

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes – FAFICLA
Curso de Arte: História, Crítica e Curadoria

EMILY MAYUMI TAKAESU

**A PRÁTICA DA CRÍTICA NA REVISTA *DOCUMENTS*: O INFORME E A TAREFA
DAS IMAGENS**

São Paulo

2022

LOMBADA

EMILY MAYUMI TAKAESU

**A PRÁTICA DA CRÍTICA NA REVISTA *DOCUMENTS*: O INFORME E A TAREFA
DAS IMAGENS**

Trabalho apresentado à banca examinadora da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito para obtenção do grau de Bacharel do curso de Arte: História, Crítica e Curadoria.

Orientador(a): Professor(a) Dr(a) Priscila Arantes

SÃO PAULO

2022

EMILY MAYUMI TAKAESU

**A PRÁTICA DA CRÍTICA NA REVISTA *DOCUMENTS*: O INFORME E A TAREFA
DAS IMAGENS**

**Trabalho de conclusão de curso (TCC)
apresentado ao Departamento de Filosofia,
Comunicação, Letras e Artes, da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como
parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de Bacharel em Arte: história, crítica e
curadoria.**

Aprovado em: São Paulo, _____/_____/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr. (a) Priscila Arantes

Prof.(a) Dr. Cauê Alves

Prof.(a) Dr. Miguel Chaia

DEDICATÓRIA

à minha filha Ayla

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Priscila Arantes, que tanto me acolheu e me aconselhou em diversos momentos da graduação e durante a pesquisa deste trabalho. Sem a sua atenciosa orientação esse projeto não seria possível.

À minha família e amigos, pelo amor incondicional. A Ana, minha irmã, pelo incentivo em seguir sempre interessada pela vida e pela pesquisa. À meu 'homem', Bruno, por quem tenho muita admiração, amor e paixão, pelas centenas de horas de conversas intensas, confusas, complexas e extremamente brilhantes e inspiradoras que me fizeram chegar ao projeto e conclusão desta pesquisa com tanta vontade e confiança; que além de tudo isso, sempre corrigiu, leu e comentou, com tanto carinho, meus textos, e me incentivou a seguir em frente em meio a tantas loucuras. A meus sogros, Luísa e Domingos, sempre tão carinhosos e atenciosos. À minha filha, Ayla, pela paciência, carinho e o amor indescritível que faz tudo ficar melhor no fim do dia.

[...] A meu ver falta uma coisa essencial para nossa felicidade: o prazer da comparação, prazer que só pode nascer do espetáculo dos infelizes, o que não vemos aqui. Ao ver quem não goza do que eu tenho e que sofre é que nasce o encanto de podermos dizer: "Sou, portanto, mais feliz que ele". Em qualquer lugar onde os homens forem iguais e essas diferenças não existirem, jamais existirá a felicidade. É a história de um homem que só conhece bem o preço da saúde quando está doente. Marquês de Sade, *120 dias de Sodoma*.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo discorrer acerca da revista francesa de arte *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* (1929-1930) que contou como um de seus fundadores Georges Bataille (1897-1962) — filósofo e escritor. Investigaremos as relações visuais entre imagem e texto e de que modo a disposição conceitual desses elementos na revista produziu “semelhanças informes”, como apontado pelo crítico e historiador de arte Georges Didi-Huberman (1953) a partir da leitura de Georges Bataille no verbete crítico Informe (nº7) apresentado na primeira edição da revista em 1929. Analisaremos, especialmente, uma das características marcantes dos artigos que se encontram na construção de relações díspares entre imagem e texto. Tais relações fazem referência ao antropomorfismo da figura humana, que será cuidadosamente investigada por Didi-Huberman em “A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille” de 1995. Não se restringindo apenas às belas artes — como o próprio subtítulo da revista já nos sugere — *Documents* contava com a participação de pensadores de diversas disciplinas, o que refletia em uma discussão transversal da arte sob diversos aspectos: antropologia, história da arte, cultura popular, economia, arqueologia, etnografia etc. Tal situação colaborou, *a posteriori*, na difusão do debate sobre arte, história da arte e crítica de arte em outras disciplinas e interesses.

Palavras-chaves: informe; antropomorfismo; crítica de arte; etnografia.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the French art magazine *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* (1929-1930) which counted as one of its founders Georges Bataille (1897-1962) — philosopher and writer. We will investigate the visual relationships between image and text and how the conceptual disposition of these elements in the magazine produced “formless similarities”, as pointed out by critic and art historian Georges Didi-Huberman (1953) from the reading of Georges Bataille in the critical entry *Report* (n° 7) presented in the first edition of the magazine in 1929. We will analyze, in particular, one of the outstanding characteristics of the articles that are found in the construction of disparate relationships between image and text. Such relations make reference to the anthropomorphism of the human figure, which will be carefully investigated by Didi-Huberman in “The formless resemblance or the jay visual knowledge according to Georges Bataille” of 1995. suggests us — *Documents* had the participation of thinkers from different disciplines, which was reflected in a transversal discussion of art from different aspects: anthropology, art history, popular culture, economics, archeology, ethnography, etc. This situation collaborated, a posteriori, in the dissemination of the debate on art, art history and art criticism in other disciplines and interests.

Keywords: report; anthropomorphism; art criticism; ethnography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Reprodução do mapa publicado na primeira edição de *L'Afrique Fantôme*, Gallimard, Paris, 1934. 17
- Figura 2** – Membros da Missão *Dakar-Djibouti* no *Musée d'ethnographie du Trocadéro*. Da esquerda para a direita: André Schaeffner, Jean Mouchet, Georges Henri Rivière, Michel Leiris, Barão Outomsky, Marcel Griaule, Éric Lutten, Jean Moufle, Gaston-Louis Roux, Marcel Larget. 17
- Figura 3** – "Capacetes de dança e máscaras do Sudão francês". 20
- Figura 4** – Texto sobre as máscaras Dogon, grupo étnico de Mali, África Ocidental. 21
- Figura 5** – Vitruines de arte rupestre africana, na sala da pré-história exótica (1934) - Boletim da Sociedade de Amigos do Museu Nacional de História Natural e do Jardim das Plantas (1935) vol. 13. Biblioteca Central do Museu. 22
- Figura 6** – "Georges Henri Rivière em La Ferté-Saint-Aubin em 1938 com Monsieur Ferrand dit Chausat, caldeireiro, que descreve um jarro de leite adquirido para o museu. Marselha, MuCEM (Ph.1938.1.180). © MuCEM / Louis Dumont". 26
- Figura 7** – Capa da primeira edição de *Documents* de 1929. 30
- Figura 8** – Contracapa da primeira edição de 1929. 30
- Figura 9** – Jacques-André Boiffard, sapato e pé descalço, 1929. 36
- Figura 10** – Gravura antiga da fachada do Ashmolean Museum gravada por J. Le Keux após F. Mackenzie. Publicado em 1º de dezembro de 1834. 41
- Figura 11** – Página original do artigo n.5 de *Documents* de 1930. 42
- Figura 12** – "*Big toe*", 1929, de André Boiffard, presente no artigo "Dedão do pé" (n.6 de 1929). 45
- Figura 13** – Man Ray, *O beijo* (1922), raiografia. 46
- Figura 14** – Página original do quarto número da publicação e primeira edição do "Dicionário Crítico". 49
- Figura 15** – Uma obra de Giacometti "personagens à guache", exposta em 1929 na Galeria Pigalle, Paris. 49
- Figura 16** – Página original do sétimo número da publicação (1929), na coluna de "Dicionário Crítico". 51
- Figura 17** – Uma fotografia do Rio Sena durante o inverno de 1870-71. Abaixo, um dos quadros do filme chamado "Hollywood review". 52

- Figura 18** – Página original do segundo número da publicação (1939), na coluna de "Dicionário crítico". **55**
- Figura 19** – Página dupla com a fotografia de Boiffard ilustrando o artigo "Dedão do pé" (n.6, 1929). **59**
- Figura 20** – Página dupla com ilustrações do artigo "Figura humana" (n.4, 1929). À esquerda uma fotografia de um casamento em *Seine-et-Marne*, cerca de 1905. **61**
- Figura 21** – À esquerda retratos tirados por Nadar de: Johann Strauss; Samary e Got em A Viagem à Lua; Dartois, Novidades; Sr. Godemare; Sr. Kaiser; Capoul (usando o penteado à Capoul); Sr. Marx; Sr. Loeb; Sr. Molin; Cléo de Mérode George V, Rei de Hanover; Mounet-Sully, em Anfitrião. **63**
- Figura 22** – Retratos do grupo surrealista para a edição n.12 de *La Revolution Surrealiste*, 1929. Aparecem na imagem: Maxime Alexander, Louis Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Jean Caupenne, Paul Eluard, Marcel Fourier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst e Salvador Dalí. **63**
- Figura 23** – Publicação de 1930, escrita por diversos surrealistas dissidentes do movimento. Na imagem, Breton aparece de olhos fechados (assim como a publicação acima) usando uma coroa de espinhos acompanhado da legenda "Auto profeta". **64**
- Figura 24** – Publicação de 1924 que Breton escreve ofendendo o escritor francês Anatole France. **64**
- Figura 25** – Do lado esquerdo superior um recorte de filme "*Broadway Melody*" com a atriz Bessie Love dançando; abaixo uma fotografia retratando crianças da Escola de Bacouya, Bourail. A imagem pertence ao acervo do Museu do Trocadéro. Ambas as imagens ilustram o artigo "Civilização" escrito por Michel Leiris, p.218, versão original. **65**
- Figura 26** – Ilustração de indígenas Kuna do Panamá para o artigo "o feixe de carga e o equilíbrio na américa" escrito por Erland Nordenskiöld. (p.177, versão original). **65**
- Figura 27** – Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022. **71**
- Figura 28** – Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022. **72**
- Figura 29** – Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022. **72**
- Figura 30** – Registro pessoal de colagem realizada por minha filha de 7 anos. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022. **73**

Figura 31 – Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022. **74**

Figura 32 – Registro pessoal de uma criança assistindo a vídeo-instalação "Cabeça do povo brasileiro" de Tiago Gualberto. **75**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 - CONTEXTUALIZANDO A DOCUMENTS: A MISSÃO DAKAR DIJIBOUTI E O NASCIMENTO – OU A MORTE – DE UMA COLEÇÃO (DE ARTE. 16	
1.1 MUSEU DO TROCADÉRO E A APROXIMAÇÃO COM A DOCUMENTS: COMO SALVAR UM MUSEU DO COMPLETO ABANDONO.	22
1.2 DOCUMENTS: UMA REVISTA DE ARTE AGRESSIVAMENTE REALISTA	28
1.3 GEORGES BATAILLE: ARQUIVISTA	34
CAPÍTULO 2 - COMO TORNAR O FAMILIAR ESTRANHO?: ESTRATÉGIAS VISUAIS E SURREAIS DO PROJETO EDITORIAL DA REVISTA.	36
2.1 MUSEU	40
CAPÍTULO 3 - TORNANDO FORMAS INFORMES: ANALISANDO A METODOLOGIA DE ESCRITA DOS ARTIGOS E VERBETES.	48
3.2 INFORME	51
3.3 ARQUITETURA	55
3.4 DEDÃO DO PÉ	58
3.5 FIGURA HUMANA	60
3.6 SEMELHANÇAS INFORMES	66
CAPÍTULO 4: CONCLUSÃO E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O LEGADO DE DOCUMENTS PARA A CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA.	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

INTRODUÇÃO

Publicada em 15 de abril de 1929, a revista *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts et Ethnographie* (1929-1930), dirigida por Georges Bataille, surge poucos meses antes do último número escrito para o periódico *La Révolution surréaliste* (dezembro de 1929), encabeçado e dirigido por André Breton, conhecido como principal "rival" do escritor Georges Bataille. A revista *Documents* é considerada como uma publicação dissidente e ofensiva ao movimento surrealista de André Breton, e seu próprio título sugere uma antítese ao termo "surrealismo". Documentos não possuem valor estético e nem originalidade, seu único valor se encontra em seu próprio conteúdo, ou seja, seu valor documental. Michel Leiris, escritor e etnólogo, amigo de Bataille, logo que rompeu com o movimento surrealista em 1929, participou da primeira edição da *Documents* como um dos secretários editoriais. No sexto número da revista *Documents* ele escreve que: "Faltava ainda na França, um livro que apresentasse ao grande público uma coletânea de documentos puramente etnográficos e não simplesmente uma série de obras de arte" (*Documents*, n.6, p.375). O que significava para o período em questão não falar somente sobre obras de arte dentro do movimento artístico?

O início do século XX é marcado pela origem da disciplina da antropologia francesa, mesma época em que o periódico surge. Àquela altura, inúmeros pesquisadores foram incentivados a se especializarem em antropologia, o que resultou em novas metodologias de pesquisa e cuidados com acervos de história natural e etnográficos, além de uma preocupação com a apresentação desses objetos para os visitantes (pensamento essencialmente educativo). Elenco dois marcos temporais para o presente estudo: o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, de Paris (atual *Musée de l'Homme*) sob a direção de Paul Rivet e Georges-Henri Rivière em 1928; e, no mesmo período (maio de 1931, três meses após a publicação do último número de *Documents*) o acontecimento da maior missão etnográfica da Europa: "Missão *Dakar-Djibouti*". Consideramos esses dois momentos fundamentais como ponto de partida para as discussões abordadas no corpo da revista.

Num segundo momento, falaremos do que se trata a revista, de seus principais paradigmas, conflitos, sua linha editorial, seus colaboradores, suas defesas políticas etc. Traçaremos também alguns acontecimentos relevantes da formação (fora da academia de belas artes) de Georges Bataille que ressoam na construção do projeto editorial da *Documents*, da qual esteve à frente. Falaremos das principais estratégias visuais da revista, para compreendermos de que forma os textos e imagens causam certo desconforto e *violência* nos leitores. A seguir, já familiarizados com os gatilhos visuais dos textos e imagens,

analisaremos alguns dos principais verbetes do Dicionário Crítico e artigos de Georges Bataille. Por fim, abordaremos os conceitos de informe e de sintoma a partir da tese de Didi-Huberman presente no livro "A Semelhança Informe ou o gaio saber visual de Georges Bataille".

CAPÍTULO 1 - CONTEXTUALIZANDO A DOCUMENTS: A MISSÃO DAKAR DIJIBOUTI E O NASCIMENTO – OU A MORTE – DE UMA COLEÇÃO (DE ARTE).

Documents, em sua curta duração, contou com a presença de muitos colaboradores, alguns envolvidos diretamente com o Museu de Trocadéro, como por exemplo Georges Henri Rivière (1897-1985) e Paul Rivet, além de outros envolvidos com a expedição etnográfica *Dakar-Djibouti*, como André Schaeffner. Tanto o Museu como a expedição se interligam decisivamente à iniciativa da revista. Rivière é citado inclusive como seu fundador, em 1929, juntamente com o jovem pensador Georges Bataille. Um ano antes (1928) ele havia sido convidado por Rivet a ocupar o cargo de vice-diretor na cadeira de Antropologia do Museu de Trocadéro. Tal envolvimento duplo de Rivière tanto com a revista quanto com o Museu, como veremos, ressoou em diversos sentidos.

Nosso interesse neste capítulo é investigar alguns personagens que participaram direta ou indiretamente de um novo capítulo na história desse importante museu francês, especificamente Bataille, que foi diretor, escritor e secretário de *Documents*. Como dito na introdução, o Museu de Trocadéro sob a direção de Rivet e Rivière teve uma atuação fundamental para a viabilidade do projeto *Dakar-Djibouti*. Por essa razão gostaríamos de começar apresentando o que foi a missão e o envolvimento da *Documents* na construção desse projeto. Levaremos em consideração que a Antropologia Francesa apenas surgia como disciplina nesse período, e notaremos como algumas discussões desenvolvidas na revista foram disparadores para o agenciamento de *Dakar-Djibouti*.

Em maio de 1931, a expedição passou pela África Ocidental Francesa e Equatorial em um itinerário que cruzou o atual Senegal, Mali, Burkina Faso, Níger, Benin, Nigéria, Chade, Camarões, República Centro-Africana, extremo norte da República do Congo, Sudão, Etiópia, Eritreia e República do Djibouti, onde chegou em meados de janeiro de 1933. Tal viagem transafricana teve a duração de vinte meses e foi a maior expedição etnográfica francesa. Tendo como seu encabeçador Marcel Griaule, a expedição contou com a presença de quatro membros permanentes: Éric Lutter (fotógrafo e cineasta), Marcel Larget, Michel Leiris (escritor, arquivista e secretário da missão) e Marcel Griaule; e sete membros temporários: André Schaeffner (musicólogo), Abel Faivre (naturalista), Deborah Lifchitz (especialista em línguas etíopes), Gaston-Louis Roux (pintor), Jean Moufle, Jean Mouchet (linguista) e Michel Oukhtomsky. Sem dúvida uma expedição muito ambiciosa em termos político-geográficos mas sobretudo em valor econômico.

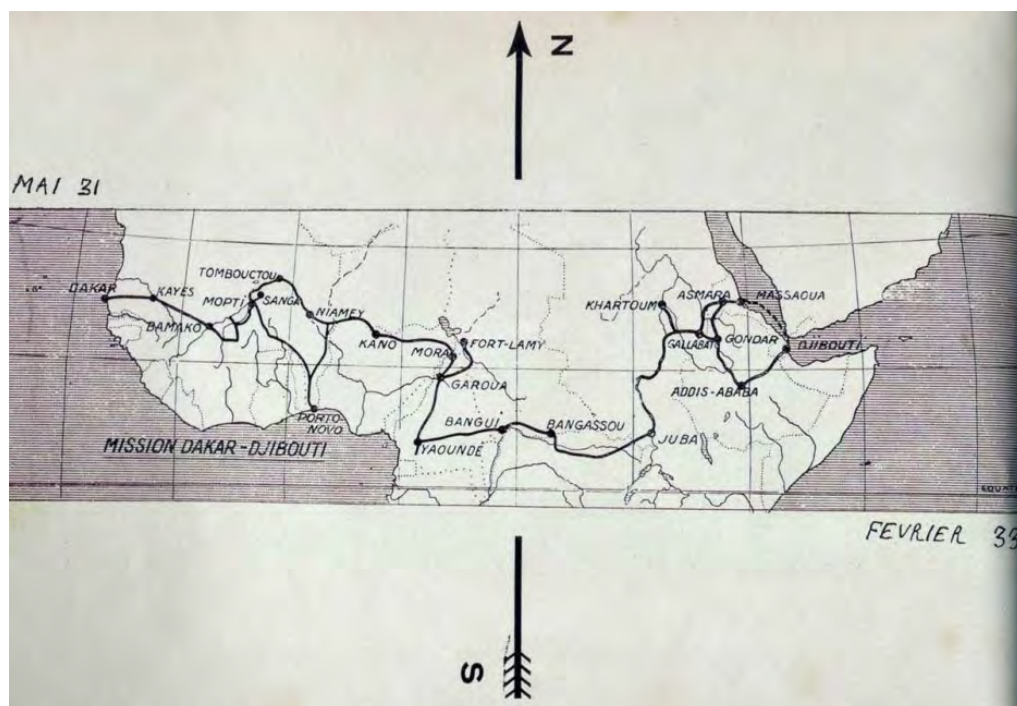


Figura 1. Reprodução do mapa publicado na primeira edição de *L'Afrique Fantôme*, Gallimard, Paris, 1934. Na imagem o contorno da linha mais escura e grossa representa o percurso da expedição.



Figura 2. Membros da Missão *Dakar-Djibouti* no *Musée d'ethnographie du Trocadéro*. Da esquerda para a direita: André Schaeffner, Jean Mouchet, Georges Henri Rivière, Michel Leiris, Barão Outomsky, Marcel Griaule, Éric Lutten, Jean Moufle, Gaston-Louis Roux, Marcel Larget.

O projeto da expedição foi apresentado por Griaule um ano antes da viagem (maio de 1930), com orçamento inicial previsto de cerca de 300.000 francos para quatro pessoas

durante dezoito meses de expedição — o que poucos meses depois (setembro) já ultrapassava um milhão de francos, com adição de seis membros. A missão ficou marcada também por ter sido a única na época a ser financiada por órgãos parlamentares franceses. Porém, ainda era necessário — diante dos aumentos brutos nas despesas previstas — outros financiadores e patrocinadores privados para torná-la viável. Entre os doadores privados estavam por exemplo David Weill e Rockefeller. Uma figura foi muito central na resolução direta de alavancar verba para a expedição: Georges Henri-Rivière (museólogo), vice-diretor do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, de Paris, que se tornou logo o administrador da missão. Foi realizada uma imensa propaganda da missão, sobre as motivações e principalmente os "ganhos" culturais e de valor que uma expedição dessa magnitude traria para Paris. Nesse discurso, que na época se mostrou muito progressista e humanista, havia também a promessa de tornar Paris um polo cultural com riquezas de civilizações "primitivas"¹, que, não por acaso, eram justamente aquelas que viviam ainda naquele período em colônias dominadas pela França. Foi por meio de uma bem sucedida propaganda que eles não só obtiveram um pouco mais do valor previsto – 1,3 milhões de francos² – mas também em 19 de abril do mesmo ano foi aprovado pela Assembleia Nacional de Paris um projeto de lei que conferia legitimidade nacional e o reconhecimento oficial da etnologia³. O projeto de lei também defendia que tal missão etnográfica

Contribui necessariamente para os métodos coloniais, revelando aos legisladores, funcionários públicos, colonos, os usos, crenças, leis e técnicas da população local e, portanto, permite uma colaboração mais humana e frutífera, levando a uma exploração mais racional dos recursos naturais.⁴

¹ O sentido etimológico deste termo indica que há uma origem de uma tal civilização, porém, é sabido que o uso recorrente dessa palavra por antropólogos, por exemplo, denunciava a existência de uma "civilização outra" não contemporânea que a sua. Esse modo de conceber as diferenças culturais só reforçou uma geração de conflitos e hostilidades. O uso de palavras como "primitivo" e outras como, "selvagem" e "arcaico" fortalecem uma relação e uma visão hierarquizante de poder, reforçando ainda mais uma relação de dominação histórica entre Ocidente e Oriente.

