em uma acepção negativa ou, para nos aproximar do título do texto que abre a edição fac-similar francesa da revista *Documents*, de Denis Hollier: “O valor de uso do impossível”. Nessa reflexão inicial, Hollier fala da numismática e de sua paixão ávara que inclui a coleção de moedas fora de uso e que consiste em guardar e observar [*garder et regarder*] o dinheiro.¹⁴ Nas palavras de Hollier, o numismático não gosta de gastar [*Il n’aime pas dépenser*].¹⁵ Por isso, a articulação das imagens, verbetes, textos e iconografia nessa revista apresenta um verdadeiro gasto – que se esgota no seu uso, não gerando um valor de troca – onde distintas moedas – ético-estéticas – tiradas de circulação voltam a circular ao mesmo tempo, gerando um gesto disruptivo dentro de um espaço situado entre o belo e o mercado, ou um belo para um mercado.

E isso, portanto, não aconteceria sem um anacronismo. Como afirmou Georges Didi-Huberman em *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*: “A história das imagens é uma história de objetos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados. É uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anamórficos.”¹⁶ Então, é dentro de um anacronismo que se articulam, entre as páginas da *Documents*, instrumentos sadomasoquistas, fotos de arquitetura, desenhos de crianças, moedas antigas, orquestras de jazz, jóias medievais e pranchas anatômicas, animais de zoológico, abatedouros, totens, estrelas hollywoodianas, célebres caligrafias e grafites obscuros, monstros mitológicos, monumentos, arte moderna, tarô, carrancas encontradas, reserva de museus e fotografias judiciais,

completamente suficiente. É preciso realmente voltar à idéia que nos inspirou, o primeiro projeto desta revista quando falávamos dele com M. Widenstein, você e eu” (p. VIII).

¹⁴ Nesse aspecto, o melhor verbete que se aplica nesse caso é “O cavalo acadêmico”, onde Bataille escreverá a partir da representação de um cavalo em uma moeda grega e de outro cavalo “desfigurado”, mas com o mesmo gesto em uma moeda gaulesa. E esse será um ponto fundamental para que entremos na questão da metamorfose das formas, apontada por Georges Didi-Huberman. Rosalind Krauss, em *Os papéis de Picasso*, seguirá uma argumentação diametralmente oposta do anacronismo batailliano e reforçado por Georges Didi-Huberman, quando ela aponta uma estranha convergência cronológica do surgimento do dinheiro simbólico no pós-guerra e o que ela chamou de nascimento do símbolo estético não-referencial. (KRAUSS, 2006, p. 30)

¹⁵ HOLLIER, 1991, p. VII.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 46.

estátuas antigas, tribos selvagens, ex-votos, bonecas, flores e partituras musicais, crânios, máscaras, etc.¹⁷

Assim, entre objetos heterocrônicos e heteróclitos, é que existe toda uma transformação de uma espacialidade. Ou, como Georges Bataille escreveu no seu verbete “Espaço”:

Questões de conveniência. Não é de espantar que basta a palavra espaço ser pronunciada para ficar metido no caso o protocolo filosófico. Os filósofos, por serem os mestres de cerimônia do universo abstracto indicaram como é que o espaço deve, em todas as circunstâncias, comportar-se. (BATAILLE, 1997, p. 96-97)

O espaço, por sua vez, é destituído de uma “forma pura” ou de sua “sobrecasaca matemática” e se aproxima do que Didi-Huberman chamou de “forma sintomal”¹⁸, ou nas palavras do pensador: “uma forma crítica, sempre singular e sempre impura, uma crise de formas, uma crise de formas familiares”.¹⁹ E, afinal, como podemos perguntar com Georges Didi-Huberman, a partir de sua leitura de George Bataille e de toda a experiência da revista *Documents*: “a forma não pode ser pensada como o acidente perpétuo da forma?”²⁰

Assim, ainda no problema da forma, é a partir do espaço – do confinamento em uma prisão, de um peixe maior com a boca aberta para devorar o menor, dos ritos de iniciação tribal ou até mesmo de uma chipanzé antropomorfizada com uma cesta de compras e uma vestimenta feminina que todas essas “divisões do espaço” se configuram em uma verdadeira devoração do antropomorfismo. E isso afeta diretamente a “Figura humana”.