² Dados do site naissance. Disponível em: <http://naissanceethnologie.fr/exhibits/show/mission-dakar-djibouti>. Acesso em: 16/11/2022.

³ A etnologia, de acordo com Carmem de Mattos, é "um termo originário do século XIX para designar estudos comparativos dos modos de vida dos seres humanos. Neste período da história muitos estudos voltaram-se para a origem da vida humana: por exemplo, a arqueologia e a linguística histórica desenvolveram-se na tentativa de revelar a origem da linguagem, a origem do homem." Tal metodologia está diretamente ligada à Antropologia e a Sociologia. MATTOS, CLG. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. Etnografia e educação: conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em 16/11/2022.

⁴ Disponível em: <https://en.sewasew.com/p/mission-dakar-djibouti>. Acesso em: 16/11/2022

Ainda segundo a fonte *Encyclopaedia-Aethiopica*, no site *Sewasew*⁵, as atividades da missão oscilavam entre saques e salvaguardas, entre observações científicas e envolvimento no jogo colonial. Além disso, em 15 de abril de 1931, Michel Leiris escreveu um manual chamado "Instruções resumidas para colecionadores de objetos etnográficos", inspirado pelas aulas de Marcel Mauss, que servirá de formação para membros da equipe, porém também teria o intuito de paradoxalmente colaborar com uma exploração mais "consciente" dos recursos naturais, culturais, religiosos, materiais de terras e pessoas/comunidades colonizadas.

A maior contribuição financeira foi governamental, com cerca de 700.000 francos. O principal objetivo da missão foi a coleta do maior número possível de artefatos, objetos, peças, animais, além de uma vasta documentação científica feita pelos membros da equipe — inclusive, seguindo um protocolo criado por Marcel Mauss de catalogação e documentação⁶. Todos os recursos coletados seriam salvaguardados pelo *Musée du Trocadéro*, de Paris. Outro nome importante, Paul Rivet, tinha acabado de ocupar a cadeira de Antropologia do museu ao lado de Rivière, que ele mesmo convidou para ocupar o cargo de vice-diretor. No convite feito pessoalmente por Paul Rivet, ele diz o seguinte: "estou encarregado de fazer ciência, você está encarregado de fazer tudo o que implica elaborar uma tradução popular desta ciência. Sou um homem do povo e quero fundar um grande museu de cultura popular."⁷ Segundo James Clifford, a popularidade da viagem já era tanta que até festa para angariar fundos foi realizada:

Antes da partida da equipe de Griaule para sua viagem de vinte meses, uma festa para angariar fundos foi organizada por Rivière no *Cirque d'Hiver*, com uma luta de boxe apresentando o campeão dos pesos-pena, o "africano" Al Brown, com a presença de *le tout Paris* em trajes de gala. De acordo com a lenda, o campeão simulou uma luta com Marcel Mauss — lenda não totalmente improvável (o grande teórico era um bom atleta e praticante de savate).⁸

No total foram recolhidos – muitos saqueados – aproximadamente 3.000 objetos, 6.000 fotografias, 300 manuscritos e amuletos etíopes, além de produzidos 1.600 metros de filme e 1.500 arquivos manuscritos, todos enviados diretamente para os cuidados do *Musée du Trocadéro*. Embora os métodos utilizados por Griaule sejam muito questionáveis, a missão foi incentivada segundo ele pelas próprias autoridades francesas e africanas:

⁵ Disponível em: <https://en.sewasew.com/p/mission-dakar-djibouti>. Acesso em: 16/11/2022

⁶ Vale pontuar que muitos dos membros frequentaram aulas de formação para etnólogos ministradas por Marcel Mauss, do recém inaugurado Instituto de Etnologia (1925).

⁷ LAURIÈRE, 2012, p. 44.

⁸ CLIFFORD, James. Sobre surrealismo etnográfico. In. A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.156.

Esta captura foi amplamente incentivada pelo governo do Sudão (circular de 7 de agosto de 1931) e pelo governo do Daomé, ao qual a missão apresentou sugestões para a proteção da riqueza artística e etnográfica desta colônia. Isso foi feito desde o início, no que diz respeito aos Camarões, pela licença de um funcionário público em benefício da missão. O governo geral da África equatorial francesa, por seu telegrama n° 404 de 6 de outubro de 1931, comprova a importância que atribui aos nossos estudos e propõe um programa de trabalho (cf. seção 3 deste capítulo). Em todas as colônias estrangeiras visitadas, a missão recebeu as mais cordiais boas-vindas. Doações foram feitas a ele no Congo belga e no Sudão Anglo-Egípcio. Nesta última colônia, as autoridades ficaram felizes em conceder-lhe generosas facilidades de transporte, fornecendo-lhe a mais preciosa ajuda moral para a execução de sua tarefa.⁹



Figura 3. No título: "Capacetes de dança e máscaras do Sudão francês"¹⁰.

Segundo Romulo Lelis, comentador e tradutor do livro *Soñando com los dogon: en los orígenes de la etnografía francesa*, de Fernando Giobellina Brumana, a expedição de *Dakar-Djibouti* deu origem à etnografia propriamente francesa, pois é a partir da metodologia de Marcel Griaule e Michel Leiris na missão de Dakar que "Ao contrário de outros países, a Antropologia¹¹ integrou-se à ordem cultural francesa, estabelecendo um diálogo frutífero com

⁹ Relatório redigido por Marcel Griaule. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1932_num_2_1_1529. Acesso em: 26/06/2022.

¹⁰ Revista *Minotaure*: Missão *Dakar-Djibouti* 1931-1933. No. 2: 1 de Junho de 1933. Disponível em: <https://africainthephotoalbum.com/2020/10/23/minotaure-mission-dakar-djibouti-1931-1933-1933/#jp-carousel-20929>. Acesso em: 15/06/2022.

¹¹ É importante pontuar a relação que se estabelece entre os termos antropologia, etnologia e etnografia segundo Lévi-Strauss: "São, na verdade, três etapas ou três momentos de uma mesma pesquisa, e a preferência por um dos termos exprime apenas a predominância da atenção voltada para um tipo de pesquisa, que nunca pode excluir as duas outras." (2008, p.378)

as mais diversas correntes das artes, da filosofia e das ciências humanas (p.31-32)"¹². Por outro lado, Lelis faz algumas ressalvas feitas por Giobellina em torno da ética do trabalho etnográfico de Griaule¹³:

A verdade, para Giobellina Brumana, é que Griaule não era chegado ao trabalho etnográfico propriamente, preferindo outras formas mais incisivas de conseguir aquilo que procurava (p. 240). Apesar de revelar o segredo, mantinha oculta (sic) as condições em que ele foi conquistado, construindo um todo coerente e uniforme a partir de informações obtidas de forma fragmentária e desconexa.¹⁴

Giobellina chega a criticar inclusive o prestígio dado pelo antropólogo James Clifford a Griaule ao considerá-lo um "revolucionário da etnografia". Outros pesquisadores irão criticar a metodologia utilizada pela equipe liderada por Griaule para conseguir os relatos e objetos. Sendo vista por Griaule como uma expedição "de natureza meramente científica", rendeu-lhe pouco tempo depois o cargo de professor inaugural da primeira cadeira de Antropologia da Universidade de Paris-Sorbonne.



Figura 4. Texto sobre as máscaras *Dogon*, grupo étnico de Mali, África Ocidental¹⁵.

¹² LELIS, Romulo. GIOBELLINA BRUMANA, Fernando. O sonho dogon: nas origens da etnologia francesa. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 367.

¹³ *Ibidem.*, p.327.

¹⁴ LELIS, 2011, p. 243.

¹⁵ Revista Minotaure: Missão *Dakar-Djibouti* 1931-1933. No. 2: 1 de Junho de 1933. Disponível em: <https://africanthephotobook.com/2020/10/23/minotaure-mission-dakar-djibouti-1931-1933-1933/>. Acesso em: 15/06/2022.

1.1 MUSEU DO TROCADÉRO E A APROXIMAÇÃO COM A *DOCUMENTS*: COMO SALVAR UM MUSEU DO COMPLETO ABANDONO.



Figura 5. "Vitrines de arte rupestre africana, na sala da pré-história exótica (1934) - Boletim da Sociedade de Amigos do Museu Nacional de História Natural e do Jardim das Plantas (1935) vol. 13. Biblioteca Central do Museu"¹⁶.

É interessante pontuar que, na França, é a partir de 1930 que pesquisas etnográficas e expedições começam a ser financiadas — ficando 'atrasada' em relação a outros pesquisadores de campo ingleses e americanos da época¹⁷. Outro ponto importante é que todo o cenário artístico – vanguardas e artistas – estava olhando para artes que tinham certo "exotismo" produzidas por grupos étnicos não ocidentais (asiáticos, africanos, aborígenes, islâmicos, oceânicos, sul americanos) com o desejo de experienciar e ajuizar totalidades culturais distintas. Abordaremos isso melhor mais a frente, principalmente no movimento Surrealista. No caso da França, podemos ver um grande interesse por objetos africanos — muitos vindos de lugares de domínio colonial francês.

¹⁶ Ver: <https://www.museedelhomme.fr/fr/du-musee-d-ethnographie-au-musee-de-l-homme>. Acesso em: 25/11/2022.

¹⁷ CLIFFORD, 2011, p.160.

A Antropologia Francesa surge como disciplina em meados dos anos 1920-1930 coincidindo com o nascimento da *Documents* (1929). Paradoxalmente, é nesse momento tão fértil para a pesquisa antropológica que, como citamos anteriormente, o *Trocadéro* passava por um completo estado de abandono. Sabemos que o surgimento da disciplina está de alguma forma ligado a um *modus operandi* colonial — acontece inclusive no apogeu do processo colonialista. Isso não significa que todos os antropólogos seguiam uma agenda colonial ou concordavam com muitos de seus pontos.

Não cabe discutir aqui prós e contras da relação entre a antropologia e o colonialismo, mas acho importante contextualizar politicamente a *Documents*. Como dito anteriormente, a expedição de Dakar assume um caráter muito questionável. Existem muitas evidências e relatos que comprovam a postura controversa do modo em que se recolheu/furtou os objetos de seus locais de origem. A postura agressiva por parte de alguns etnógrafos em entrevistas com os moradores locais seguiu estratégias de manipulação policial, segundo pesquisadores. Nesse sentido é dito também que os etnógrafos mantinham uma "estética estruturada na cabeça, uma visão da África e uma certa concepção (essencialmente fetichista) de como 'ela' deveria ser coletada e representada."¹⁸

É preciso levar em consideração também que a propaganda política — para arrecadação de verbas — vinculada à viagem, como citamos anteriormente, se usava de recursos coloniais com o intuito de levar a uma exploração mais racional dos recursos naturais.

Denise Paulme, antropóloga e africanista francesa, publicou em 1947 o Manual de Etnografia de Marcel Mauss. Nele a antropóloga apresenta notas importantes a respeito da metodologia de organização, observação, documentação, salvaguarda e ponderações sobre a apresentação de materiais etnográficos. De acordo com Mauss¹⁹,

A organização de colecções de objectos apresenta uma importância ao mesmo tempo prática e teórica. Importância prática: as colecções são capitais para conhecer a economia do país; a tecnologia pode colocar-nos na pista das industrias, melhor que qualquer investigação. Mostrar a criatividade da invenção, o gênero de criatividade observado. Importância teórica, pela presença de instrumentos que caracterizam um certo tipo de civilização. As colecções de museu continuam a ser o único meio de escrever a história.²⁰

¹⁸ CLIFFORD, 2011, p.157.

¹⁹ MAUSS, Marcel. Manual de Etnografia. Prefácio de Denise Paulme. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2008, 3a edição, p.30. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1356/mauss_metodosdeobservacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 16/06/2022.

²⁰ Nas citações optou-se por deixar a ortografia original do texto.

E a rigor, "[...] uma observação deve ser completa: onde, por quem, quando, como, porquê se faz ou se fez tal coisa. Trata-se de reproduzir a vida indígena, não de proceder com base em impressões; de fazer séries e não panóplias."²¹ Tais expedições vão além da coleta de uma materialidade, ou seja, do objeto físico, propriamente dito, e são, muitas vezes, de outra natureza, como:

cenas da vida cotidiana, objetos, anedotas, índices cefálicos, provérbios ou contos recolhidos; notas sobre "costumes" ou julgamentos de tribunais indígenas; registros de músicas ou de línguas não reconhecidas; receitas mágicas, descrições ou de tatuagens ou de patologias específicas; fotografias, entre muitos outros.²²

Como já dito, o Museu de Trocadéro sob a direção de Rivet e Rivière teve uma atuação importante para a viabilidade do projeto *Dakar-Djibouti*. Além de evidentes interesses econômicos e políticos — lembrando que toda a vasta coleção de objetos recolhidos e materiais gerados foi dada aos cuidados do Museu — existia ali uma oportunidade, a partir desse projeto, de "salvar" o Trocadéro de um estado de abandono em que se encontrava nas décadas de 20 e meados de 30, período em que Rivet (antropólogo e americanista) foi nomeado para ocupar a direção. Nesse período, ele já era professor titular de Antropologia no Museu de História Natural (1793), e era tradição desde a concepção/direção do museu fundado em 1878 por Ernest-Théodore Hamy (médico), que o cargo de curador-chefe do Museu de Trocadero fosse dado ao professor de Antropologia do MHN. Importante ressaltar que o Trocadero era vinculado ao MHN e "baseou-se nas concepções evolucionistas e etnocêntricas da época"²³. Era muito importante para um museu como o Trocadero — com baixo orçamento — criar vínculos com outras instituições, sobretudo as de caráter tecnológico/científico com o intuito de fortalecer sua identidade²⁴. Vale lembrar o contexto pós primeira guerra mundial, no qual o "primitivo" ganhava espaço entre os interesses dos artistas e pesquisadores da época²⁵, e o Trocadero assume um objetivo muito claro: unir arte,

²¹ MAUSS, 2008, p.34.

²² DE ZORZI, Maria Victória Gaburro. O "Dicionário" de *Documents* (1929-1930) e a Antropologia de Georges Bataille. São Paulo, USP, 2013, p.64.

²³ Ver: <https://www.museedelhomme.fr/fr/du-musee-d-ethnographie-au-musee-de-l-homme>. Acesso em: 15/11/2022.

²⁴ LAURIÈRE, Christine. Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). Paris, Revista de Indias, 2012, vol. LXXII, núm. 254, p.40. Tradução nossa.

²⁵ O termo *primitivismo* é introduzido no Ocidente no século XIX como uma resposta ao processo de mecanização, industrialização e urbanização da sociedade burguesa e capitalista. Nas artes plásticas, tal termo também representou um novo paradigma estético que se opunha à busca por uma excelência nos ditames acadêmicos por um belo transcendental (renascimento, arte romântica, gótica etc). Já nos anos 1920 e 1930, auge das vanguardas artísticas europeias, o *primitivismo* representou para os artistas uma busca por expressões artísticas/culturais não europeias. Isso quer dizer que os artistas deste período se influenciaram diretamente por culturas africanas, asiáticas e oceânicas. Porém, muitas vanguardas modernas acabaram caindo em uma "fantasia primitivista", – como comentamos anteriormente com Hall Foster – ou seja, reduzindo sentidos historiográficos,

educação e ciência. Objetivo esse que se estende até o museu se tornar em alguns poucos anos o *Musée de l'Homme*, sendo um símbolo dos ideais da Frente Popular num momento crítico de ascensão fascista.

Ao criar este título, quis indicar que tudo o que diz respeito ao ser humano, em seus vários aspectos, deve e pode encontrar um lugar nas coleções. (...) Era necessário reunir numa vasta síntese todos os resultados adquiridos pelos especialistas, obrigá-los a comparar as suas conclusões, a comprová-las e a respaldá-las umas pelas outras. A humanidade é um todo indivisível, não só no espaço, mas também no tempo.²⁶

Nesse contexto, Rivière e Rivet reestruturam o 'velho' Trocadéro para um projeto ambicioso de construir um "museu-laboratório"²⁷; estaria entre seus objetivos ser mais acessível, crítico, educativo e interessante ao público não frequentador de museus. Somente em 1937, com a inauguração do Museu do Homem, é que ocorre uma retomada. No entanto, diante da incontornável situação de anos de abandono em que se encontrava o museu, existia uma possibilidade (ou um boato) de ser substituído por um museu de belas artes²⁸. Logo, não se tinha muitas expectativas nesse período para um museu que não contava com tanta verba, precário em conservação e que dependia diretamente de doações privadas.

Esse tipo de museu tem uma obsolescência bastante rápida, o que não é tão surpreendente na medida em que reflete a ligação da nação com um lugar onde se conceitua sua relação necessariamente problemática e evolutiva com o mundo, a alteridade, o que reflete também a visão que a nação francesa tem seu próprio papel e destino no mundo. A duração destes museus etnográficos não é comparável à dos museus de belas artes, que não sofrem uma reavaliação tão profunda das suas fundações. Neste sentido, é particularmente relevante evocar a noção de modernidade, pois, em sua própria definição, modernidade é algo que expira rapidamente. Não há dúvida de que, depois de uma década de modernidade, de atração, o modelo Museu do Homem estagnou por falta de forte apoio político e institucional.²⁹

Em 1929, Rivière escreve para a *Documents* o artigo *Le Musée D'Ethnographie du Trocadéro*.³⁰ Nele, ele apresenta com muita sinceridade algumas dificuldades institucionais que um museu com uma coleção majoritariamente composta de documentos e objetos etnográficos tende a sofrer. Quase como um manifesto, ele parte da seguinte indagação "Quais

espirituais e culturais de culturas não europeias. E ainda reforçando estereótipos como exótico, tribal etc que as reduzem a um eterno estado de rebaixamento e serviência à uma estrutura colonial.

²⁶ Fala de Paul Rivet sobre o projeto do museu. Disponível em:

<https://www.museedelhomme.fr/fr/du-musee-d-ethnographie-au-musee-de-l-homme>. Acesso em: 15/11/2022.

²⁷ A ideia de um museu-laboratório surge como iniciativa de Paul Rivet, no período de sua gestão, e teria como caráter aliar num mesmo local um ensino universitário, um laboratório de pesquisa e uma biblioteca. In:

<https://www.museedelhomme.fr/fr/du-musee-d-ethnographie-au-musee-de-l-homme>.

Acesso em: 15/11/2022.

²⁸ LAURIÈRE, 2012, p.39.

²⁹ *Ibidem.*, p.37.

³⁰ RIVIÈRE, Georges Henri. Le musée d'ethnographie du Trocadéro. In: *Documents*, 1929, n.1, p.54.

são as causas do seu declínio atual?"³¹ — referindo-se ao Trocadéro. A principal, segundo ele, é a falta de verba pública. Essa, evidentemente, acaba por prejudicar todas as instâncias do museu. No entanto, Rivière parece ter a intenção também de apresentar o novo discurso do museu sob sua direção. Entre as propostas, destaca-se:

6- Melhorar as coleções. Intercâmbios com outros museus, consolidação de coleções dispersas; ao invés de compras, organização de missões e expedições. Relações com a administração, estudiosos, colecionadores, comerciantes, aptos a provocar doações, legados, depósitos e empréstimos.³²



Figura 6. "Georges Henri Rivière em La Ferté-Saint-Aubin em 1938 com Monsieur Ferrand dit Chausat, caldeireiro, que descreve um jarro de leite adquirido para o museu. Marselha, MuCEM (Ph.1938.1.180). © MuCEM / Louis Dumont"³³.

Vale lembrar, como citamos anteriormente, que o projeto *Dakar* já estava sendo encabeçado, e, como sabemos, uma das estratégias de divulgação da missão foi apresentar a importância social e política de uma expedição como aquela, usando para isso diversos veículos de informação. Desse modo, vale ressaltar a importância de um discurso como esse num período tão imaturo para a museografia³⁴; o caráter de pesquisa e difusão da mesma é

³¹ RIVIÈRE, Georges Henri. Le musée d'ethnographie du Trocadéro. In: *Documents*, 1929, n.1, p.54.

³² *Ibidem.*, p.56.

³³ Ver: <https://journals.openedition.org/ocim/2896>.

³⁴ Lembrando que é a partir do século XIX, com o avanço da Ciência, que surgem os primeiros museus de história natural e os museus etnográficos, muitos destes vinculados com universidades como o caso do *Musée de l'Homme*. O vínculo com as universidades foi importante para o avanço da pesquisa nestes acervos. Vale salientar também que o termo museografia está relacionado com a *práxis* da instituição museal, ou seja, às ações e projetos técnicos e práticos desde a salvaguarda das coleções à administração do museu. A origem da museologia é posterior à museografia pois a museologia é o "estudo científico de tudo o que se refere aos Museus, no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar os seus objetos" (BARROSO, 1951, p. 6). Segundo Tsuruta, a museografia tem início nos séculos XIX e XX e a partir de 1980

apresentado aqui como a contrapartida para a sociedade. O projeto de um "museu-laboratório" que proporcione uma autonomia intelectual do público através de legendas descritivas das origens – e do valor de uso – de seus objetos; que por meio desta, proporcione uma espécie de unidade humana entre os diversos tipos de grupos culturais e étnicos. Para ser, sobretudo, "querido pelos artistas e atraente para o público"³⁵.

Antes de 1930, o Trocadero era uma confusa coleção de objetos exóticos. Seus arranjos enfatizavam a "cor local", ou a evocação de cenários estrangeiros: manequins vestidos, panóplias, dioramas, espécimes amontoados. Um jornalista podia escrever que uma visita ao museu era como "*un voyage en pleine barbarie*" (Dias, 1985:378). Uma vez que a coleção se ressentia de uma visão pedagógica, científica, mas de acordo com sua época, sua desordem fazia do museu um lugar onde se podia ir para encontrar curiosidades, objetos fetichizados. Foi lá que Picasso, por volta de 1908, começou a pesquisar seriamente *l'art nègre*.³⁶

No momento que Rivet assume a direção, algumas dessas concepções "tradicionais" nos modos de apresentação desses objetos serão repensadas. A fim de tornar as salas de exposição desses objetos menos um "gabinete de curiosidades" que um propósito crítico-pedagógico de valorização do potencial historiográfico de cada um. Uma vez que um objeto é retirado de seu local de origem, ele já não pertence a quem o materializou e portanto perde o seu valor de uso — discutiremos melhor esse termo no próximo capítulo. O valor simbólico desse objeto — material ou imaterial — nunca mais será o mesmo de sua concepção. Cabe à instituição responsável por esse objeto, uma postura política e ideológica de produzir material educativo, científico e pesquisa acadêmica para apresentá-lo devidamente ao público. Nesse sentido, acredito que o modelo de reestruturação do Museu de Trocadero por Rivière e Rivet foi feliz. Existiu, sem dúvidas, um zelo documental por esses materiais. Sobretudo, no que concerne a linguagem de apresentação desse material, evitando algumas armadilhas evolucionistas, imperialistas e estetizantes:

Para que os objetos produzidos por uma cultura fossem então portadores de significado, ou mesmo geradores de sentido, e não meros indicadores de estados de desenvolvimento, foi necessário que a materialidade destes ultrapassasse o caráter de curiosidade ou de singularidade. Essa nova definição de objeto como um feixe de significações, não funciona sem certa concepção do documento e do arquivo pois nela passa a residir a possibilidade e a ilusão de uma memória passível de ser partilhada, do compêndio de uma cultura, de suas ferramentas e de sua linguagem. A partir de então, as técnicas de apresentação desses objetos também precisariam ser repensadas. O que muda de verdade de um museu para o outro é o laço ou a relação lógica de determinação do objeto e do documento, ou seja, disso que faz do objeto um produto

temos o início da pesquisa científica sobre museologia (TSURUTA, 1980, p. 47). Por isso, em termos históricos, o estudo museológico é ainda muito recente.

³⁵ *Ibidem.*, p. 58.

³⁶ CLIFFORD, 2011, p.155.

do arquivo da humanidade. E essa relação lógica vem precisamente de uma técnica de apresentação que determina em quais condições um objeto se tornará documento, ou seja, como poderá testemunhar, indicar, significar representações coletivas de uma cultura.³⁷

Este momento de renovação museológica do Trocadéro por Rivet e Rivière marcou uma atuação muito importante do museu para o cenário artístico da época. Uma série de exposições passa a acontecer neste período de 1930, destacam-se mostras de arte africana, esquimó e da Oceania. Podemos citar como uma das principais mudanças a reformulação de ideias centrais do museu como as concepções evolucionistas do período de sua concepção. Sendo assim, o Museu passou a tratar de questões não só da antropologia mas da etnologia também, marcando o "nascimento institucional desta última, na encruzilhada do 'todo físico' da antropologia e do 'todo social' da sociologia"³⁸. Dando abertura para discussões atualmente ainda muito relevantes em torno, por exemplo, das coleções de objetos indígenas e de povos originários; das relações entre arte e etnografia (antropologia ou etnologia); da alteridade e do distanciamento crítico do artista que trabalha com tais objetos e com a pesquisa de campo etc.

Sabemos que entre os temas mais populares entre artistas do período estava, por exemplo, *l'art negre*. Esse termo englobava desde o jazz moderno americano e o ritual de vodu até artefatos pré-colombianos. Entretanto, Clifford aponta que o museu não escapa de cair na armadilha do calor da onda: "Ele tinha alcançado as proporções do que Edward Said chamou de 'orientalismo' — uma bem articulada representação coletiva expressando um mundo geográfica e historicamente vago, mas, em termos simbólicos, nitidamente exótico (1978)."³⁹

1.2 DOCUMENTS: UMA REVISTA DE ARTE AGRESSIVAMENTE REALISTA

Levando em consideração o contexto apresentado no tópico anterior, a revista *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* (1929-1930),⁴⁰ fundada por Georges Bataille (1897-1962) — filósofo e escritor —, Georges Wildenstein (1892-1963) — editor da *Gazette des Beaux-Arts* — e Pierre d'Espezel (1893-1959) — arquivista, paleógrafo e secretário da *Gazette des Beaux-Arts*.

³⁷ DE ZORZI, 2013, p. 85.

³⁸ Ver: <https://www.museedelhomme.fr/fr/du-musee-d-ethnographie-au-musee-de-l-homme>. Acesso em: 15/11/2022.

³⁹ CLIFFORD, p. 157.

⁴⁰ Para a presente pesquisa utilizamos a versão de 2018 traduzida pela editora Cultura e Barbárie, João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes.

Neste capítulo, investigaremos as relações visuais entre imagem e texto e de que modo a disposição conceitual desses elementos na revista produziu “semelhanças informes”, como apontado pelo crítico e historiador de arte Georges Didi-Huberman (1953) a partir da leitura de Georges Bataille no verbete crítico Informe (nº7), apresentado na primeira edição da revista (1929).

Documents teve como seus principais redatores Georges Henri Rivière (1897-1985) – que como mencionado, atuou como um importante intermediário entre o acervo do Trocadéro e a *Documents* –, Carl Einstein (1885-1940), Michel Leiris (1901-1990) e o próprio Bataille, que também mantinha o cargo de diretor e secretário geral da revista. Integravam o grupo outros teóricos importantes como Charles Theodoro Seltman e Eckart von Sydow; curadores de grandes museus nacionais como Georges Conteneau, do Louvre e René Grousset, do Musée Guimet, entre outros. Em dois anos de circulação, a revista contou com 15 números — sendo o último número publicado em janeiro de 1931 — e foi financiada por importantes colecionadores e críticos da época como o próprio Wildenstein e Erwin Panofsky (1892-1968). A *Documents* não foi, segundo Didi-Huberman, “uma simples revista de arte no sentido mais temático do termo”,⁴¹ o projeto permitia diversas frentes de investigação de objetos (estéticos ou não) em seus diferentes estatutos. De um modo geral, a revista sempre manteve evidente uma postura política em relação à arte: foram firmemente contra a “relativização dos valores estéticos ocidentais”⁴², em especial os etnólogos como Carl Einstein; os debates acerca dos conflitos entre arte e etnografia eram frequentes, e por essa razão muito se problematizava quanto à descontextualização dos objetos de arte (não ocidentais) nos museus (ocidentais), assim como da própria indústria cultural e capitalista.

O termo Belas Artes, inserido no meio do subtítulo, não é por acaso. O confronto entre a curadoria de imagens, fotografias, documentos, objetos de caráter arqueológico e etnográfico e o conceito de "Belas Artes" gerou muitos ruídos — acredito que esperados. Sua proposta não era outra se não a de ser anti-idealista e contra os valores e critérios estéticos burgueses – uma provocação que inclusive é direcionada ao surrealismo de André Breton. Uma mudança no subtítulo ocorre no quarto volume da edição: *Doctrines, Archeologie, Beaux-Arts, Ethnographie* passa a ser *Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Variétés*.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille; tradução Caio Meira, Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, 1 ed.

⁴² BATAILLE, Georges. Documents: Georges Bataille; tradução João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. - Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. In: HOLLIER, Dennis, O valor de uso do impossível, pág.6.

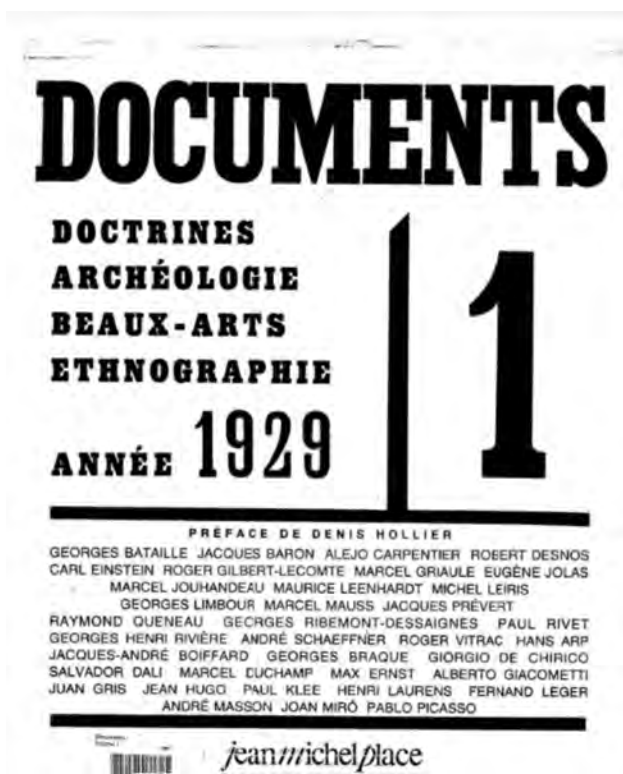


Figura 7. Capa da primeira edição de *Documents* de 1929.

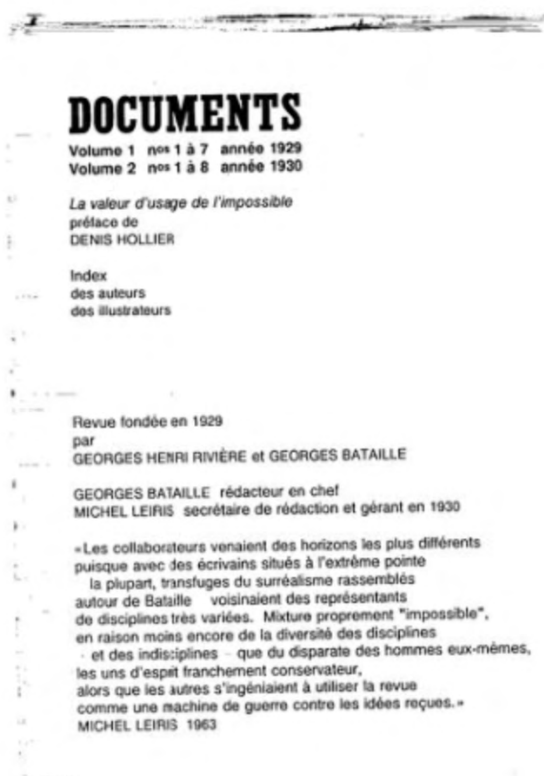


Figura 8. Do lado direito: Contracapa da primeira edição de 1929.

Já o título "*Documents*", no plural, não foi por acaso. Segundo Denis Hollier, o termo já havia sido tema de algumas inquietações de Bataille, sendo citado pela primeira vez no ano de 1922 em sua tese na *École des Chartes*. Não surpreende que o próprio sarcasmo intrínseco no título da revista seja também encontrado anos antes, em sua tese, pois o mesmo diz que "O único valor desse texto medieval [A ordem de Cavalaria], diz ele, é documental"⁴³. Sabemos o quão sério esse questionamento foi para ele, pois não muito tempo depois ele colocou a prova essa mesma frase.

A revista foi produzida dentro de um cenário de grande interesse pelas culturas não ocidentais, sobretudo, dentro do campo artístico. Tendo isso em vista, *Documents* assumiu, desde a sua concepção, uma postura declaradamente política para falar sobre a modernidade européia, em especial, sobre a hipocrisia de tal sociedade. Tal metodologia crítica é muito sutil embora provocativa ao primeiro contato visual: "Não se trata aqui de barganhar a admiração pelas obras que precederam desse espírito [moderno], mas de ressaltar, *enquanto nada ainda de realmente novo pode substituí-las*, a que ponto elas ficaram hoje para trás"⁴⁴. Não por acaso, o uso de imagens/fotografias/objetos não ocidentais, em confronto com um texto que assume um vocabulário propositalmente grosseiro, faz com que o próprio leitor não assumira uma postura passiva diante da revista. Assim, ele é provocado. Segundo João Camillo Penna, é na "articulação desierarquizada entre palavras e imagens, em potente "diálogo intersemiótico"⁴⁵ que a revista evidencia sua postura descentralizadora de pensar padrões estéticos e epistemológicos vigentes.

Como dito anteriormente, uma das características marcantes dos artigos está na construção de relações díspares entre imagem e texto, compostas de maneira insólita e muitas vezes perturbadora. Tais relações fazem referência ao antropomorfismo da figura humana, que será cuidadosamente investigada por Didi-Huberman em "A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille" de 1995. Não se restringindo apenas às belas artes — como o próprio subtítulo da revista já nos sugere — *Documents* contava com a participação de pensadores de diversas disciplinas, o que refletia em uma discussão transversal da arte sob diversos aspectos: antropologia, história da arte, cultura popular, economia, arqueologia, etnografia etc. Tal situação colaborou, a posteriori, na difusão do debate sobre arte, história da arte e crítica de arte em outras disciplinas e interesses.

⁴³ HOLLIER, 2018, p.5.

⁴⁴ BATAILLE, 2018, p. 247.

⁴⁵ *Ibid.*, p.257.

Para além da excêntrica composição editorial, citamos acima alguns nomes que compuseram a equipe da *Documents*. Pudemos notar áreas das mais diversas disciplinas, interesses e pesquisas. O que ligava todos eles num ideal em comum era buscar um distanciamento crítico do dominante cânone clássico⁴⁶. Percebemos isso a partir da curadoria de imagens/obras/objetos/temas que seguia uma certa radicalidade; interessava-lhes aquilo que de mais grosseiro soasse. Entre eles, encontramos muitos dissidentes do surrealismo — alguns até mesmo expulsos do movimento de André Breton — como Robert Desnos, Alberto Giacometti, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Michel Leiris, entre outros. Produzida dentro de um contexto na arte em que o movimento surrealista estava em voga, *Documents* assume uma postura crítica e contrária aos valores estéticos defendidos por André Breton (principal fundador do movimento surrealista), com relação ao qual o próprio Bataille mantinha certa oposição ideológica e até mesmo certa rivalidade. Nesse sentido, pode ser lida como uma revista “agressivamente realista”⁴⁷, como classifica o professor de literatura francesa Denis Hollier (1942) — fazendo alusão contrária ao termo “surrealista”.

Esta revista tratará de belas artes, arqueologia e etnografia. Apresentada luxuosamente, em formato in-quarto coquille, incluirá 32 páginas de texto e 24 com excelentes reproduções, das quais 16 em heliogravura e oito páginas em simil gravura.⁴⁸

Os textos, em sua maioria curtos, não se restringiam a temas, obras, movimentos artísticos, nem mesmo a uma cronologia específica, culminando em uma revista singular, de difícil classificação, como diria Didi-Huberman. Em 1930, Bataille escreve, em poucas linhas, o que fora o mais repercutido texto da *Documents*: um verbete crítico intitulado “Informe” (nº7, 1929). Nele Bataille apresenta uma espécie de provocação ao estatuto academicista da arte, defendendo que a função de um dicionário é dar tarefa às palavras e não os seus significados. No capítulo 3 analisaremos esse e alguns outros verbetes assinados por Georges Bataille.

Alguns detalhes interessantes para se destacar na contracapa: temos três colecionadores citados: Denise Paulme-Schaeffner, Arlete Albert-Birot, Bernard Noel e a *Bibliothèque du musée de L'Homme*. Isso significa que as obras citadas neste primeiro volume

⁴⁶ Aqui me refiro especificamente às narrativas tradicionais europeias (eurocentrismo), com as quais se escreveu a história da arte e se definiram os paradigmas e critérios estéticos - deliberadamente sem incluir outras narrativas como as da arte africana, arte indígena, arte japonesa, arte afro-brasileira etc.

⁴⁷ HOLLIER, 2018, p.30

⁴⁸ Carta de Carl Einstein para Vincenc kramar, 8 de janeiro de 1929, papel timbrado da *documents*. MEFFRE, Liliane. Carl Einstein e a revista *Documents*. *Arte & Ensaios*: 2015, revista do ppgav/eba/ufjf, n. 30. p.112. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/3172>. Acesso em 15/06/2022.

são pertencentes a essas coleções. Ainda sobre a capa, a pesquisadora Liliane Meffre em seu artigo Carl Einstein e a revista *Documents*, aponta sua insatisfação em relação à exclusão de Carl Einstein como uma importante figura para a revista. Sendo esse, como aponta a autora, ignorado na capa dos volumes 1 e 2 da reedição⁴⁹. Como podemos observar na Figura 7 acima, o nome de Carl Einstein nem mesmo é citado. Fora o fato de que foi Einstein, comenta Maffre, quem estabeleceu a ponte entre os colaboradores franceses e alemães para a revista. Comentaremos alguns apontamentos da autora quando entrarmos na discussão de alguns artigos do escritor.

Voltando para o tema dos verbetes, o conceito de informe norteará nossas discussões a fim de colocar em questão as distinções iconográficas clássicas entre forma e matéria, significados e significantes, entre outras. *Documents* pretende, segundo Denis Hollier, ser crítica ao valor de uso da obra de arte. Portanto, para este trabalho objetivamos analisar as reverberações da *Documents* para a arte contemporânea; e como o informe enquanto dispositivo de “desclassificação” atinge o próprio estatuto acadêmico da arte. Tal procedimento crítico também aponta para um modo de análise crítica da arte que não se detém unicamente nos valores estéticos e se mantém atenta, por exemplo, à descontextualização de objetos de arte não ocidentais em museus ocidentais — questão presente nas discussões do grupo de redatores da *Documents*.

A atualidade das questões levantadas acima se verifica, por exemplo, na proposta de Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois em 1996 como curadoria no *Centre Georges Pompidou* com a exposição “*L'Informe : mode d'emploi*”: realizar novas leituras da arte moderna que problematizassem interpretações já clássicas de importantes marcos desse período, e resgatassem nomes, obras e acontecimentos antes marginalizados, a fim de lançar questões para a arte futura e do presente. Teve como linha curatorial propor uma leitura sobre a arte moderna através do conceito de informe de Bataille, objetivando com isso “contrariar diretamente uma exigência da tese modernista” (nota de imprensa da época)⁵⁰. Bataille pensa o informe não como aquilo que não tem uma forma definida, no sentido semântico: segundo Krauss, tal termo deve ser entendido estruturalmente visando uma dinâmica processual, ou seja, performativa. Significa, portanto, a partir da construção de imagens e textos conflitantes — em seus sentidos individuais — elaborar uma *assemblage* que vise a superar os aspectos morfológicos e trabalhar disrupturas estruturais. O pensador defende a ideia de que cada coisa

⁴⁹ Reedição de 1991 de Jean Michel Place

⁵⁰ Disponível em:

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/61/31/6131f7a30e8af675fc702dafdeb3ea22/normal.pdf>. Acesso em: 20/11/2021.

tem sua própria forma, e, nesse sentido, confia ao trabalho feito na *Documents* a desierarquização de formas e semelhanças “altas” e “baixas”. Assim, colocam em questão o próprio estatuto social dos padrões, dos tabus, dos preconceitos, da política, da moral etc. Portanto, o procedimento visa a descondicionar a predominância visual (morfológica). Deste modo, cada núcleo da exposição teve como título um aspecto/tema que estaria presente — conceitualmente ou materialmente — no conjunto de obras. Os títulos foram: 1) Horizontalidade; 2) Pulsação; 3) Baixo materialismo; 4) Entropia. Em 1997, um ano após a exposição, um catálogo foi publicado pela editora Zone Books New York e conta com dezenas de textos e imagens explicando mais detalhadamente os núcleos, conceitos, discussões etc. Ele está disponível gratuitamente e online em língua inglesa.

Outra exposição que propôs discutir questões relacionadas às publicações de *Documents* ocorreu em 1978 na *Hayward Gallery* em Londres intitulada “*Undercover Surrealism*” concebida pelo David Sylvester e com atuação da Dawn Ades na concepção e construção do catálogo da exposição. Tinha como pesquisa curatorial abordar o surrealismo e o dadá através de jornais e revistas.

Em 1995 Didi-Huberman publica “A semelhança Informe ou gaio saber visual de Georges Bataille” no qual fará uma investigação minuciosa acerca da semelhança informe — que já é uma pesquisa de longa data do autor — nos materiais publicados em *Documents*. Tais análises desenvolvidas por Didi-Huberman serão norteadoras deste trabalho.

1.3 GEORGES BATAILLE: ARQUIVISTA

Pode-se dizer que a curta vida de *Documents* reverberou questões que posteriormente apareceriam em toda a produção teórica de Georges Bataille. E para além da sua própria produção, conseqüentemente, lançou efeitos na análise e crítica de arte contemporânea. Até o momento de sua primeira edição, em 1929, Bataille trabalhava na *Bibliothèque Nationale* em Paris (permanecendo até 1942) como bibliotecário e especialista medieval; acabara de se formar na *École Nationale des Chartes* em Paris onde apresentou como tese de conclusão uma crítica do manuscrito (autoria anônima) medieval *Ordre de chevalerie* e já havia feito até então duas publicações sob pseudônimo de Lord Auch; uma delas “*Ânus Solar*” (1927); e “*História do Olho*” (1928). Sua formação primeira, como citada acima, foi como arquivista-paleógrafo pela *École des Chartes*, de 1918 a 1922. Tal instituição já possuía um acervo importante para a construção arquivística da França. Nesse mesmo ano, é interessante destacar o início de sua amizade com Alfred Métraux (1902-1963), fazendo parte dessa

formação de um novo ciclo de influências e amizades que contribuirá tanto para a sua produção literária — muitos o seguirão para a *Documents*, como por exemplo Métraux — quanto pessoal de amadurecimento "espiritual" para esta linguagem propriamente "batailleana" que conhecemos hoje. Além disso, sua graduação lhe proporcionou uma experiência multidisciplinar fundamental, como sabemos, para a construção do projeto da *Documents*. Sua intimidade e especialidade com arquivos franceses além de sua longa experiência em bibliotecas foram cruciais para esta proposta tão relevante e inesgotável de discussões até os dias atuais. Não por acaso, Bataille já no início de sua carreira como escritor apresenta uma característica muito peculiar; e com uma abordagem que conversa com diversas disciplinas.