Essa “Figura humana” encontra seu ponto crítico no rosto. Georges Didi-Huberman, em um texto intitulado “O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”, aborda justamente o problema da desfiguração desse rosto que pode ser pensado ao longo da revista:

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 37.

¹⁸ A palavra *sintoma* utilizada por Georges Didi-Huberman como uma operação crítica está deslocada de seu uso no sentido clínico.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 84.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 191.

levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62)

É do rosto, da máscara ou especificamente da volumetria da cabeça que existe uma verdadeira montagem ao longo da revista, onde o excesso e a falta se contrapõem, como no exemplo da cabeça da fêmea obesa ao lado de uma caveira de cristal, uma verdadeira dialética – não hegeliana – entre um rosto que come e um rosto comido. Assim, mais uma vez tocamos na questão da dialética presente na revista, uma dialética entre o que poderíamos situar, não só como um jogo de palavras, entre o saber da violência e a violência do saber:

Entre o saber da violência e a violência do saber (o saber anatômico, nesse último exemplo), a redação da *Documents* levava então o mais longe possível sua busca dos limites onde a “figura humana” devia encontrar ao mesmo tempo sua verdade e sua decomposição: sua “contradição” ateológica como Bataille devia tão claramente expressar alguns anos mais tarde. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 131-132)

Essa dialética, cuja síntese é extirpada e em seu lugar entra a perspectiva de um sintoma, de uma queda, levará Georges Didi-Huberman a afirmar que nessa revista *Documents* existia uma verdadeira coreografia (que na revista se agita com força). Uma dança cruel de semelhanças.²¹ É a partir dessa dança que chegamos novamente ao informe. Pois, afinal, ainda na perspectiva de Didi-Huberman, o informe não é somente esse corpo aberto, esmagado, despedaçado e devorado da vítima asteca senão outra coisa que uma figura humana.²²

Essa figura humana, cujo ápice podemos ler no homem vitruviano de Leonardo da Vinci, encontra suas falhas, seus *écarts*, no fascínio que a monstruosidade exerceu no Renascimento, onde vários desses desvios foram registrados, onde, por exemplo, se inscrevem as pranchas de Regnault. Assim, é a partir dessas pranchas de Regnault, ou seja, dos *écarts de la nature*, da Renascença, que Bataille, dentro da *Documents*, aloja praticamente ao lado, outros *écarts*, tais como os desenhos de Picasso, as pinturas de Miró ou os trabalhos de H. Arp, até chegamos propriamente aos desastres do

²¹ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 134.

²² DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 136.

antropomorfismo. Nesse ponto se encontram, entre desenhos do apocalipse, imagens de brigas de gângsteres, desastres literais na natureza, além dos desastrosos abatedouros – vale ressaltar que na *Documents*, os abatedouros se tornam um verdadeiro campo de passeio – que produz a carne doméstica para o consumo humano. Portanto, o antropomorfismo vai novamente à sua ruína, ao seu desastre, levando o homem mais uma vez a sua queda.²³ Uma queda que aponta justamente as diversas formas metamórficas capazes de desestabilizar essa “figura humana”.

Essas formas metamórficas estão ligadas a uma palavra que se desdobra: alteração. Uma palavra que avança, segundo a leitura de Georges Didi-Huberman, passando por expressões tais como “metamorfose”, “vai-e-vem” ou “repercussão” das formas.²⁴ É assim que se chega a uma *alteração*. É essa palavra que o situa em uma dialética das formas. É com a palavra “alteração” que Bataille chega ao movimento de alteração das formas (e também alteração do subjétil) para chegar até uma alteração do sujeito. Daí, quanto se toca no sujeito, temos o desdobramento dessa palavra, a alteridade. Com tal *alteração* e *alteridade* é que chegamos a uma perspectiva dialética da imagem, segundo Didi-Huberman:

Uma imagem – para Bataille como para seus contemporâneos Carl Einstein e Walter Benjamin – deve então ser *dialética*. No entanto, esta eficiência dialética se sucede posteriormente a questão da “mensagem” (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 um certo ponto o próprio Carl Einstein: um formalismo de intensidade das formas, um formalismo da “espessura antropológica” das formas. (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276)²⁵