É importante destacar que nos anos anteriores à publicação de *Documents* ele frequenta reuniões do movimento surrealista bretoniano. Nesse período publica críticas ao *modus operandi* de André Breton, a maioria em razão de seu idealismo e de sua apropriação homogeneizadora do pensamento do romancista Marquês de Sade (1740-1814). Uma delas, feita por Bataille e por alguns de seus colegas dissidentes do surrealismo, será no âmbito mercadológico: acusam o "surrealismo bretoniano" de se vender, mais especificamente, de "comercializar a vanguarda", o que deturpou consequentemente o próprio movimento. Em vista disso, os fundadores da *Documents* construíram uma revista de arte e etnologia "agressivamente realista"⁵¹. Embora tenha tido uma atuação razoavelmente curta, seu impacto foi significativo.

No Brasil há poucas publicações e pesquisas acadêmicas relacionadas à *Documents* se comparada a outras obras de Bataille mais populares por aqui, como por exemplo "O Erotismo" (1957) e "A Experiência Interior" (1944). Em razão, também, da falta de traduções para o português, *Documents* é pouco explorada em relação a obras como as citadas acima.

⁵¹ HOLLIER, 2018, p.30.

CAPÍTULO 2 - COMO TORNAR O FAMILIAR ESTRANHO?: ESTRATÉGIAS VISUAIS E SURREAIS DO PROJETO EDITORIAL DA REVISTA.



Figura 9. Jacques-André Boiffard, sapato e pé descalço, 1929.

De acordo com um de seus comentadores, Hall Foster, Bataille não saiu ileso de cair nas armadilhas do paradigma do etnógrafo. Dando seguimento à herança crítica do texto benjaminiano "o autor enquanto produtor" (1934) no ano de 1995, Foster escreve sobre a figura do "Artista enquanto etnógrafo"⁵², especialmente o paradigma deste. Vale trazer para a discussão alguns desses apontamentos:

1. o lugar da transformação política é o mesmo da transformação artística;
2. esse lugar é sempre colocado como um outro lugar, no campo do outro (explorado, oprimido pós-colonial);
3. se o artista não é percebido como um outro social e/ou cultural, ele só terá acesso limitado a esta alteridade "transformadora". Se ele é percebido como outro, terá acesso automático a esta.

⁵² Ver: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/foster-hal-o-artista-como-etnocc81grafo.pdf>. Acesso em: 22/11/2022.

Essas identificações controversas com o outro serão apontadas por Foster especificamente no sistema da arte. No entanto, a crítica é lançada em direção ao próprio artista e seu modo de produção/investigação que utiliza como fonte de inspiração "mítica" um "outro". O que segundo Foster descamba no que ele vai chamar de "fantasia primitivista"⁵³, em que entende-se que o outro – sempre compreendido como aqueles marginalizados socialmente: pretos, indígenas, mulheres, pessoas fora do padrão normativo — possuem acesso a um "psiquismo primário" que o "herdeiro colonial" – sujeito branco – não possuiria pois é de alguma forma "bloqueado" de tal acesso. Nesse sentido, como sabemos, as vanguardas europeias sobretudo os dadás e surrealistas estavam totalmente imersos numa profunda identificação imaginária desse tal outro. Existiu uma certa obsessão por parte dos artistas desse período em absorver um modo de experiência subjetiva que os discursos racionalizantes do universo ocidental não alcançavam. A motivação, no entanto, segue uma lógica colonialista muito atrelada à ideia de um progressismo cultural, econômico e artístico.

Seguindo com sua análise, Foster irá apontar dois precedentes que ele entende como importantes para a discussão do paradigma do etnógrafo na arte contemporânea nos quais a fantasia primitivista é mais ativa. Ele cita Bataille e Michel Leiris, no final da década de 20 e início de 30 — período em que se inicia a *Documents*, embora ele não cite a publicação — e o movimento de negritude de Leopold Senghor e Aimé Césaire. Foster acredita que os dois movimentos "relacionaram o potencial transgressivo da inconsciência com a radical alteridade do outro cultural"⁵⁴: Bataille associou os "ímpetus auto-destrutivos do inconsciente a ritos de sacrifício em outras culturas"⁵⁵. Foster nota que, embora o movimento dissidente do surrealismo – Michel Leiris e Bataille – tenha explorado a alteridade cultural, o fez como forma de satisfazer tal ritual de alteração da identidade. Ou seja, segundo o autor, caindo na mesma fantasia primitivista. Não podemos discordar totalmente desse ponto de vista. Porém, fica evidente que é a partir de uma negação — e até zombaria — de sua própria cultura ocidental, que Leiris e Bataille na *Documents* tentam evocar uma prática artístico-pedagógica anticolonialista⁵⁶ que sem dúvida teve muitos méritos.

Para evitar cair nessa armadilha, Foster defende um distanciamento e uma reflexividade crítica contra uma forma de "super identificação com o outro". Entretanto, uma

⁵³ FOSTER, Hall. Artista enquanto etnógrafo, 1996, p. 162-153.

⁵⁴ FOSTER, 1996, p.164.

⁵⁵ FOSTER, 1996, p.164.

⁵⁶ O prefixo *anti* significa oposição a algo, logo, o significado de "anticolonialista" é ser *anti* a colônia, ou o colonialismo. Colônia, ou colonialismo, remete a movimentos históricos que segregaram grupos étnicos por meio da violência e da dominação. No geral, e aqui no texto, ser anticolonialista é ser contra o estatuto colonial, ou seja, é assumir uma posição política contra tudo aquilo que geopoliticamente, economicamente, culturalmente e religiosamente infringe a liberdade de países não europeus.

abordagem "desconstrutiva", como cita Foster, não é suficiente para o artista/instituição que quer efetivamente descentralizar a figura da autoridade cultural:

É certo que a reflexividade pode perturbar os pressupostos automáticos a respeito das posições do sujeito, mas também pode promover um mascaramento dessa perturbação: ressurgem na teoria uma moda do confessional traumático, que às vezes é crítico da sensibilidade, ou uma moda de informes pseudoetnográficos na arte, que às vezes parecem diários de viagem oriundos do mercado de arte mundial.⁵⁷

Em seguida, Foster alerta que a reflexividade também

pode comprometer essa condição de outro. Paradoxalmente, como Benjamin propôs há muito tempo, essa superidentificação pode alienar ainda mais o outro se não levar em conta a alteração já em prática na representação⁵⁸

Ainda sobre alteridade, outro conceito curioso para a investigação dos verbetes de *Documents* é "Heterologia". Segundo Marcus Coelen, esse termo surgiu em textos de Georges Bataille a partir de 1932-33, posterior ao fim de *Documents* (janeiro de 1931)⁵⁹. É, em resumo, uma espécie de "ciência do que é totalmente outro"⁶⁰. Seria uma proposta de Bataille – ou talvez um projeto – de criar um termo que desse conta de abranger tudo aquilo que socialmente era visto como desprezado, inútil. Segundo Philippe Joron, está ligado a outro termo muito explorado por Bataille em diversos textos, sobretudo em "A parte maldita – precedida de A noção de dispêndio" (2013). Tal termo é apropriado por Bataille para fazer aproximações filosóficas entre os rituais de sacrifício e a sociedade industrial – mundo burguês. Ao trazer exemplos de rituais e festas sacrificiais de sociedades ameríndias da América Latina, que gozavam dispêndiosamente de energia e bens materiais apenas para fins espirituais/próprios em oposição ao uso de energia para fins produtivos, Bataille aponta os métodos "atualizados" de despesa como o jogo, o sexo sem fins reprodutivos, a festa, as drogas, a violência etc.

É interessante a relação que Joron faz entre a noção de um "corpo estranho" fisiologicamente e o conceito de heterologia. Tal corpo estranho é justamente aquele que é, em algum momento, expelido por algum canal de nosso corpo: excrementos, esperma, urina, menstruação, fezes etc. Embora uma necessidade fisiológica, é interessante pensar como são polêmicos tais elementos escatológicos para cada tipo de cultura. Penso, por exemplo, nas

⁵⁷ FOSTER, 1996, p.184.

⁵⁸ *Ibid.*, p.167.

⁵⁹ "Georges Bataille: key concepts: HEWSON, Mark; COELEN, Marcus. Routledge: 2016., edited by Mark Hewson and Marcus Coelen. – 1 edition. In: COELEN, Marcus. *Heterology*, p.175.

⁶⁰ CERTEAU, 1991 apud COELEN, 2016, p. 6.

culturas originárias, em que alguns grupos étnicos se utilizam de plantas como o timbó e a ayahuasca, usados para fins de rituais de limpeza espiritual, energética, morte ritual etc. Já para nós, é geralmente mal visto, tido ora como doentio ora como vergonhoso.

O dispêndio é intrínseco ao ser humano. Como descreve o autor: toda comunidade humana, num momento privilegiado e determinado por ela, sente a necessidade de viver por excesso – o ritual festivo pode ser concebido como o tipo ideal deste movimento existencial – a fim de se aproximar o melhor possível dos seus limites próprios, ultrapassando-os se o contexto for favorável, vivenciando uma experiência de alteridade parcial ou total, tornando-se uma comunidade impossível, partilhando com o mundo uma intimidade perdida⁶¹.

Isso se pudermos considerar que existe ou, pelo menos, há uma tentativa, ética e de leis morais, de socialmente e politicamente determinar um ideal de vida equilibrada – homogênea – que gerou os interditos sociais. Para Bataille, principalmente em *Erotismo* (1957), esse surgimento deu origem ao que seria a transgressão, o que, segundo o filósofo, é a base da nossa vida erótica – sem fins reprodutivos. Nesse sentido, é coerente pensar que a existência de um projeto de homogeneidade deu origem por si só ao que Bataille conceituou como Heterologia. Se pensarmos o corpo como um conjunto homogêneo, perfeito em si, sabemos que tudo aquilo que ele expele é, logicamente, heterogêneo. E tudo que é contra-normativo conseqüentemente vira tabu. Novamente, a exemplo das culturas indígenas, vemos que nem sempre esse elemento excremental é desvalorizado, visto como tabu.

Por fim, o autor explica o que seria alteridade social. Citando o sociólogo Georg Simmel, a relação de alteridade é de "um intercâmbio permanente, de uma troca incessante entre as emanações objetivas do mundo cósmico e social e as pulsões assimiladoras e subjetivas do indivíduo."⁶² Ou seja, é uma ação recíproca de si tanto em relação ao seu contexto físico quanto ao mental e também em relação ao outro. O indivíduo se constrói a partir do outro, de seu meio, de sua cultura etc, nunca individualmente; sempre em uma relação ambígua. Aliás, segundo Joron, ele precisa "tornar-se outro" para poder experimentar situações e emoções diversas. Assim, ao se perceber no outro, seu ego toma consciência de sua própria diferença⁶³. É também na "alteração de consciência" conseqüente de substâncias,

⁶¹ JORON, Philippe. Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem. *Contemporânea*: 2006, vol.4, n.1, p.12. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3484/2541>. Acesso em: 2/06/2021.

⁶² JORON, 2006, p.22.

⁶³ *Ibidem*.

ou situações específicas como rituais, possessões, transes que o ego "experimenta a sensação de viver como se fosse o outro. Em suma, um processo de interação entre o Eu e o Não-Eu"⁶⁴.

2.1 MUSEU

Segundo a *Grande Enciclopédia*, o primeiro museu no sentido moderno da palavra (isto é, a primeira coleção pública) teria sido fundado em 27 de julho de 1793, na França, pela Convenção. A origem do museu moderno estaria, assim, ligada ao desenvolvimento da guilhotina. Contudo, o *Ashmolean Museum* de Oxford, fundado no fim do século XVII, já era uma coleção pública pertencente à Universidade.

O desenvolvimento dos museus excedeu evidentemente até mesmo as esperanças mais otimistas dos fundadores. Não apenas o conjunto dos museus do mundo representa hoje um amontoado colossal de riquezas, mas, sobretudo, o conjunto de visitantes dos museus do mundo representa sem dúvida alguma o mais grandioso espetáculo de uma humanidade liberada dos cuidados materiais e voltada à contemplação.

É preciso levar em conta o fato de que as salas e os objetos de arte são apenas um continente cujo conteúdo é formado pelos visitantes: é o conteúdo que distingue um museu de uma coleção privada. Um museu é como o pulmão de uma grande cidade: a multidão aflui todo domingo ao museu como o sangue e sai dali purificada e fresca. Os quadros não passam de superfícies mortas e é na multidão que se produzem os jogos, as fulgurações, os derramamentos de luz tecnicamente descritos pelos críticos autorizados. Nos domingos, às cinco horas, na porta de saída do Louvre, é interessante admirar o fluxo de visitantes visivelmente animados pelo desejo de ser em tudo semelhantes às celestes aparições pelas quais seus olhos ainda estão arrebatados.

Grandville esquematizou as relações entre o continente e o conteúdo nos museus exagerando (aparentemente, ao menos) as ligações que se estabelecem provisoriamente entre os visitados e os visitantes. Da mesma forma, quando um natural da Costa do Marfim põe um machado de pedra polida da época neolítica num recipiente cheio de água, banha-se no recipiente e oferece galinhas ao que ele crê serem *pedras de trovão* (caídas do céu com uma trovoadas), não faz mais do que prefigurar a atitude de entusiasmo e de comunhão profunda com os objetos que caracteriza o visitante do museu moderno.

O museu é o espelho colossal em que o homem finalmente se contempla sob todas as faces, se acha literalmente admirável e se abandona ao êxtase expresso em todas as revistas de arte.⁶⁵

⁶⁴ JORON, 2006, p.22.

⁶⁵ BATAILLE, 2018, p.193.



Figura 10. Gravura antiga da fachada do *Ashmolean Museum* gravada por J. Le Keux após F. Mackenzie. Publicado em 1º de dezembro de 1834.⁶⁶

⁶⁶ Ver: <https://www.antiq-prints-maps.com/acatalog/The-Ashmolean-Museum-2349788.html>. Acesso: 25/11/2022.

france atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénetiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, c'est-à-dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale. Comme si des impulsions explosives devaient jaillir directement du corps par la bouche sous forme de vociférations. Ce fait met en relief à la fois l'importance de la bouche dans la physiologie ou même dans la psychologie animale et l'importance générale de l'extrémité supérieure ou antérieure du corps, orifice des impulsions physiques profondes : on voit en même temps qu'un homme peut libérer ces impulsions au moins de deux façons différentes, dans le cerveau ou dans la bouche, mais à peine ces impulsions deviennent violentes qu'il est obligé de recourir à la façon bestiale de les libérer. D'où le caractère de constipation étroite d'une attitude strictement humaine, l'aspect magistral de la face bouche close, belle comme un coffre-fort.

— G. BATAILLE.

MUSÉE. — D'après la *Grande Encyclopédie*, le premier musée au sens moderne du mot (c'est-à-dire la première collection publique) aurait été fondé le 27 juillet 1793 en France par la Convention. L'origine du musée moderne serait donc liée au développement de la guillotine. Toutefois, l'*Asmolean Museum* d'Oxford, fondé à la fin du XVII^e siècle, était déjà une collection publique appartenant à l'Université.

Le développement des musées a évidemment excédé les espérances même les plus optimistes des fondateurs. Non seulement l'ensemble des musées du monde représente aujourd'hui un amoncellement colossal de richesses, mais surtout l'ensemble des visiteurs des musées du monde représente sans aucun doute le plus grandiose spectacle d'une humanité libérée des soucis matériels et vouée à la contemplation.

Il faut tenir compte du fait que les salles et les objets d'art ne sont qu'un contenant dont le contenu est formé par les visiteurs : c'est le contenu qui distingue un musée d'une collection privée. Un musée est comme le poumon d'une grande ville : la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche. Les tableaux ne sont que des surfaces mortes et c'est dans la foule que se produisent les jeux, les éclats, les ruissellements de lumière décrits

techniquement par les critiques autorisés. Les dimanches, à cinq heures, à la porte de sortie du Louvre, il est intéressant d'admirer le flot des visiteurs visiblement animés du désir d'être en tout semblables aux célestes apparitions dont leurs yeux sont encore ravis.

Granville a schématisé les rapports du contenant au contenu dans les musées en exagérant (apparemment tout au moins) les liens qui s'établissent provisoirement entre les visités et les visiteurs. De même, lorsqu'un naturel de la Côte d'Ivoire met des haches de pierre polie de l'époque néolithique dans un récipient plein d'eau, se baigne dans le récipient et offre des volailles à ce qu'il croit être des pierres de tonnerre (tombées



Granville, Le Louvre des Marionnettes.

du ciel dans un coup de tonnerre), il ne fait que préfigurer l'attitude d'enthousiasme et de communion profonde avec les objets qui caractérise le visiteur du musée moderne.

Le musée est le miroir colossal dans lequel l'homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s'abandonne à l'estase exprimée dans toutes les revues d'art. — G. B.

300

Figura 11. Página original do artigo n.5 de *Documents* de 1930.

O artigo Museu (n. 5), de 1930, fez parte da série Dicionário Crítico. Nesse texto, pode-se notar, logo no início, que a intenção de Bataille não é entregar aquilo que um tradicional dicionário entregaria, ou seja, "o sentido das palavras". Não por acaso a palavra é acompanhada por 'Crítico' uma vez que a provocação por aqui se dá em repensar a utilidade de um dicionário. Ele não está interessado em saber em que contexto usar tal palavra mas de encontrar o contexto em que ela realiza suas "tarefas" — não antes sem fazer um exercício criativo ao construir inúmeras relações controversas. Ao retirar o sentido da palavra Museu, por exemplo, nos surpreende, historicamente, nos depararmos com a sua aproximação com o desenvolvimento da guilhotina. Não demora muito para captarmos sua crítica afiada às instituições museais, coleções públicas, à própria arte. Mas o melhor é deixado para o final: "O museu é o espelho colossal em que o homem finalmente se contempla sob todas as faces, se acha literalmente admirável e se abandona ao êxtase expresso em todas as revistas de arte."⁶⁷ Guilhotina, homem, museu. Três grandes representantes da violência, da guerra e da destruição. No entanto, não descarta a importância cultural que um museu — e suas coleções — exercem politicamente na população, contudo, sua importância não está na relevância

⁶⁷ BATAILLE, 2018, p.193.

plástica em si mas na forma como os visitantes exercerão um juízo estético sobre aquela obra, gerando assim o seu "conteúdo" e possibilitando que 'telas mortas' ganhem vida. É interessante – e até mesmo revolucionário – pensar a partir do texto como museu e dicionário não passam de uma "tela em branco". Pensar o papel do visitante/leitor como um ativador e não como um ser passivo/receptivo de todo e qualquer conteúdo reconfigura totalmente as relações de poder que esse tipo de material gera em nós. Acho muito significativo pensar o quão vivo esse texto é ainda hoje e o modo como ele evidencia a "cultura como uma realidade a ser contestada."⁶⁸:

A "Cultura", tendo mal e mal sobrevivido a esta "avalanche" do pós-guerra, era agora resolutamente escrita com "c" minúsculo, encarada como um princípio de ordem relativa no qual o sublime e o vulgar eram tratados como símbolos de igual importância. Uma vez que a cultura era percebida pelos colaboradores de *Documents* como um sistema de hierarquias morais e estéticas, a tarefa do crítico radical era a decodificação semiótica, com o objetivo de desautenticar e assim expandir ou deslocar as categorias comuns.⁶⁹

Esse artigo, para além das questões que elencamos acima, nos serve como um relato – ainda que experimental – interessante para compreendermos de que modo a importância do museu se dava nos anos 20/30, sobretudo, com a nova configuração do Trocadero. Especialmente, como experiência estética, espiritual e popular. O museu é também referido como um espaço de dispersão e lugar de bem-estar. Lugar que se vai num domingo após a missa. Sabemos que essa visão não deixa de ser em certo sentido elitista e por isso acho tão relevante citá-lo aqui.

Anteriormente, dissemos que o surgimento da etnografia — e da antropologia — propriamente francesa coincide com o auge do movimento surrealista. E elas em diversos momentos dialogam. Comentamos sobre a missão de Dakar como exemplo de uma pesquisa etnográfica surrealista, em que a arte e a pesquisa de campo estavam sendo direcionadas num mesmo objetivo. Foram à viagem tanto pesquisadores etnólogos como também artistas, escritores, poetas dissidentes do surrealismo de Breton:

Podemos dizer que o humanismo antropológico parte do diferente e o faz — através do ato de nomeá-lo, de classificá-lo, de descrevê-lo e de interpretá-lo — compreensível. Ele o familiariza. Uma prática etnográfica surrealista, ao contrário, ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade — o inesperado⁷⁰.

Além disso:

⁶⁸ BATAILLE, 2018, p.137.

⁶⁹ CLIFFORD, 2011, p.147.

⁷⁰ *Ibidem.*, p.167.

A etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição. Ela estuda, ao mesmo tempo em que é parte da invenção e da interrupção de totalidades significativas em trabalhos de importacao-exportacao cultural⁷¹.

O surrealismo etnográfico é uma metodologia de pesquisa norteadas pelas questões subjetivas do indivíduo/grupo a ser pesquisado. Tal pesquisador deverá prezar pela dúvida e reflexão como orientadores para além das respostas objetivas e técnicas que buscará também. Os aspectos simbólicos e sensíveis serão a chave para uma pesquisa como essa. Em razão de prezarem por esses signos mais subjetivos de uma cultura que também levarão em consideração os objetos com finalidades domésticas. A maior coleta no caso da missão de Dakar foi justamente desse tipo de material.

Não podemos deixar de citar que o próprio museu do Trocadero é na França o primeiro museu a inaugurar uma política museográfica de uma metodologia etnográfica de pesquisa propriamente surrealista. Embora, em termos expográficos, ele continuasse segregando as artes por seus locais de origem.

Antes de avançarmos para os verbetes da Documents, devemos elucidar a dimensão estética da vanguarda vigente na época: o surrealismo. Segundo a definição do termo *surrealismo* de James Clifford:

Estou usando o termo surrealismo num sentido obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições — que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente⁷².

Lembrando é claro, que tal conjunto de definições não estão limitadas ao grupo de André Breton. Nos interessa o modo como os surrealistas dissidentes se apropriaram desse termo, construindo algo que Clifford chamará de surrealismo etnográfico, que segundo o autor é uma "construção utópica, uma declaração tanto sobre as possibilidades passadas quanto futuras da análise cultural"⁷³.

A estrutura editorial da revista se resume em um jogo de justaposições entre figuras textos dissonantes entre si, pensados finamente para causar um impacto tanto visual quanto textual. Para os surrealistas, o uso da máquina fotográfica possibilita a revelação de uma imagem que não tem a interferência da consciência do artista, ou seja, produz uma imagem automática. Sabemos o quão ligado está essa ideia aos pilares freudianos de automatismo e

⁷¹CLIFFORD, 2011, p.169.

⁷²*Ibidem.*, p.133.

⁷³*Ibidem.*, p.134.

associação livre, apesar de parecer um pouco contraditório se pensarmos a base do movimento surrealista, o uso da máquina fotográfica possibilitará a representação pictórica do inconsciente do artista através da realidade não abstrata. Segundo Rosalind Krauss, isto quer dizer que "a fotografia serve aqui para produzir um paradoxo: o da realidade constituída em signo — ou ainda o da presença transformada em ausência, em representação, em espaçamento, em escrita"⁷⁴. Vejamos como podemos observar essas relações em uma das imagens mais marcantes da revista Documents:



Figura 12. "Big toe", 1929, de André Boiffard, presente no artigo n.6 de 1929.

⁷⁴ KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Editora Gustavo Gili, 2ª edição, 2014. p.120.



Figura 13. Man Ray, O beijo (1922), raiografia.

Como tornar o familiar estranho? Algumas das principais estratégias visuais como o uso dos espaçamentos e das duplicações ilustraram diversas revistas de arte, sobretudo, é claro a *Revolution Surrealiste*, que trabalharam com o uso manipulativo de imagens através de fotomontagens, radiografia, solarização, imagens negativas, exposições duplas, fotogramas, justaposições entre outros. No entanto, na *Documents* veremos menos uma manipulação (deformação) material da imagem fotográfica — como algumas das citadas acima: imagens negativas, solarização — e mais o uso do mimetismo e das justaposições — sem intervenção no material — numa metodologia de comparação, ou seja, chamando a atenção através do método comparativo para algo inconsciente. O mimetismo será o principal elemento usado pelos surrealistas, inclusive por Breton, pode ser definido como "a instância da produção natural dos signos: o objeto natural se dobra diante da representação de outro"⁷⁵. O impacto visual se dará por meio de diversas técnicas do fotógrafo no momento da foto, como a manipulação especialmente do enquadramento, da escala e da iluminação. Como vemos a fotografia de Boiffard "big toe" de 1902, que ilustra o polêmico texto "Dedão do pé" (n.6,

⁷⁵ KRAUSS, 2014, p.121.

1929) escrito por Bataille. Faremos uma leitura crítica do texto no capítulo seguinte, mas gostaria de citar algumas das técnicas que fazem com que essa fotografia seja uma das mais "estranhamente familiares". Uma delas é citada por Jodi Hauptman e Stephanie O'Rourke como "índice":

Um índice é um sinal que tem uma relação física com a coisa que representa (por exemplo, uma pegada). Como a luz transforma fisicamente a emulsão de um negativo fotográfico, diz-se que a fotografia é um "meio indexical", o que significa que é capaz de reproduzir de forma única o mundo real.⁷⁶

Com a intenção de "capturar fielmente o cotidiano", podemos metaforicamente compreender o índice como uma espécie de "alma" do objeto capturado pelo artista. O índice como estratégia fotográfica seria capaz de causar uma ruptura na rigidez que aquela imagem representa em seu contexto de origem, ou seja, no modo habitual que geralmente associamos a ela. O dedão de Boiffard isolado do pé — seu contexto original — representa evidentemente uma imagem perturbadora; representando conseqüentemente uma "presença direta da interioridade do artista"⁷⁷. Dessa forma:

Dado seu estatuto especial com relação ao real (o fato de que a fotografia é de algum modo depositária do real), as manipulações efetuadas pelos fotógrafos surrealistas — espaçamento e duplicações — têm por meta registrar os espaços e as duplicações deste preciso pedaço da realidade de que esta fotografia nada mais é senão o traço fiel.⁷⁸

Contudo, as fotografias não são representações da realidade mas elas apresentam a realidade como estruturada, codificada ou escrita⁷⁹. O método de justaposição de imagens é de algum modo usado como uma estratégia visual com objetivo de horizontalizar a "alta" e "baixa" cultura, muito presente no conceito editorial da revista. No entanto, "o título da revista é certamente sintomático. A cultura se torna algo a ser coletado e, também, de ser contestada⁸⁰:

A etnografia, que compartilha com o surrealismo o abandono da distinção entre a "alta" e a "baixa" culturas, fornecia tanto uma fonte de alternativas não-ocidentais quanto uma predominante atitude de ironia observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva⁸¹.

⁷⁶ HAUPTMAN, Jodi; O'ROURKE, Stephanie. Um fato surrealista. Em Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner e Maria Morris Hamburg, eds. Objeto: Foto. Fotografias modernas: The Thomas Walther Collection 1909-1949, p.3. Um projeto online do Museu de Arte Moderna. Nova York: Museu de Arte Moderna, 2014. Disponível em: http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/ensaios/Hauptman_ORourke.pdf. Acesso em: 17/06/2022.

⁷⁷ KRAUSS, 2014, p.112.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*, p.122.

⁸⁰ CLIFFORD, 2011, p.151.

⁸¹ *Ibidem.*, p.148.

CAPÍTULO 3 - TORNANDO FORMAS INFORMES: ANALISANDO A METODOLOGIA DE ESCRITA DOS ARTIGOS E VERBETES.

Um primeiro contato com os artigos de *Documents* para mim foi como se eu entrasse em um labirinto e não conseguisse sair mais. Não é possível compreender o que em poucas linhas, no caso de alguns artigos, se discute efetivamente nos textos. Não tenho a menor dúvida que Bataille e toda a equipe de escritores foi muito bem sucedida em seu objetivo de levar o leitor a uma *experiência*. Que é claro, é menos aquela do tipo "agradável" do que uma violência – palavra tão cara a sua obra. Georges Bataille foi um autor de "difícil classificação", e no caso da *Documents*, seus artigos não fogem dessa alcunha. Podemos ler e reler um mesmo artigo de Bataille e mesmo assim nos faltarão palavras para testemunhar o que ali se discute de tão "perturbador" — para usar seu vocabulário. Acredito que o meu maior desafio nesta pesquisa foi esse. Os artigos são uma experiência que sem dúvidas é particular para cada leitor, e espero que com essa introdução eu possa de alguma forma atizar uma faísca de curiosidade sobre eles. Investigaremos como o conceito de informe, apresentado no artigo n.7, aparece no decorrer da sua obra. Para facilitar nosso objeto, realizei uma curadoria de artigos. Não pretendemos realizar qualquer "classificação" ou "tradução" do que seria esse termo, visto que na minha opinião isso jamais substituiria a experiência. Além disso, não acredito que condiz com o que o próprio Bataille tinha como desejo para seu uso. Nossa intenção nesse capítulo será atestar, sob a luz do pensamento de Didi-Huberman, que o termo *informe* não tem resultados definitivos, afirmativos ou absolutos. Ele possui uma autonomia e um "movimento", ou seja, uma realiza uma *performance* entre os textos, e é o que pretendemos apresentar de alguma forma por aqui.

Discutimos anteriormente a fotografia propriamente surrealista de um dedão do pé por Boiffard bem como as estratégias técnicas utilizadas nesse modelo de fotografia para "capturar fielmente o cotidiano". *Big toe* fez parte do sexto número do ano de 1929, e foi escrito por Bataille. Cada fotografia de Boiffard ocupava uma página inteira.

3.1 HOMEM

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

BLACK BIRDS (1). — Inutile de chercher plus longtemps une explication des *coloured people* brisant soudain avec une folie incongrue un absurde silence de bêtes : nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetières et fosse commune de tant de pathétiques fatras : alors les noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique ou ailleurs) et qui, aujourd'hui, dansent et rient, sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière : dans une nuit nègre, vaguement lunaire, nous assistons donc à une démence grisaillante de *feux-follets* louches et charmants, tordus et hurlants comme des éclats de rire. Cette définition évitera toute discussion. — G. BATAILLE.

(1) Au sujet de la revue nègre "Lew Leslie's Black Birds" au Moulin Rouge (juin-septembre 1929); cf. aussi p. 221, 223 et 225.

HOMME. — « Un éminent chimiste anglais, le Dr. Charles Henry Mayes, s'est efforcé d'établir de façon exacte de quoi l'homme est fait et ce qu'est sa valeur chimique. Voici le résultat de ses savantes recherches :

La graisse du corps d'un homme normalement constitué suffirait pour fabriquer 7 morceaux de savonnette. On trouve dans l'organisme assez de fer pour fabriquer un clou de grosseur moyenne et du sucre pour sucrer une tasse de café. Le phosphore donnerait 2.200 allumettes. Le magnésium fournirait de quoi prendre une photographie. Encore un peu de potasse et de soufre, mais en quantité inutilisable.

Ces différentes matières premières, évaluées aux cours actuels, représentent environ une somme de 25 francs. » [Journal des Débats, 13 août 1929.]

ŒIL. — 1) Image de l'œil. De par ses vertus poétiques, l'œil, depuis des siècles, a servi aux comparaisons lyriques et aux allégories. On ne peut, même en résumant, faire la liste des auteurs qui ont trouvé une analogie entre les étoiles et lui. En métallurgie, on a tendance à le considérer comme une cavité, un trou : l'œil d'une halle, *œillet* (à chaussure). Puis, par extension de la technique aux arts, on a parlé de l'œil d'une

œuvre, au sens d'allure. D'où l'expression *tu es un œil*. L'argot, cette langue poétique, imagée et maudite, a naturellement fait un grand usage de l'organe de la vue : *Le quart d'œil* (commissariat de police) est né du proverbe classique : *ne dormir que d'un œil, comme le gendarme*, en renchérissant sur lui. *Coco bel œil*, qui de la langue verte est passé dans le langage bourgeois avec on ne sait quel parfum "garde française", fait allusion moins à l'organe qu'à l'une de ses fonctions : l'*œillade*. Sa fragilité a permis rapidement d'en faire un terme de comparaison avec quelque chose de précieux : *j'y tiens comme à la prunelle de mon œil*, puis, encore, par extension, comme un point sensible auquel on ne peut toucher sans raison grave, ainsi qu'il ressort de la formule même de la loi de lynch : *œil pour œil*. On ne peut non plus disserter longuement sur les nombreuses acceptions obscènes de ce mot, provoquées par analogie avec les parties secrètes : *mon œil*, *crever l'œil* et le fameux *mettre le doigt dans l'œil* qui, d'abord pris au sens figuré pour exprimer une action concrète, a été repris au sens propre pour exprimer un état abstrait (se tromper) : admirable vertu idéo-matérielle des sens.

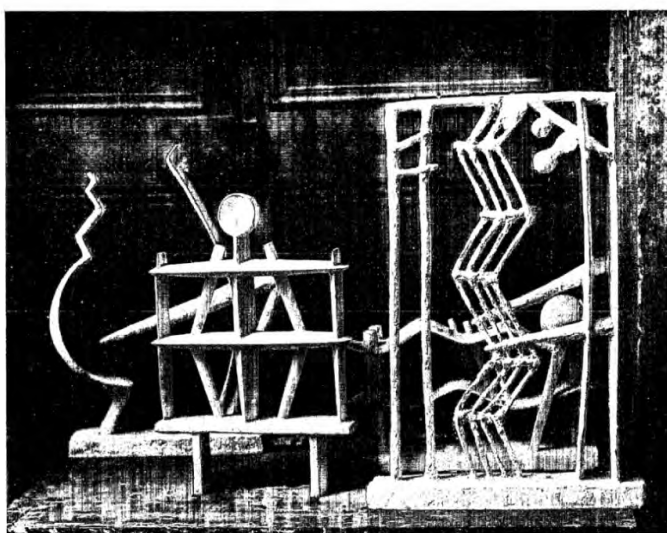
L'expression à l'œil (gratuitement) est la paraphrase du conte moyenâgeux où un pauvre diable, ayant mangé à la fumée du rôti, paye avec le son de son argent. L'ouïe étant remplacée en l'espèce par la vue.

Pour vos beaux yeux, fut d'abord une expression chevaleresque. On estimait à juste titre que la vertu des beaux yeux suffisait pour courir de dangereuses aventures. C'est l'avilissement de la morale amoureuse en connexion avec l'évolution des mœurs, qui permet aujourd'hui, où les gens de "sens rassis" (au propre et au figuré) ne considèrent l'amour que comme une bagatelle, de confondre la cause avec l'effet, d'estimer que *mourir pour de beaux yeux* n'est pas un sort digne d'envie.

Ouvrir l'œil et le bon nous ramène au vocabulaire gendarme. Il a cependant une base scientifique, puisqu'il est rare qu'un homme ait une même acuité de vision à chaque œil. Cependant, il fait sans doute allusion à la nécessité de cligner de l'œil pour un tireur qui veut viser juste. Sans doute, alors, vaudrait-il mieux dire : *fermer l'œil et le mauvais*.

215

Figura 14. Página original do quarto número da publicação e primeira edição do "Dicionário Crítico".



GIACOMETTI PERSONAGENS, DE GAUACHE A UROTHE (1) HAUT: 14 CM., (2) HAUT: 4 CM. (1929) — GALERIE PIERRE.
PHOT. COMPOSÉ PAR L'AUTEUR.

Figura 15. À esquerda da página, uma obra de Giacometti "personagens à guache", exposta em 1929 na Galeria Pigalle, Paris.

Podemos dizer que um paradigma norteador para todos os escritores de *Documents* foi colocar na centralidade dos assuntos o estudo do homem, visto contudo opostamente àquele desenhado por Leonardo Da Vinci, o Homem Vitruviano. Pois é talvez a partir deste ideal que ele irá submeter o homem à uma exposição patética de si mesmo. Peguemos como ilustração poética o artigo n.4, 1929, de autoria desconhecida, do dicionário crítico intitulado Homem. Sem nenhuma assinatura, tal artigo, totalmente entre aspas, foi na verdade retirado de outro jornal chamado *Journal Débats*. Alguns dados curiosos nos são apresentados por um químico inglês chamado Dr. Charles Henry Maye:

Encontra-se no organismo ferro suficiente para fabricar um prego de grossura média e açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria o necessário para tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável.⁸²

Toda essa composição química renderia em média sete sabonetes e representa cerca de 25 francos (segundo o próprio artigo da época). Sem mais nenhuma informação o artigo encerra-se assim, numa avaliação muito exata para dizer em números o quão "inútil" do ponto de vista químico é o ser humano. Mostra além disso que podemos a partir das "proporções" enxergar o corpo sob um outro ponto de vista.

O dicionário crítico começou a ser apresentado a partir do segundo e terceiro número da revista, em 1929, e a partir do quarto passou a fazer parte da seção "Crônica". Trazia para a *Documents* uma realidade "anti idealista" de modo exageradamente literal. Se fizermos uma busca rápida pela palavra homem no dicionário, encontraremos: "indivíduo do sexo masculino ou do gênero masculino" (oxford languages).

Como dissemos anteriormente⁸³, e podemos compreender melhor após o artigo apresentado acima, Bataille defendia fielmente que um dicionário deveria dar a tarefa às palavras e não os seus sentidos. Tanto um museu quanto um dicionário possuem metodologias de organização muito próximas se pensarmos por exemplo nas seções dispostas por temas ou materiais do mesmo gênero. Lembremos também, como citamos anteriormente, da formação técnica de Bataille como paleógrafo e sua experiência como bibliotecário: podemos consentir que o projeto desse dicionário na revista foi especialmente seu.

⁸² BATAILLE, 2018, p.96.

⁸³ Ver discussão sobre o artigo Museu na página 36.

3.2 INFORME

même, puisqu'il ravale la bouche — qui est le signe visible de l'intelligence — au rang des organes les plus honteux, et par suite l'homme tout entier à la hauteur de ces primitifs animaux qui, ne possédant qu'une seule ouverture pour tous leurs besoins et étant par conséquent exempts de cette séparation élémentaire de l'organe de nutrition et de celui d'excrétion à quoi correspondrait la différenciation du noble et de l'ignoble, sont encore plongés tout-à-fait dans une sorte de chaos diabolique où rien n'est démembré.

De ce fait, le crachat représente un comble en tant que sacrilège. La divinité de la bouche, par lui, est journellement salie. Quelle valeur accorder, en effet, à la raison, aussi bien qu'à la parole, et partant à la pré-tendue dignité de l'homme, si l'on songe que tout discours philosophique, grâce au fait que langage et crachat proviennent d'une même source, peut légitimement être figuré par l'image incongrue d'un orateur qui postillonne ?

Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l'*informe*, de l'invérifiable, du non-hiéarchisé, pierre d'achoppement molle et gluante qui fait tomber, mieux qu'un quelconque caillou, toutes les démarches de celui qui s'imaginerait l'être humain comme étant quelque chose, — autre chose qu'un animal chauve et sans muscles, le crachat d'un démiurge en délire, riant aux éclats d'avoir expectoré cette larve vaniteuse, comique têtard qui se gonfle en viande soufflée de demi-dieu...

M. L.

DÉBACLE. — Les phénomènes naturels sont un vaste alphabet de symboles dans lequel nous puisons pour forger nombre de nos expressions. Qui ne connaît le *coup de foudre*, le *déjeuner de soleil*, le *tempête sous un crâne* et l'*avalanche de compliments* ?

Pour usées que soient la plupart de ces images, il en est une portant qui demeure émuante, à cause de sa brutale et implacable concision, mot très exactement "bâclé" avec cette hâte même qui caractérise les désastres. — je veux dire la *débacle*.

Employée à propos de la guerre de 1870 dans l'œuvre de Zola qui la porte comme titre, et popularisée surtout pour désigner les chutes monétaires et les krachs financiers, cette expression est encore aujourd'hui extrêmement forte, d'autant plus forte même qu'étant données les circonstances actuelles elle peut passer pour prophétique.

En effet, la vie aujourd'hui se trouve liée et gelée dans l'épaisse glace industrielle qui voudrait nous changer en cadavres. Les fleuves des relations vraiment humaines sont immobiles et morts, le froid gagne, l'air se fige, et, de même que pendant cet hiver 1870-1871 qu'aimait à rappeler les plus affreux

vieillards, la Seine solidifiée tendit son dos, son échine d'eau durcie, au passage des voitures, des passants et des camions, nos fleuves sentimentaux se changent en artères pleines d'un sang refroidi qui se caille, boulevards pour les animalcules terrassés d'un état de choses où rien n'a d'autre raison d'être qu'une raison d'être économique, rapports sociaux mesquins et sales comme des poux, plus difficile à supporter par nos colonnes vertébrales que des chargements entiers de voitures maraîchères ou que des omnibus pleins à craquer d'hommes à figure nécessairement ignoble. Prisonniers de ce froid comme les momies le sont de leurs bandelettes raidies, dans des poses grimées de paralytiques honteux, nous ne bougeons pas, nous restons inertes, nous ne nous sentons même pour ainsi dire plus morceaux de bois, et pourtant nous n'espérons rien tant que la débacle...

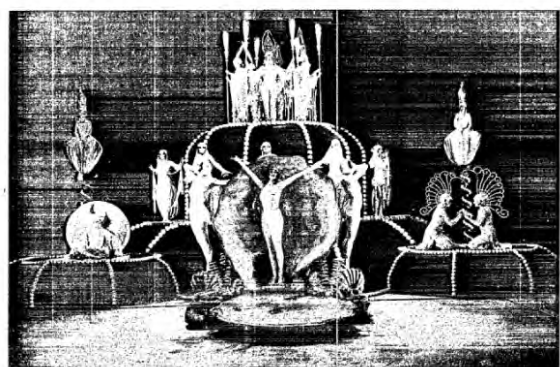
Si le fleuve dégelait, c'en serait fait de ce trafic qui nous attache, de cette grotesque circulation de minimes calculs qui nous courbent sous le joug et fait de nous pire que des domestiques. Pour sortir de ce débarras plein de poussière dans lequel nous moisissons, nous et nos détroques dédorées — aussi rouillés que le vieux sabre d'un cuirassier de Reischaffen — il faudrait que les eaux de nos cœurs, de nos muscles, de notre peau reprennent leur état naturel, retrouvant en même temps dans son entier leur primitive violence, celle du temps des déluges, des cataclysmes glaciaires et des raz de marée, pour rompre les quais, barrages séculaires, et se répandre à travers tous les pays, que ce soient terres en friche, champs, villes, hameaux, noyant tout ce qui n'a rien d'humain sur leur passage et finalement s'évaporant, de sorte que cette résurrection se transforme sur l'heure en défaite et n'ait en somme pour ultime résultat, après avoir d'abord brisé ce qui lui était hostile et étranger puis s'être détruite elle-même en se changeant en chimérique vapeur, que d'avoir anéanti *absolument tout*. — M. L.

INFORME. — Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. — G. BATAILLE.

Figura 16. Página original do sétimo número da publicação (1929), na coluna de "Dicionário Crítico".



La Seine pendant l'hiver 1870-71 (cf. ci-contre).



Un des tableaux du film parlant "Hollywood review".

Figura 17. À direita da página, uma fotografia do Rio Sena durante o inverno de 1870-71. Abaixo, um dos quadros do filme chamado "Hollywood review".

Sendo o maior colaborador na escrita dos artigos do dicionário, Bataille escreveu cerca de 15 artigos ao longo dos dois anos de circulação da revista. Embora as "seções" — como "museu", "homem", "olho", "informe", "arquitetura" etc — sigam similares ao de um dicionário qualquer, é para que possam dar lugar a uma subversão. Além disso, é de se pensar que esse "momento" do dicionário em cada número se destaca do caráter erudito e acadêmico de muitos dos artigos apresentados por outros autores. Isso quer dizer que:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um sobretudo ao que é, um sobretudo matemático. Em contrapartida, 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 escarro.⁸⁴

⁸⁴ BATAILLE, 2018, p.147.