Isso não ocorre sem dialética. Uma dialética sem síntese, ou seja, sem conciliação, como está exposto em todo o projeto do livro *La ressemblance informe*. É com isso que se cria um “vai-e-vem de formas”, como assinalou a leitura batailliana de Georges Didi-Huberman, enfatizando da metamorfose o seu aspecto dialético de mover-se enquanto imagem que traz, em si, a humilhação dessa “figura humana”, a

²³ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 163.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 261.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276.

queda. Bataille valoriza justamente a *queda*, pois é ela que abisma e humilha a figura humana. E isso gera toda uma repercussão das formas, onde “O que impressiona olhos humanos não só determina o conhecimento das relações entre os diversos objetos mas ainda um certo estado de espírito decisivo e inexplicável”,²⁶ escreveu Bataille em “A linguagem das flores”. A partir dessa repercussão gritante do ato de ver, Georges Didi-Huberman opera essa linguagem das flores como um dos objetos apresentáveis (e, por conseguinte, nesse caso, representáveis) dentro do mundo visível:

O texto, longe de começar sobre uma calma evocação da “beleza das flores”, procurava ao contrário, e desde o início, deduzir um conhecimento das reações (reações às formas naturais) a partir do que Bataille, explicitamente, nomeava um conhecimento das relações (ou dos “contatos” sensíveis entre os diversos objetos do mundo visível). (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 187)

O que pode parecer uma estranheza filosófica em Georges Bataille, algo que possa se enquadrar dentro de um sistema lógico-explicativo, na verdade, se situa mais como uma transformação do conhecimento. Daí o fato de que essa transformação, por exemplo, tenha “afetado” o trabalho de Georges Didi-Huberman, porque Bataille não trabalha com as formas épicas da história objetiva.²⁷ Ele trabalha na perspectiva da montagem. E essa montagem, mesmo que não se enquadre em uma linha histórica, não acontece aleatoriamente, sobretudo quando pensamos em todo o material apresentado ao longo dos números da revista *Documents*. Justamente aí é que Walter Benjamin, claramente, chega a um ponto fundamental para ler a revista *Documents* (ou folheá-la) pelo viés da montagem: “O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento.”²⁸

E, por fim, em *A literatura e o mal*, Georges Bataille nas vias do pensamento em torno do *informe* e de seu dicionário crítico, ao se referir à literatura – e aqui é possível se ampliar à iconografia dentro da *Documents* – disse que, pelo fato da literatura ser inorgânica, ela é irresponsável, ela é impossível: “Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo.”²⁹

²⁶ BATAILLE, 1997, p. 29.

²⁷ DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 300.

²⁸ BENJAMIN, 1996, p. 56.

²⁹ BATAILLE, 1989, p. 22.

Referências

- AGOSTINHO, S. *As confissões*. São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2008. Trad: J. Oliveira.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987. Trad. Antonio Carlos Viana.
- _____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: LPM, 1989. Trad. Suely Bastos.
- _____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992. Trad. Celso Libânio, Magali Montagné, Antonio Ceschin.
- _____. *A mutilação sacrificial ou a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena, 1997. Trad. Carlos Valente.
- BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel. *Intercambios y correspondencias*. 1924-1982. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008. Trad. Silvio Mattoni.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.54-60. Trad. Sergio Paulo Rouanet.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A paixão do visível segundo Georges Bataille. *Revista de Linguagem e Comunicação*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1987. Trad. Amália Aires, Maria Guardas e Paulo Pisco.
- _____. O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, maio de 1998. Trad. Sonia Taborda.
- _____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Trad. O. A. Oviedo Funes.
- _____. *La ressemblance informe – ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros ensaios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Trad. Liliane Meffre.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In:FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 28-46. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Trad. Salma Tannus Muchail.
- HOLLIER, Denis. La valeur de usage de l'impossible. In: *Documents. Les Cahiers de GrandHiva*. Bibliothèque du Musée de l'homme. Paris: Jean-Michel Place, 1991. p. 7-34.
- KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006. Trad. Cristina Cupertino.
-