O artigo "Informe" não foi o primeiro artigo de Bataille para a revista e tampouco foi o primeiro a ser publicado em seu "Dicionário crítico", no entanto, esse conceito – se podemos chamar assim – permeia não somente todos os artigos escritos por ele mas sem dúvidas, como veremos, todo o projeto filosófico/crítico da revista *Documents*. Podemos quase afirmar que o artigo informe foi o primeiro escrito para o Dicionário crítico, visto que ele até inicia o texto explicando basicamente do que se trata o então projeto de seu próprio dicionário. Como sabemos, o dicionário batailliano não seguia uma ordem alfabética. Outro fator importante de se notar é a ausência de imagens ilustrativas para esse texto, que como sabemos é um importante objeto de mediação para os textos. A primeira frase do texto se torna célebre para todos que investigaram a *Documents*, sendo portanto norteadora para nós.

Se verificamos a definição no dicionário de Oxford, informe é:

adjetivo de dois gêneros

1. que ainda não tem forma própria, precisa, acabada.

"massa i."

2. não de todo elaborado; vago, incerto.

"pensamentos, ideias i."

3. cuja forma é inestética, grosseira; tosco, rudimentar.

"um edifício i."

4. de porte muito avantajado; colossal, disforme.

"o hipopótamo é um animal i."

Origem

ETIM lat . infōrmis, e 'que não tem forma, disforme, hediondo, não aparelhado, tosco, bruto', por via erudita⁸⁵

Esta talvez seja a primeira armadilha pregada por Bataille: o informe batailliano, presente no Dicionário Crítico, não coincide inteiramente com o informe do dicionário convencional – salvo no sentido meramente etimológico "que não tem forma". Não podemos compreender tal descontentamento com a definição do termo se não entendermos de onde parte. Como vimos, tem algo ou nada a ver com "forma", termo caro à toda filosofia e às artes plásticas. Uma passagem pelo dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano e encontramos a explicação de forma como:

⁸⁵ Ver:

https://www.google.com/search?q=informe&rlz=1C5CHFA_enBR985BR985&oq=informe&aqs=chrome.0.69i59j0i512j0i433i512j0i10i131i433j0i131i433i512j0i512j69i60.1274j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Acesso em: 15/11/2022.

FORMA (gr. μορφή, εἶδος; lat. *Forma*; in. *Form*; fr. *Forme*; al. *Form*; it. *Forma*). Esse termo tem as seguintes significações principais:

1ª. Essência necessária ou substância das coisas que têm matéria. Nesse sentido, que está presente em Aristóteles, F. não só se opõe a matéria, mas a pressupõe. Aristóteles usa, portanto, esse termo com referência às coisas naturais que são compostas de matéria e F., observando que a F. é mais "natureza" que a matéria, uma vez que de uma coisa se diz aquilo que ela é em ato (a F.), e não o que é em potência (*Fis.*, II, 1, 193 b 28; *Met.*, IV, 1015 a 11). Desse ponto de vista, não se pode dizer que são F. as substâncias imóveis (*Deus e as inteligências motrizes*), que são isentas de matéria, mas são F. as substâncias naturais em movimento. [...] E é com o mesmo significado que essa palavra é usada por Bergson, ao afirmar que "F. é um instantâneo de uma transição", ou seja, uma espécie de *imagem intermediária* da qual se aproximam as imagens reais em sua mudança e que é pressuposta como "a essência da coisa ou a coisa mesma"⁸⁶(*Évol. créatr.*, IV ed., 1911, p.327).

Para um entendimento mais "plástico" do termo:

"Forma é a configuração visível do conteúdo" escreveu o pintor Ben Shahn, e esta é uma fórmula tão boa quanto qualquer outra para mostrar a distinção entre "shape" (configuração, figura, aspecto, forma) e "form" (forma) que estou considerando nestes capítulos. [...] contudo a configuração pode separar-se daquilo que ela significa. Todas as vezes que percebemos a configuração, consciente ou inconscientemente, nós a tomamos para representar algo, e desse modo ser a forma de um conteúdo.⁸⁷

Podemos com muita cautela dizer que a forma seria o modo essencial de algo aparecer. Igualmente ao qualificarmos a noção como um sinônimo de natureza, se considerarmos formas as "substâncias naturais em movimento". Portanto, podemos observar que o movimento é intrínseco à natureza da forma e também estará presente no conceito de Informe batailliano; dessa maneira, "informe" estará fadado à contradição; e mais especificamente fadado à "desclassificação" da forma. O que isso significa? Para filosofia sem dúvidas um completo paradoxo; para nós, interessa observar que efeitos esse pensamento pode gerar a toda a crítica desenvolvida em *Documents* e mais especificamente, no exercício crítico de imagens, obras e documentos. Mas afinal por que desclassificar formas?

⁸⁶ ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Editora WMF Martins Fontes: São Paulo, 2012, 6a edição, p.543-544.

⁸⁷ ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. Cengage Learning: 2016, 1ª edição, p.89.

3.3 ARQUITETURA

DICTIONNAIRE CRITIQUE

ARCHITECTURE. — L'architecture est l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physionomie humaine est l'expression de l'être des individus. Toutefois, c'est surtout à des physionomies de personnages officiels (prélats, magistrats, amiraux) que cette comparaison doit être rapportée. En effet, seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles : c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Eglise ou l'Etat s'adressent et imposent silence aux multitudes. Il est évident, en effet, que les monuments inspirent la sagesse sociale et souvent même une véritable crainte. La prise de la Bastille est symbolique de cet état de choses : il est difficile d'expliquer ce mouvement de foule, autrement que par l'animosité du peuple contre les monuments qui sont ses véritables maîtres.

Aussi bien, chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physionomie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer un goût prédominant de l'autorité humaine ou divine. Les grandes compositions de certains peintres expriment la volonté de contraindre l'esprit à un idéal officiel. La disparition de la construction académique en peinture est, au contraire, la voie ouverte à l'expression (par là même à l'exaltation) des processus psychologiques les plus incompatibles avec la stabilité sociale. C'est ce qui explique en grande partie les vives réactions provoquées depuis plus d'un demi-siècle par la transformation progressive de la peinture, jusque là caractérisée par une sorte de squelette architectural dissimulé.

Il est évident d'ailleurs, que l'ordonnance mathématique imposée à la pierre n'est autre que l'achèvement d'une évolution des formes terrestres, dont le sens est donné, dans l'ordre biologique, par le passage de la forme simiesque à la forme humaine, celle-ci présentant déjà tous les éléments de l'architecture. Les hommes ne représentent apparemment dans le processus morphologique, qu'une étape intermédiaire entre les singes et les grands édifices. Les formes sont devenues de plus en plus statiques, de plus en plus dominantes. Aussi bien, l'ordre humain est-il dès l'origine solidaire de l'ordre architectural, qui n'en est que le développement. Que si l'on s'en prend à l'architecture, dont les productions monumentales sont actuellement les véritables maîtres sur toute la terre, groupant à leur ombre des multitudes serviles, imposant l'admiration et l'étonnement, l'ordre et la contrainte, on s'en prend en quelque sorte à l'homme. Toute une activité terrestre actuellement, et sans doute la plus brillante dans l'ordre intellectuel, tend d'ailleurs dans un tel sens, dénonçant l'insuffisance de la prédominance humaine : ainsi, pour étrange que cela puisse sembler quand il s'agit d'une créature aussi élégante que l'être humain, une voie s'ouvre — indiquée par les peintres — vers la monstruosité bestiale ; comme s'il n'était pas d'autre chance d'échapper à la chiourme architecturale.

G. B.

ROSSIGNOL. — Sauf en des cas exceptionnels, il ne s'agit pas d'un oiseau. Le rossignol est, en général, un lieu commun, une paresse, un narcotique et une ignorance : en effet, on indique à l'aide des mots moins un objet qu'une opinion vague ; on se sert des mots comme d'ornements de sa propre personne. Les mots sont en général des pétrifications qui provoquent en nous des réactions mécaniques. Ce sont des moyens de puissance suggérés par des personnes rusées ou en état d'ivresse. Le rossignol appartient à la catégorie des paraphrases de l'absolu ; il est le doyen de tous les moyens de séductions classiques dans lesquels on a recours au charme du petit. Personne ne pense que le rossignol est un fauve, un érotique d'une intensité dégoûtante. Le rossignol est un accessoire éternel, la vedette du répertoire lyrique, le réveil des adultères, le confort des bonnes amoureuses : le signe d'un optimisme éternel.

117

Figura 18. Página original do segundo número da publicação (1939), na coluna de "Dicionário crítico".

O artigo "Arquitetura" (número 2, 1929) inaugurou como primeiro verbete publicado na série "Dicionário crítico". "A arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos"⁸⁸. Trata-se da primeira frase do texto e logo já acompanha sua primeira contestação. Tal "tarefa" crítica diz respeito à figura idealizada que mais representa a arquitetura: o soberano que "proíbe com autoridade", sobretudo a "fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes)"⁸⁹. Logo em seguida descreve a função de tais monumentos na cidade

⁸⁸ BATAILLE, 2018, p.65.

⁸⁹ *Ibidem.*, p.66

Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões.⁹⁰

Acerca do mesmo texto o pesquisador Denis Hollier, complementando o raciocínio de Bataille, faz considerações acerca do papel simbólico da arquitetura como potencialmente hostil e dominante, ele escreve que “A sociedade”, segundo Freud, ‘a partir de então se baseia em um mal comum, em um crime cometido em comum;’ mas cobre o local do crime com monumentos discretos para fazê-lo ser esquecido. A arquitetura não expressa a alma das sociedades, mas a sufoca.”⁹¹ Os monumentos segundo esses dois autores são a extensão da brutalidade do poder político, e não à toa sua existência no espaço público é salvaguardada. Em continuação, Bataille cita que a movimentação do povo contra os monumentos não é outra senão uma movimentação contra “seus verdadeiros senhores”. Essa questão é problematizada no próprio modo de construção arquitetônica, que segundo ele, se inspira e reforça os elementos da fisionomia humana – que é o modo de expressão do próprio indivíduo – mais especificamente os de uma figura de autoridade. Vale citar uma passagem de Hannah Arendt em que ela descreve a imagem do tirano que se desenvolveu a partir da experiência romana e que evidentemente perdura ainda hoje nas representações arquitetônicas

A teoria política clássica costumava excluir completamente o tirano do gênero humano, chamando-o de “lobo em forma humana” (Platão), por sua posição de um contra todos na qual se punha, e que distinguia nitidamente seu domínio, o domínio de um só, chamado por Platão indiscriminadamente de monarquia, ou tirania, das diversas formas de soberania ou basileia.⁹²

Tal expressão não se deduz somente no campo simbólico desses marcos arquitetônicos e monumentais, mas são construídos materialmente como elementos “monstruosos” ao aderirem à uma verticalidade. O sociólogo francês Henri Lefebvre é citado em uma matéria – sem autoria – do site *Hisour* que destaca alguns de seus apontamentos acerca da representação fálica na verticalidade expressa na arquitetura

Lefebvre conduziu uma pesquisa considerável sobre o significado de edifícios altos. Ele disse: “A verticalidade arrogante dos arranha-céus, e especialmente dos edifícios públicos e estatais, introduz um elemento fálico ou mais precisamente um falocrático no reino visual; o propósito dessa exibição, dessa necessidade de impressionar, é

⁹⁰ BATAILLE, 2018, p.65

⁹¹ HOLLIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. The MIT Press: Massachusetts Institute of Technology, 1992, p.47.

⁹² ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Perspectiva: São Paulo, 2016, p.136.

transmitir uma impressão de autoridade”. Para cada espectador, a verticalidade e a grande altura sempre foram a expressão espacial do poder potencialmente violento”. Sigmund Freud, metaforicamente, fez uma comparação entre “grandes conquistas e a aquisição de riqueza como monumentos de construção de nossos pênis”⁹³.

Seria essa uma forma de desumanizar cada vez mais os indivíduos? Esse método autoritário sobre o outro a fim de lhe retirar toda e qualquer liberdade não é novo na história, e suas consequências estão aí até hoje. Walter Benjamin é a favor de que esses monumentos da barbárie sirvam como testemunhos para que atos monstruosos não voltem a acontecer. Durante a exposição de Bataille no qual ele relaciona a arquitetura à uma “extensão” do próprio homem ele finaliza o texto colocando em questão também o quanto desse ataque à arquitetura não é um ataque ao próprio homem:

Quando se ataca a arquitetura, cujas produções monumentais são atualmente os verdadeiros senhores na terra inteira, agrupando à sua sombra multidões servis, impondo a admiração e a estupefação, a ordem e a obrigação, ataca-se de alguma forma o homem⁹⁴.

Nesse primeiro verbete podemos observar que o movimento de desclassificação da palavra arquitetura se dá através de uma metamorfose da construção com a figura do soberano. Esse modelo de estrutura nos artigos da *Documents* será muito comum porque o grande diferencial desta revista será na visualidade da imagem através do texto e do texto na imagem, fazendo algo que ele nomeará como justaposição entre imagens e textos – comentamos um pouco sobre esse método no capítulo anterior sobre a fotografia surrealista.⁹⁵ A desclassificação neste caso ocorre primeiramente na frase inicial em que Bataille colide a fisionomia humana à arquitetura, a expressão e sensibilidade humana à história de tais construções escrita pelos vencedores. A forma, ou "natureza" da arquitetura é marcada por uma herança patriarcal e egocêntrica e é contra isso que se volta o verbete. Ao desclassificar a esfera idealizada do sentido da palavra Arquitetura, Bataille está menos interessado em criticar o seu sentido etimológico do que seu sentido morfológico, ou seja, de uma maneira mais ampla questionar o uso e o aparecimento dessa palavra politicamente, socialmente (na esfera do gosto, por exemplo), filosoficamente e na arte. Inserindo o seu significado contextualmente e não isoladamente ou universalmente.

⁹³ Ver: <https://www.hisour.com/pt/phallic-architecture-29515/>. Acesso: 15/11/2022.

⁹⁴ BATAILLE, 2018, p.66.

⁹⁵ Ver página 33.

3.4 DEDÃO DO PÉ

Se vemos na arquitetura representações nefastas do homem, é no dedão do pé que Bataille identifica a parte que ele considera mais humana:

O dedão do pé é a parte mais humana do corpo humano, no sentido de que nenhum outro elemento desse corpo é tão diferenciado do elemento correspondente do macaco antropoide (chimpanzé, gorila, orangotango ou gibão). Isso se deve ao fato de que o macaco é arborícola, ao passo que o homem se desloca no chão sem se pendurar em galhos, tendo-se tornado ele próprio uma árvore, isto é, elevando-se reto no ar como uma árvore, e tanto mais belo na medida em que sua ereção é correta. Assim, a função do pé humano consiste em dar um assento seguro a essa ereção de que o homem tanto se orgulha (o dedão do pé, deixando de servir para a preensão eventual dos galhos, aplica-se ao chão no mesmo plano que os outros dedos)⁹⁶.

Ao elevar a cabeça na direção do céu, o homem "olha para ele como um escarro sob o pretexto de que tem esse pé na lama". Quase como uma continuação investigativa de uma pesquisa, digamos transgressiva, sobre a natureza do homem, esse verbete também questiona a partir da verticalidade humana a sua falsa "elevação" ou proximidade à luz (principalmente no sentido espiritual). Falamos no capítulo anterior sobre as estratégias visuais usadas na fotografia surrealista, em especial na fotografia do dedão do pé de Boiffard que acompanha o texto desse verbete. A representação horizontalizada da "alta" e "baixa" cultura também estão presentes aqui. De maneira literal, o dedão do pé é o órgão mais "baixo" do corpo humano, de uma "existência ignóbil" e o que mais sofre portanto com as atrofiações, dores, calos, mau cheiros e isso tudo de maneira visível diferentemente de outras patologias internas. Ou seja, além da baixeza inerente a sua posição nesse corpo vertical de dar "inveja" aos macacos, ele é estupidamente feio esteticamente "desclassificando" de algum modo esse ideal de corpo vitruviano que os humanos tanto se orgulham. No artigo, Bataille comenta sobre o modo que algumas culturas lidam com essa parte tão cheia de controvérsias, polêmicas e até considerada um tabu sexual. E é sobre isso que se trata o artigo: sedução. O pé ao mesmo tempo que representa aquilo que há de mais ignóbil e baixo no corpo humano, representa também aquilo que todos os humanos compartilham:

[...] se escolhermos como exemplo o caso do conde de Villamediana, podemos afirmar que o prazer que teve em tocar o pé da rainha estava em razão direta com a feiura e a infecção representadas pela baixeza do pé; na prática, pelos pés mais disformes. Assim, supondo que esse pé da rainha fosse perfeitamente bonito, era contudo aos pés disformes e lamacentos que ele tomava emprestado seu charme sacrílego. Uma rainha sendo *a priori* um ser mais *ideal*, mais etéreo que qualquer outro, era humano até o

⁹⁶ BATAILLE, 2018, p.119.

dilaceramento tocar nela aquilo que não se diferenciava muito do pé fedido de um soldado mercenário⁹⁷.

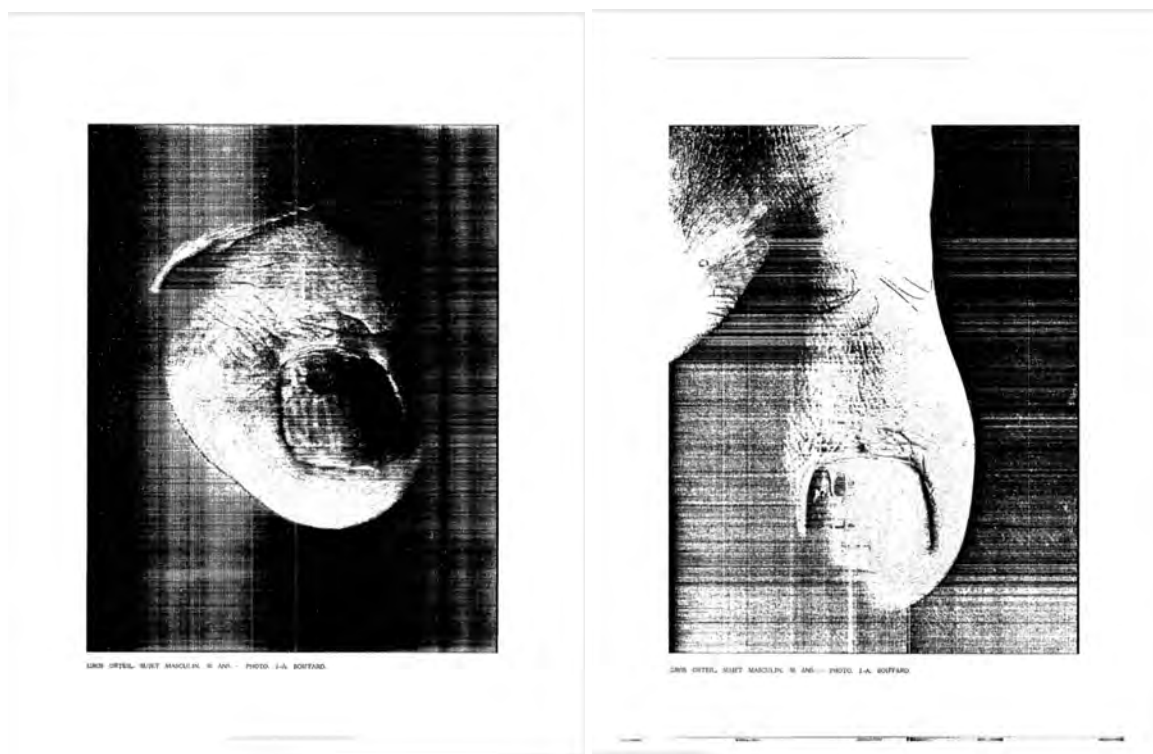


Figura 19. Página dupla com a fotografia de Boiffard ilustrando o artigo "Dedão do pé" (n.6, 1929).

Há nesse sentido, defende Bataille, um "elemento sedutor", um fetichismo que é causado não por meio de sua forma — que é longe de ser agradável e elegante — mas através de uma desordem da mesma. O contraste entre as imagens de folha inteira e o texto criam um deslocamento entre valores morais, de poder e sexuais. Por meio de um elemento Bataille consegue não só discutir textualmente mas permitir que o leitor crie suas próprias imagens referente ao tema, uma vez que o "contato" não acontece apenas entre elementos mas também entre conhecimentos heterogêneos⁹⁸ e por meio de uma "deslocação das formas [que] acarreta a do pensamento"⁹⁹. Levando a uma transgressão das formas que "seria, em primeiro lugar, transgredir as formas seculares do antropomorfismo"¹⁰⁰. Lembrando que o projeto de *Documents* tinha um caráter até mesmo radical em certo sentido de ser "anti-idealista", é interessante observar como a crítica e a relação entre imagem e texto, por mais expressiva e gráfica que elas possam ser, não tem um caráter "surrealista", mas de fato o contrário.

⁹⁷ BATAILLE, 2018, p.125.

⁹⁸ HUBERMAN, 2015, p.52.

⁹⁹ *Ibidem.*, p.218.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p.50.

Didi-Huberman dedicou toda uma pesquisa atenta a esse termo "informe" que ele também classifica como um "gaio saber visual" ou "semelhança informe". Vale citarmos aqui o que ele entende como as três exigências teóricas fundamentais do informe nos textos de Bataille:

1. *determinações contraditórias* ou as "divergências das formas";
2. reconhecimento de uma *colocação em movimento* dessas "determinações contraditórias";
3. reconhecer na "colocação em movimento" dessas "determinações contraditórias", algo que se abre, que vai além, ainda que no sentido de uma ferida e de uma queda: uma *consequência decisiva*.¹⁰¹

3.5 FIGURA HUMANA

Cada uma dessas "exigências" – contradição, colocação em movimento e alteração – se refere a um "nível" diferente de "desclassificação". O que esse tipo de metodologia crítica tem a ver com etnografia, arqueologia e belas artes? A configuração – ou forma – do ser humano, especialmente, é um assunto muito recorrente na *Documents*. Especialmente porque temos desde o "nascimento da arte" com os desenhos primitivos nas cavernas uma curiosidade infundável sobre nós mesmos, sobre o "eu" e as qualidades que nos agraciam – do alto do nosso ego – com a definição de seres "racionais". Um artigo em especial se dedicou a essa discussão: trata-se do texto "Figura Humana"¹⁰², que poderia muito bem estar no dicionário crítico, mas como notaremos a seguir vários interesses dentro desse texto parecem ter gerado outros para complementar esse debate no dicionário.

¹⁰¹ HUBERMAN, 2015, p.234.

¹⁰² BATAILLE, 2018, p.85.

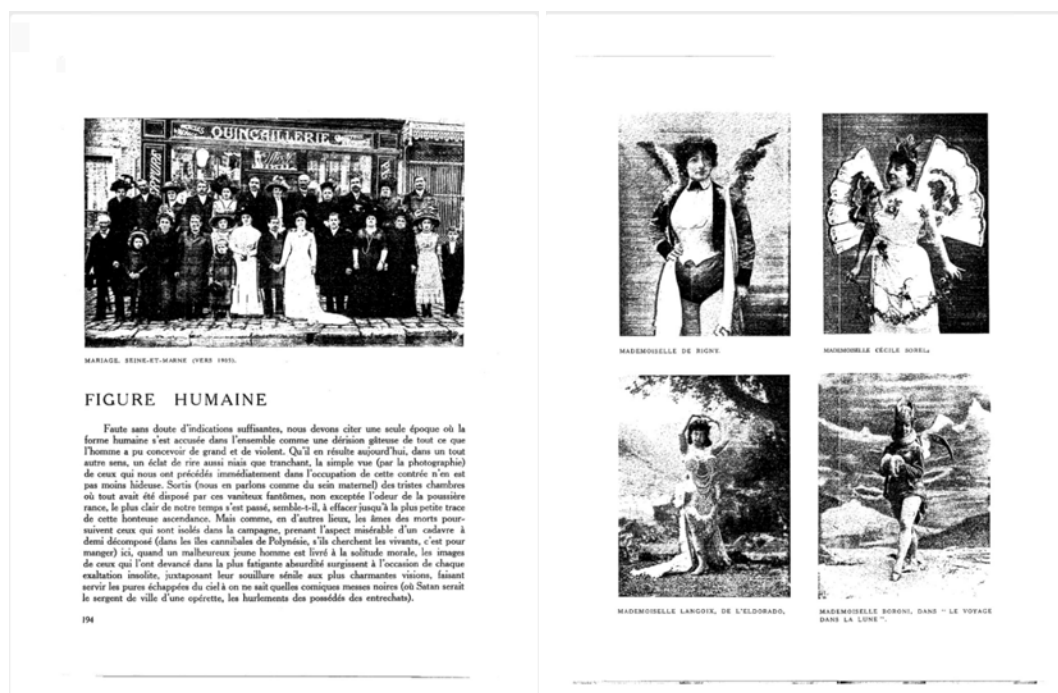


Figura 20. Página dupla com ilustrações do artigo "Figura humana" (n.4, 1929). À esquerda uma fotografia de um casamento em Seine-et-Marne, cerca de 1905.

Uma fotografia, de 1905, estranhamente comum, ilustra a primeira página do artigo. Nela temos uma família provinciana (à primeira vista normal) num evento de casamento (segundo a própria legenda da foto) no Departamento de Seine-et-Marne. De fato, nada de estranho, perturbador, monstruoso, irá ser revelado nas sombras dessa imagem, pois o fato perturbador está no próprio imaginário coletivo (nosso) de considerar essa fotografia uma representação – dentro do aspecto da normalidade – de uma família em uma comemoração. Não que não seja de fato isso que essa imagem representa, mas o intuito desse artigo é questionar o nosso imaginário, nossos valores e critérios de quais imagens estão dentro e fora da normalidade e do senso comum. O que não representa uma família para nós? Ou em outras palavras, que tipo de imagens de famílias não estão dentro desse imaginário coletivo? O que está fora da normalidade?

Bataille já dizia que a transgressão não é de modo algum uma recusa às formas, "nem permanecer estranho ao seu terreno"¹⁰³. Pois:

Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda

¹⁰³ HUBERMAN, 2015, p.29.

que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas — uma *crueldade nas semelhanças*.¹⁰⁴

Isso significa que a transgressão das formas se dá no terreno da própria forma que se deseja transgredir. Para isso, a recusa não é uma opção visto que é preciso revelar a partir da forma a sua "doença", o seu problema, sua natureza destrutiva. Aqui, em "Figura humana", Bataille se propõe a transgredir a própria forma humana, especialmente a existência de uma "natureza humana": "forma humana acusou a si mesma, no conjunto, como uma derrisão decrépita de tudo o que o homem possa ter concebido de grande e violento"¹⁰⁵. Aqui é necessário dizer que já podemos observar certa "conversa" com artigos já citados como "Arquitetura" e "Dedão do pé", que questionam justamente esse alter ego do homem quanto a sua espécie. Na imagem os "vaidosos fantasmas", "carinhosamente" apelidados por Bataille em seu texto, são, segundo o autor, signos de nossa "ascendência vergonhosa", pois a "crença na existência dessa natureza supõe, com efeito, a permanência de certas qualidades eminentes e, em geral de uma maneira de ser em relação à qual o grupo representado nessa fotografia é monstruoso sem demência."¹⁰⁶ E isso quer dizer que tais fantasmas vaidosos vivem intrinsecamente em nós e isso seria de alguma maneira aceitar as atrocidades mais perversas cometidas por outros grupos. E supõe aceitar que essa é a única continuidade possível da espécie e que tais personagens petrificados e simbologias autodestrutivas do século XIX sejam até os dias de hoje reproduzidas por uma parcela da burguesia contemporânea. Tal hipocrisia e "forma derrisória"¹⁰⁷ fica mais evidente quando observamos outros artigos que compõem esse mesmo número quatro, de 1929, de *Documents*. Como, por exemplo, algumas páginas antes, em uma ilustração dos indígenas de Cuna (povo pré-colombiano do Panamá) no artigo "O feixe de carga e o equilíbrio na América"¹⁰⁸ escrito por Erland Nordenskiöld (arqueólogo, antropólogo e etnólogo sueco) e também algumas páginas à frente em "Crônicas", o verbete "Civilização"¹⁰⁹, escrito por Michel Leiris. Não é mero acaso a aproximação sintomática entre elas, igualmente sua laceração política de aproximar imagens díspares de contexto, espiritualidade, valores morais e éticos, sem no entanto ser indelicado

¹⁰⁴ HUBERMAN, 2015, p.29.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p.85.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p.87.

¹⁰⁷ Forma derrisória ou derrisório antropomorfismo representa nos artigos da revista um fator iconográfico que diz respeito às representações materiais que idealizam ou perseguem a "Figura humana" nesse sentido questionado por Bataille, ou seja, à uma ideologia branca, burguesa, que representa, para ele, não muito mais que "vaidosos fantasmas" que cheiram a "poeira rançosa". Vale citar, em especial neste presente artigo, que sua crítica feroz e sarcástica à burguesia lembra a violência poética e política do escritor do séc. XIX Marquês de Sade, de quem era declaradamente fã.

¹⁰⁸ Artigo n. 4, 1929, p.177-182. Paginação corresponde a versão original de *Documents* de 1929.

¹⁰⁹ Artigo n.4, 1929, p.218-222. Paginação corresponde a versão original de *Documents* de 1929.

no uso dessas imagens que são "documentos" de pesquisa e investigação da própria humanidade. Aqui, é explícito somente, ao aproximar esses retratos, que se busca modificar, dilacerar ou pelo menos "movimentar" o estatuto das noções tradicionais. O que só é possível, como podemos observar nesse exemplo, através do contato de relações/conceitos/palavras/imagens díspares, ou contraditórias.

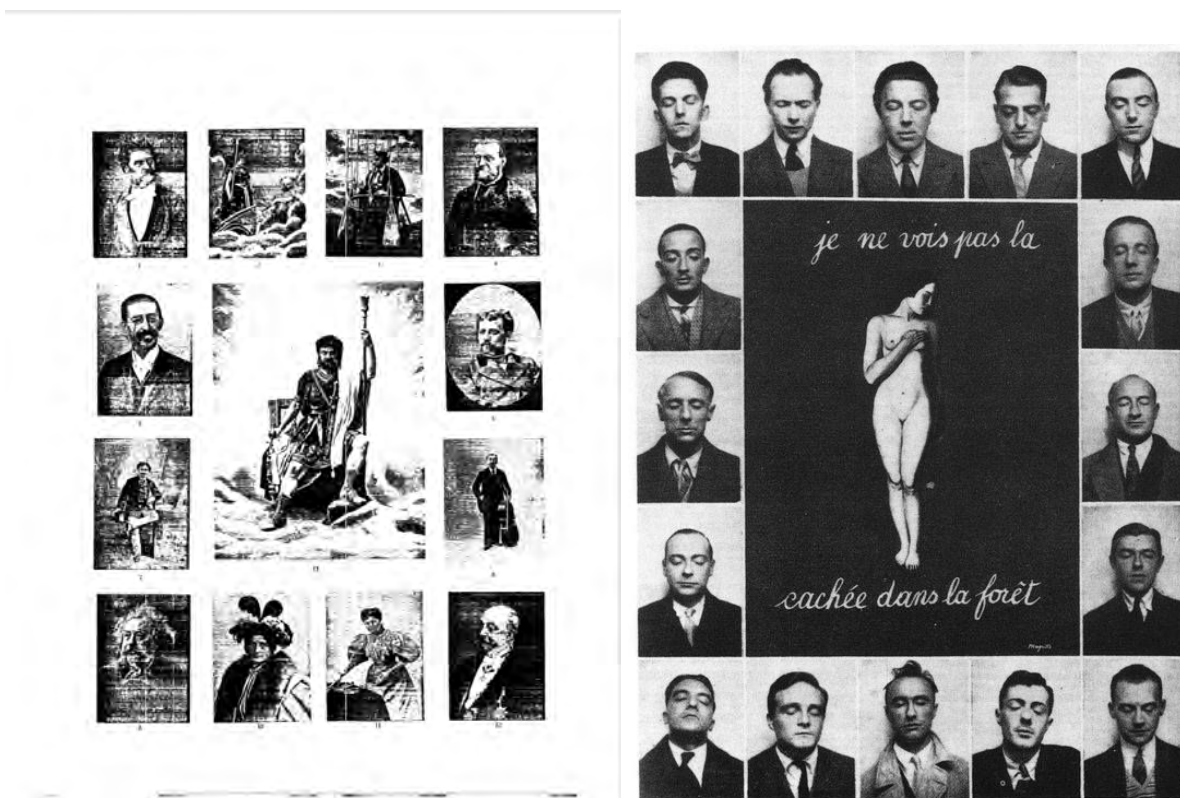


Figura 21. À esquerda retratos tirados por Nadar de: Johann Strauss; Samary e Got em *A Viagem à Lua*; Dartois, Novidades; Sr. Godemare; Sr. Kaiser; Capoul (usando o penteado à Capoul); Sr. Marx; Sr. Loeb; Sr. Molin; Cléo de Mérode George V, Rei de Hanover; Mounet-Sully, em *Anfitrião*.

Figura 22. Retratos do grupo surrealista para a edição n.12 de *La Revolution Surrealiste*, 1929. Aparecem na imagem: Maxime Alexander, Louis Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Jean Caupenne, Paul Eluard, Marcel Fourier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst e Salvador Dalí.



Figura 23. Publicação de 1930, escrita por diversos surrealistas dissidentes do movimento. Na imagem, Breton aparece de olhos fechados (assim como a publicação acima) usando uma coroa de espinhos acompanhado da legenda "Auto profeta". Ver:

<https://www.traces-ecrites.com/document/un-cadavre-violente-charge-contre-andre-breton/>.

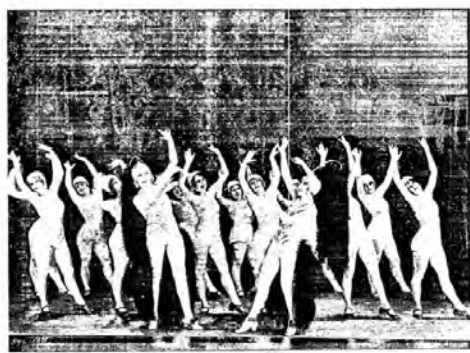
Figura 24. Publicação de 1924 que Breton escreve ofendendo o escritor francês Anatole France. Ver: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100143070>

Vale citarmos ainda, nesse mesmo artigo, um acontecimento curioso. Comentamos anteriormente que o artista Boiffard foi expulso do movimento surrealista de André Breton antes de ser convidado por Bataille a entrar para a *Documents*; logo ele tornou-se um dos principais fotógrafos da revista, produzindo imagens que ilustram os artigos mais conhecidos como por exemplo o "Dedão do pé". No entanto, quando ainda frequentava o grupo de Breton, Boiffard foi quem produziu a montagem fotográfica que ilustrou a capa do primeiro número de *La Révolution surréaliste* (Figura 14), publicada em 1924. Em setembro de 1929, Boiffard utiliza o mesmo procedimento na montagem fotográfica de 1924 para realizar essa da Figura 21 que acompanha o artigo Figura humana. Breton é novamente atacado quando em 1930, Boiffard contribui novamente na montagem fotográfica de um panfleto que levava o título de *Un Cadavre*. Escrito por doze "anti-surrealistas"¹¹⁰: Prévert, Desnos, Queneau, Boiffard, Bataille, Morise, Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Leiris, Limbour, Baron e Carpentier. Na imagem vemos no centro André Breton, de olhos fechados, usando uma coroa de espinhos como a de Cristo, logo abaixo a legenda: *Auto-prophète*. O panfleto parece ter sido uma

¹¹⁰ Todos eles, ex-membros expulsos do movimento surrealista de André Breton.

resposta a outro panfleto publicado por Breton, que levava o mesmo título, seis anos antes contra o escritor francês Anatole France.¹¹¹

Apesar de experimental, essa metodologia de pesquisa e crítica é extremamente relevante para não cairmos em uma armadilha perigosa de crermos que toda a aparição desproporcional, que não adere à estrutura da "normalidade" (segundo uma visão eurocentrada de humanidade), seria considerada, segundo Hegel, uma "imperfeição da natureza", se aderirmos à uma ideia de que cada aparição contraditória é logicamente dedutível – e não como contemporaneamente concebemos os acontecimentos humanos como essencialmente improvável¹¹².



Bessie Love dans le film parlant "Broadway Melody"
qui passera successivement au Madrasino-Cinéma.



Enfants de l'École de Bacouya, Bourail.
(Album de photographies de E. Robin, 1869-1871. — Musée d'ethnographie du Trocadéro.)



HERRMANN COEHLER. — UNE FEMME PORTE DEUX CORBEILLES AVEC LE BALANCIER A FARDEAUX (VAPRES PAPER, A NEW VISAGE AND DESCRIPTION OF THE STRAITS OF PANAMA, 1849).

LE BALANCIER A FARDEAUX ET LA BALANCE EN AMÉRIQUE

En même temps que je présente ici la reproduction d'une balance, remarquablement belle, provenant de la côte du Pérou, je dirai que le balancier destiné à porter les fardeaux existait déjà en Amérique au moment de la découverte et qu'il est probable que l'invention de la balance en Amérique a été inspirée par l'emploi de ce balancier à fardeaux.

On sait que la balance romaine était connue dans l'ouest de l'Amérique du Sud à l'époque de la découverte (8). Ce que j'avance ici est confirmé par les ouvrages ayant trait à l'époque de la découverte. On a également trouvé des balances à plateaux dans des tombes sur les côtes du Pérou et l'une de ces balances, que je représente ici, est conservée au musée de Göteborg (fig. 1). Les plateaux (fig. 1 a) de cette balance sont d'argent et munis d'ornements en relief représentant des oiseaux. Le fléau de la balance est en os. Un petit objet (fig. 1 b), qui a très bien pu servir de poids, accompagne la balance; cependant ce poids n'était probablement pas placé sur la balance même, mais suspendu sans doute au fléau, cet objet étant muni d'un orillet évidemment destiné à faciliter la suspension. La balance romaine est encore en usage parmi les Indiens Quichuas (11, 14).

Il est évident que le balancier à porter les fardeaux était également employé en Amérique à l'époque de la découverte; cet objet est encore aujourd'hui en usage au Mexique chez les Indiens Seris.

177

Figura 25. Do lado esquerdo superior um recorte de filme "Broadway Melody" com a atriz Bessie Love dançando; abaixo uma fotografia retratando crianças da Escola de Bacouya, Bourail. A imagem pertence ao acervo do Museu do Trocadéro. Ambas as imagens ilustram o artigo "Civilização" escrito por Michel Leiris, p.218, versão original. Ver: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f301.item.r=documents%20georges%20bataille>. Acesso em: 20/11/2022.

¹¹¹ No dia seguinte à morte de Anatole France, em 1924, os surrealistas do grupo de Breton, publicam "*Un Cadavre*", uma espécie de crítica pessoal aos valores personificados por Anatole. Foi considerado de mau gosto e desrespeitoso por diversos críticos, escritores e artistas da época e por essa razão, seis anos depois esse mesmo título volta a ilustrar o panfleto do grupo de desertores de Breton como uma resposta também à personalidade problemática de André Breton.

¹¹² BATAILLE, 2018, p.90.

Figura 26. Ilustração de indígenas Kuna do Panamá para o artigo "o feixe de carga e o equilíbrio na América" escrito por Erland Nordenskiöld. (p.177, versão original). Ver: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f258.item.r=documents%20georges%20bataille>. Acesso em: 20/11/2022.

Didi-Huberman faz uma observação interessante acerca desses conflitos antropomórficos:

Os três primeiros números de *Documents* haviam colocado alguns marcos "etnológicos", mas sem jamais produzir visualmente esse conflito ou essa "irritação" entre *atos* e *formas* que evoquei acima: a orientação ainda era globalmente iconográfica, embora já desse lugar a formas de arte pouco estudadas, como a arte siberiana ou a arte hitita; além disso, artigos de Georges-Henri Rivière, Paul Rivet e, sobretudo, de Carl Einstein já destacavam a importância metodológica do questionamento etnológico na história da arte. Mas é apenas no quarto número que começam a surgir as *formas concretas* de uma relação mais diretamente inquietante, da qual as conveniências antropomórficas não saíram ilesas.¹¹³

3.6 SEMELHANÇAS INFORMES

De fato, se olharmos especificamente os artigos escritos por Bataille, podemos observar que é a partir do quarto número que relações mais desconfortáveis surgem. Versam sobre corpo, essência, preconceitos, embate entre homem e natureza, animalidade e semelhança ou antropomorfismo. Este último aspecto faz parte de todo o escopo metodológico para os escritores da revista, em especial Bataille. A semelhança e o antropomorfismo serão norteadores para a construção das montagens fotográficas; relações disruptivas entre imagem e texto e principalmente entre conceitos/imagens e preconceitos linguísticos, políticos e culturais. É possível observar esses aspectos elencados acima a partir de quatro procedimentos que Didi-Huberman observou nos textos da revista: desabamento dos limites, inversão dos gêneros (homem-animal, branco-africano, masculino-feminino), travestismo e predação¹¹⁴.

O que Didi-Huberman defende em "Semelhança informe ou o gaio saber visual" é que o procedimento de informe batailleano desclassifica a semelhança pois não está de acordo com uma "conformidade ideal" - justamente no sentido cristão do que seria uma semelhança ideal, ou seja, aquela mais próxima do elemento mítico de semelhança divina. Deste modo, o indivíduo que não se assemelhe à ideia de uma semelhança do "Deus encarnado" promovida pelo cristianismo¹¹⁵ está fadado à uma espécie de castigo infligido à própria figura humana¹¹⁶. O que é uma semelhança nos conformes divinos? Primeiro, ela é definitivamente masculina:

¹¹³ HUBERMAN, 2015, p.58.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p.99.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p.109.

¹¹⁶ *Ibidem.*, p.36.

Em suma, a "conformidade" ideal exige algo como a recíproca de uma "não-comaterialidade": na expressão "conveniente" ou escolástica (cristã e aristotélica, mítica e metafísica) da semelhança, a *matéria não deve tocar a forma*, ou, antes, a matéria não deve entrar no enunciado ou na atualidade de relação normal de "conformidade". [...] aquilo de que os filhos devem se orgulhar é de *assemelhar-se a papai*, somente a papai; nessa semelhança *mamãe não deve tocar*; nessa relação "conformal" a matéria não deve tocar...¹¹⁷

"Assemelhar-se a papai" é um primeiro passo em direção a uma idealidade cristã de semelhança. E assim a teologia cristã "maneja ao mesmo tempo uma estrutura de mito e uma estrutura de tabu, uma 'promessa de origem', se podemos dizer, é uma proibição que faz dessa promessa o intocável por excelência."¹¹⁸ Portanto:

De maneira mais geral, o que todas essas *contra-* "Figuras humanas" disseminadas em profusão nas páginas de *Documents* buscavam era modificar o estatuto ontológico e intersubjetivo dessa "humanidade" secularmente pensada a partir do elemento mítico da semelhança divina.¹¹⁹

Ao "*desclassificar a 'Face de Deus'*"¹²⁰, Bataille estaria reivindicando uma quebra hierárquica entre semelhanças. Lembremos o artigo "Homem" (n.4); é extremamente radical quando ele reduz o homem a singelos dados químicos, físicos e a um valor monetário irrisório. Representar o homem nesse sentido questiona diretamente tal ideal de semelhança divina.

Se o informe procede de "horrores ou desejos", ou seja, de uma espécie de "êxtase" – no sentido de um estado de motricidade e de perda de si – podemos considerá-lo uma revolta contra a própria natureza humana ou a idealidade. A questão principal do informe é se colocar contra a "figura humana", ademais contra tudo o que elencamos acima considerado uma "natureza herdada", passada de geração em geração.

¹¹⁷ HUBERMAN, 2015, p.38

¹¹⁸ *Ibidem.*, p.34.

¹¹⁹ *Ibidem.*, p.107

¹²⁰ *Ibidem.*

CAPÍTULO 4: CONCLUSÃO E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O LEGADO DE *DOCUMENTS* PARA A CRÍTICA E HISTORIOGRAFIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA.

*Acho que pode acontecer na filosofia o mesmo que na pintura. Chega um momento em que o esforço do pintor, sob a forma do esboço, parece ter até mais importância e interesse do que o quadro acabado. Parece-me que é da natureza da filosofia nunca ser algo propriamente acabado, e que o trabalho do espírito, oferecido sob uma forma incompleta, em parte falha, tem chance de corresponder melhor ao caráter necessariamente coletivo do trabalho filosófico que a existência humana leva adiante. Nunca se trata mais do que de uma contribuição, e o fato de deixar essa abertura aos outros me parece ter um sentido, não direi profundo, mas vital.*¹²¹

Bataille se propôs uma tarefa em *Documents* – e em diversas outras produções, se não todas: tornar vulneráveis palavras/conceitos da filosofia, deslocando a funcionalidade e o sentido dessas "palavras-fetiches". No caso da *Documents* esse deslocamento é feito sobretudo com o conceito de forma e dialética.

Didi-Huberman, em seu livro *Semelhança Informe*, analisa a dialética que ele vê sendo operada em Bataille e a denomina de "dialética sintomal". Essa dialética é paradigmática para compreendermos o que ele queria ao dispor de conceitos caros à filosofia, mais voltado à experimentação, o que não significa ausência de uma investigação criteriosa da historiografia da palavra para enfim encontrar qualquer fio solto – ou brecha – e então apresentar outras possibilidades de uso.

Dialética será um conceito chave para compreendermos o procedimento informe durante o texto, pois o informe, de acordo com Didi-Huberman, só opera a partir de uma dialética das formas. Apresentaremos alguns pontos do que ele chama de "dialética sintomal" em *Semelhança informe*: observa-se um movimento em que a figura humana não está fadada ao desaparecimento mas a tornar-se informe. Huberman desenvolve uma investigação iconográfica a partir de *Documents*, observando especialmente o uso que Bataille faz da figura humana nos verbetes e textos. Embora Bataille não tenha desenvolvido uma teoria sobre o *sintoma*, ele falou em "desvio", "metamorfose", "vai e vem", "dispêndio improdutivo", "doença", "transgressão" entre outros. A escolha da palavra "sintoma" por Didi-Huberman vem mais no sentido de uma tentativa de agregar todas essas outras palavras

¹²¹ Fala de Georges Bataille na conferência e discussão do dia 26 de fevereiro de 1948, acerca do "Esquema da uma história das religiões". O texto se encontra publicado no livro "Teoria das religiões: seguida de Esquema de uma história das religiões" publicado em 1976 pela editora Gallimard após a morte do autor.

usadas por Bataille por uma outra de igual riqueza semântica, priorizando sempre uma oposição à síntese. Didi-Huberman comenta que tal riqueza semântica da palavra se justifica em razão dos dois pontos de vista "geralmente pensados como antitéticos, o ponto de vista fenomenológico e o ponto de vista semiótico"¹²². Nesse sentido, Bataille apresenta a própria estrutura dialógica da revista como uma superação dos aspectos morfológicos das imagens ao mesmo tempo que trabalha as disrupções estruturais do texto, construindo conceitualmente um diálogo "intersemiótico e desierarquização entre palavras e textos", como escreve João Camilo Penna.

Comentamos anteriormente sobre o texto "Figura humana", que sem dúvidas inspirou Didi-Huberman a enxergar no pensamento sobre o informe uma "dialética sintomal". Interessa-nos observar como o uso desse conceito pode ser útil para refletirmos sobre a escrita crítica e modos de fazer curadoria no contexto contemporâneo.

O sintoma, segundo o autor, teria no texto o mesmo desempenho que tem a doença no corpo. Ele causa necessariamente um desconforto. Se perguntamos "qual o sintoma do texto?", esperamos como resposta algo como o ponto em que o texto atinge algum valor crítico social, político, historiográfico ou estético. Ou seja, podemos entender que é um procedimento que antecede o informe. Porém, esse movimento não se dá de maneira simples:

Empregar a palavra *sintoma* na esfera da reflexão estética tem algo de dissonante, como se a *arte*, essa atividade cheia de atrativos, propiciadora de prazeres e de valores, frequentemente pensada como a coisa mais agradável do mundo, só pudesse se propor ao se opor com todas as forças – forças que Bataille decerto chamaria de tolices – a essa que é a coisa mais desagradável do mundo, e a mais propiciadora de sofrimentos: *a doença*.¹²³

Segundo o autor, já não é fácil pensar a dialética não como uma síntese mas como um processo aberto, ou seja, mais próximo ao sintoma. Igualmente desafiante pensar o informe como dialético. Em resumo, uma "dialética privada de síntese"¹²⁴. Os textos e verbetes seguem um procedimento em comum, muito bem observado por Didi-Huberman: num primeiro momento (o início) existe um certo elogio à *forma* – ou ao tema a que se refere o texto. Logo adiante, no decorrer do texto, há o momento em que a antítese é apresentada. Ao final o sintoma melhor aparece e é evidenciado na própria condição humana. Para Bataille, o

¹²² HUBERMAN, 2015, p.382.

¹²³ *Ibidem.*, p.356.

¹²⁴ *Ibidem.*, p.359.

sintoma – e suas variações linguísticas – é "o lugar do *accidental*, inaplicável e momentâneo, de um contato *essencial* entre a semelhança e a dessemelhança no humano."¹²⁵

Nesse sentido, o sintoma não deixa de ser um fator que atinge a todos, é também de ordem psicanalítica e em alguma medida antropológica. A "figura" humana, tão fadada à destruição *de si* e do outro, não pode ser pensada sem considerar seu estado mental como parte significativa de suas ações violentas; de seus fetiches e gostos libidinosos; de seu erótico e suas obsessões; suas escolhas estéticas; seus valores éticos e morais etc. Por essa razão, a psicanálise é tão presente nos textos escritos por Bataille; não aparecem no cunho teórico mas como as próprias "figuras humanas" apresentadas. Não por acaso a orelha decepada de Van Gogh vira tema do penúltimo texto escrito por Bataille para a *Documents*, "A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Vincent Van Gogh" (n.8, 1930), aliando a prática artística do artista com o seu histórico psicológico conturbado; o texto relaciona os girassóis, a simbologia do sol e a sua automutilação:

É relativamente fácil estabelecer até que ponto a vida de Van Gogh é dominada pelas relações perturbadoras que ele entretinha com o sol; no entanto, essa questão ainda não havia sido levantada. As pinturas de sol do Homem da orelha cortada são bastante conhecidas, e insólitas o bastante para terem desconcertado: elas só se tornam inteligíveis a partir do momento em que são vistas como a própria expressão da pessoa (ou, se quisermos, da doença) do pintor. A maior parte delas é posterior à mutilação (na noite de Natal de 1888). Contudo, a obsessão aparece desde o período de Paris (1886-1888) com dois desenhos (La Faille, 1374, 1375). O período de Arles é representado pelos três Semeadores (La Faille, 422, junho de 1888; 450 e 451, agosto de 1888); mas nesses três quadros ainda encontramos apenas o crepúsculo da noite. O sol só aparece "em toda a sua glória" em 1889, durante a estadia do pintor no asilo de alienados de Saint-Rémy, isto é, após a mutilação (cf. La Faille, 617, junho de 1889; 628, setembro de 1889 e 710, 713, 740, 729, 736, 737 sem data precisa). A correspondência dessa época permite, por outro lado, indicar que a obsessão atingia enfim seu ponto culminante. É então que ele emprega numa carta a seu irmão a expressão "sol em toda a sua glória", e é provável que estivesse se aplicando a encarar fixamente de sua janela essa esfera ofuscante (o que alguns alienistas consideravam antigamente como um sinal de loucura incurável). Após a partida de Saint-Rémy (janeiro de 1890), e até o suicídio (julho de 1890), o sol da glória desaparece quase inteiramente das telas.¹²⁶

Deste último ponto ele apresenta alguns fatos históricos curiosos aproximando todo um histórico de ritos sacrificiais de diversas culturas – orgias sangrentas; festas de fanáticos; festas de iniciação dos galas, sacerdotes de Cibele; rito da circuncisão; danças violentas etc – com a liberdade de si no sentido de se expandir para *fora de si*, entrando em um estado de êxtase:

Se seguíssemos essas aproximações, a utilização do mecanismo sacrificial para diversos fins, tais como a propiciação ou a expiação, seria visto como secundária, e teríamos apenas o fato elementar da *alteração* radical da pessoa, que pode ser indefinidamente associada a qualquer outra alteração que sobrevenha à vida coletiva:

¹²⁵ HUBERMAN, 2015, p.360.

¹²⁶ BATAILLE, 2018, p.232-233.

por exemplo, a morte de uma pessoa próxima, a iniciação, o consumo da nova colheita...Uma ação como essa seria caracterizada pelo fato de que teria o poder de libertar elementos heterogêneos e romper a homogeneidade habitual da pessoa.¹²⁷

Não por acaso, algumas páginas à frente temos o último artigo escrito por Bataille: O espírito moderno e o jogo das transposições.

A cada texto, um novo personagem se apresenta, com suas próprias complexidades psicológicas e obsessões. E a cada novo contexto as próprias estruturas morfológicas e filosóficas das palavras se "movem". As nossas relações também são com as palavras e conceitos, e por isso foi uma tarefa existencial para Bataille e os escritores da *Documents* revisar as estruturas consagradas das tais palavras-fetiches e das imagens discordantes, estranhas, sem motivo aparente e por vezes cruéis.

Gostaria de comentar brevemente sobre um trabalho de 2022 que me instigou a tal ponto que tive que inseri-lo aqui¹²⁸. Uma das razões de citar a obra "A cabeça do povo brasileiro" é porque se trata de um trabalho de vídeo-instalação que deu origem a um álbum de figurinhas – como uma espécie de resultado do trabalho.



Figura 27. Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022.

¹²⁷ BATAILLE, 2018, p.245.

¹²⁸Trabalhando como educadora na exposição Parábola do Progresso (26/10/22 - 02/04/2022), no Sesc Pompeia (SP), curada por Lisette Lagnado e André Pitol e Yudi Rafael (curadores adjuntos) conheci o trabalho que cito aqui do Tiago Gualberto chamado "A cabeça do povo brasileiro".



Figura 28. Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022.



Figura 29. Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022.



Figura 31. Registro pessoal de uma colagem realizada por um visitante. "Cabeça do povo brasileiro", Tiago Gualberto, 2022.



Figuras 32. Registro pessoal de uma criança assistindo a vídeo instalação "Cabeça do povo brasileiro" de Tiago Gualberto.

O trabalho se trata de um vídeo com dezenas de imagens, entre elas algumas que retratam o período colonial, cenas de câmeras de vigilância, museus em chamas, florestas em chamas, desequilíbrio ambiental, obras de arte canônicas sobretudo as que retratam a figura humana, esculturas e objetos de ritos religiosos de povos indígenas e outros que dizem respeito a culturas não europeias, imagens digitalmente modificadas, desenhos, imagens etnográficas entre elas uma de Carl Einstein¹²⁹, algumas fotografias da própria infância do artista e de outros amigos, entre tantas outras. Nas palavras do artista as imagens são oferecidas como "promotor de diálogos sobre as conexões entre o colonialismo e as mudanças climáticas". A maior parte das imagens foi coletada de acervos públicos, mas algumas como o design do primeiro orelhão brasileiro de Chu Ming da Silveira o artista pediu autorização para o acervo da artista para o uso da imagem no trabalho. Conversando com o artista Tiago Gualberto no dia 15/11/2022, ele me contou que a pesquisa dessa obra se iniciou contudo em 2016, com sua experiência trabalhando no Museu Afro de São Paulo. O título tem inspiração

¹²⁹ Figura 39 - "Figura masculina sentada. Artista Bidyogo, Guiné-Bissau. In: Negerplastik (escultura negra) Carl Einstein"

na obra "A mão do povo brasileiro"¹³⁰ de Lina Bo Bardi, mas também em tantas outras que se detiveram nesse assunto. É inevitável a comparação com a fotografia de Boiffard, o Dedão do pé, tal fragmentação do corpo – mão, dedo, pé, orelha, cabeça – pode simbolizar um certo aspecto cultural ou físico de um certo 'povo'. A simbologia da 'mão', para nós, brasileiros, pode remeter a um passado colonial em que o trabalho escravagista era completamente braçal. No entanto, podemos pensar que o título da mostra de Lina nos apresenta que a 'mão brasileira' também produz design e obras de arte dignas para estarem em um museu como o recém inaugurado MASP. Fazendo um exercício livre de relação com a *Documents*, poderíamos colocar como "tarefa" do artista, através de um procedimento informe de sua obra, desclassificar os Gabinetes de curiosidades assim como as ideias de colecionismo e de curadoria, escolha, organização e distribuição de imagens; o artista propõe o questionamento: "que tipo de imagem fica para a historiografia?", ou até: "que tipo de imagens constroem nosso imaginário e como consequência nossa identidade como brasileiros?" O artista cita o incômodo – ou o sintoma – acerca do delicado papel que o curador tem ao apresentar tanto conceitualmente quanto expograficamente esses trabalhos diaspóricos. O resultado da obra, o álbum de figurinhas, possibilita um exercício de livre interação do público com as dezenas de imagens apresentadas no vídeo (salvo algumas "extras" do álbum), em que foi possível observar um papel altamente educativo que o álbum e a obra tem. As imagens por mais múltiplas de sentidos e origens que possam ter, não passam despercebidas pelos visitantes; o exercício curatorial de disposição das imagens; escolha das imagens que ficam ou não no álbum; critérios estéticos; aproximação sensível do visitante com as imagens etc. Ademais, abre uma discussão interessante acerca de temas também abordados pela *Documents* como por exemplo o racismo e representações racializadas na história da arte. O caráter informe ou sintomal do procedimento se revela no desconforto que surge na manipulação lúdica de imagens por vezes bastante contundentes. O que no nosso imaginário está "à mão"?, tanto no sentido de disponibilidade historiográfica de fatos e dados que alimentam nossas vivências e jogos de identidade, quanto no sentido de imagens ou modos de representação que se tornaram "cartas marcadas", operações banalizantes e banalizadas?

¹³⁰ Mostra temporária inaugural do edifício do MASP (Av. Paulista, SP), de 1969. A exposição teve como recorte curatorial apresentar um panorama da produção material da cultura brasileira. Entre os objetos expostos estavam: pinturas, carrancas, objetos utilitários, roupas etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez possamos considerar como uma das principais contribuições da *Documents* uma metodologia de escrita bastante autêntica. A escrita experimental esteve muito presente entre os Dadás e os surrealistas da *La Révolution surréaliste*. Outros exemplos de revista que se dedicaram à apresentação de objetos etnográficos e à crítica de belas-artes com um trabalho fino na estrutura editorial das imagens são a *Cahiers de Gradhiva*¹³¹ e a *Gazette des beaux-arts*¹³², que inspirou o projeto editorial da *Documents*.

Mas a *Documents* definitivamente tem um lugar específico entre tantas outras revistas dedicadas às artes. A metodologia desenvolvida pelos escritores foi de arriscar alinhar a escrita crítica ao mesmo tempo que experimental com uma pesquisa altamente especializada. A participação de outras vozes para além da "bolha" artística e cultural aproxima a disciplina das artes às ciências. Existe um desejo, a meu ver, de uma escrita entre as lacunas da história das artes, lacunas essas ofuscadas pela própria história da arte, contada pelos europeus e colonizadores, vulgo vencedores, eurocentrada e portanto cheia de buracos. A arte moderna, tanto a europeia quanto a brasileira, é rodeada de simbologias de culturas pré-colombianas e africanas, entretanto utilizadas a partir de uma escolha estética e de gosto que descontextualiza seus valores de uso, cultura, política e espiritualidade. Há uma história complexa e pouco estudada e compartilhada pelos mesmos agentes que usaram com fins estéticos tais obras para suas produções – hoje consideradas grandes cânones da história da arte moderna.

Uma revista como a *Documents* se dedicou a "fetichizar" o burguês e inserir coerentemente o valor historiográfico, de uso e também as qualidades estéticas, para além de uma definição de artes "exóticas" – outra palavra-fetiche comumente usada pelos livros de história da arte - para se falar de produções não europeias. Podemos fabular a partir de *Documents* um outro modo historiográfico de pensar a memória e o arquivamento de objetos abandonados nos museus sem verba pública e propensos a inúmeras tragédias. Em que sentido seu esquecimento é uma reação agressiva a uma provocação própria de nossas convenções de idealidade? De que modo suas figuras nos provocam em nossa humanidade – ou justamente deixam de provocar, embotadas de nossa visão curta – desde as sombras e emaranhados de fiação de instituições sucateadas? Como ver, tanto no objeto historiográfico

¹³¹ A revista, ativa até os dias atuais, se dedicou exclusivamente ao estudo de objetos antropológicos reais e simbólicos. Fundada em 1986 por Michel Leiris e Jean Jamin, sua estrutura editorial e seu projeto lembram a *Documents*. Ver mais em: <https://journals.openedition.org/gradhiva/>

¹³² Fundada em 1859 por Édouard Houssaye, foi dirigida por Georges Wildenstein de 1936 a 1960.

tornado banal pelo estudo mecânico quanto no objeto tornado atrativo por uma exotização *a priori* de sua morfologia, a aranha e o escarro de Bataille? A partir da criação de estratégias informes na produção artística, na curadoria e na crítica contemporâneas, podemos repensar o valor do documento em um avanço cada vez mais rápido do capitalismo e das tecnologias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patricia D. (org.). **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade, Vasto, 2020.

ALEIXO, Daniel; FERREIRA, Pedro. **De ter inveja das veias de um cachorro**. Revista da FUNDARTE. Montenegro, p.01-07, ano 21, nº 45, junho de 2021.

ARENDR, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Perspectiva: São Paulo, 2016, p.136.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**; tradução Davi Pessoa Carneiro. 1 ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AFRICAN IN THE PHOTOBOOK. Revista Minotaure: Missão *Dakar-Djibouti* 1931-1933. No. 2: 1 de Junho de 1933. Disponível em: <https://africainthephotobook.com/2020/10/23/minotaure-mission-dakar-djibouti-1931-1933-1933/#jp-carousel-20929>. Acesso em: 15/06/2022.

BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**; tradução João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. - Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. **O Erotismo**; tradução Fernando Scheibe, 1 ed. 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **A Noção de Despesa: A Parte Maldita** — Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1975.
BARROSO, Gustavo. Introdução à técnica de museus. v. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, Museu Histórico Nacional, 1951.

BATAILLE, Georges. *A vontade do impossível / La volonté de l'impossible*; tradução Fernando Scheibe. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 335 - 338, jul./dez. 2014.

CENTRE POMPIDOU. **Communiqué de presse: L'Informe : mode d'emploi**. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/61/31/6131f7a30e8af675fc702dafdeb3ea22/normal.pdf>. Acesso em: 20/11/2021.

CLIFFORD, James. **Sobre surrealismo etnográfico**. In. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.156.

CARDOSO, Marília Rothier. **Entre pensamento, arte e etnografia: o gume crítico da revista Documents**. Aletria, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 209-227, 2019.

DE ZORZI, Victória. **O “Dicionário” de Documents (1929-1930) e a Antropologia de Georges Bataille**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de Concentração: Antropologia Social, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**; tradução Caio Meira, Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, 1 ed.

_____, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens**; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**; tradução Roberto Figurelli – São Paulo: Perspectiva.

EINSTEIN, Carl. **Documents: Carl Einstein**; tradução Takashi Wakamatsu. - Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.

FOSTER, Hall. **Artista enquanto etnógrafo**, 1996, p. 162-153.

ARIBIT, Frédéric. **André Breton et Georges Bataille : Querelles matérialistes et incidences picturales en 1929**, paru dans Loxias, Loxias 22, mis en ligne le 15 septembre 2008, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2441>.

GALLICA, **Documents**, **1929**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.r=documents%20archeologie?rk=42918;4>. Acesso em: 16/11/2022.

GALLICA, **Documents**, **1930**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s.r=documents%20archeologie?rk=64378;0>. Acesso em: 16/11/2022.

GRIAULE, Marcel. **Relatório**. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1932_num_2_1_1529. Acesso em: 26/06/2022.

HAUPTMAN, Jodi; O'ROURKE, Stephanie. **Um fato surrealista**. Em Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner e Maria Morris Hamburg, eds. Disponível em: http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/ensaios/Hauptman_ORourke.pdf. Acesso em: 17/06/2022.

HOLLIER, Denis. **Against Architecture: The Writings of Georges Bataille**. The MIT Press: Massachusetts Institute of Technology, 1992, p.47.

HISOUR. **Phallic Architecture**. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/phallic-architecture-29515/>. Acesso: 15/11/2022.

HEWSON, Mark; COELEN, Marcus. **Georges Bataille: key concepts**. Routledge: 2016., edição Mark Hewson and Marcus Coelen. – 1 ed.

JOLLY, Eric. **Mission Dakar-Djibouti**. Disponível em: <http://naissanceethnologie.fr/exhibits/show/mission-dakar-djibouti>. Acesso: 16/11/22.

JORON, Philippe. **Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem**. Contemporânea: 2006, vol.4, n.1, p.12. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3484/2541>. Acesso em: 2/06/2021.

JORON, Philippe. **A soberania do mal: Georges Bataille e a inocência culpada da literatura**. Intercom — RBCC. São Paulo, v.36, n.1, p. 271-287, jan./jun. 2013.

JORON, Philippe. **Georges Bataille e a comunicação soberana**. Dossiê IX — Seminário Internacional da Comunicação. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº35, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Editora Gustavo Gili, 2ª edição, 2014. p.120.

LELIS, Romulo. GIOBELLINA BRUMANA, Fernando. **O sonho dogon: nas origens da etnologia francesa**. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 367.

LOPES, Livia Flores. Hal Foster: **o artista como etnógrafo**. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/foster-hal-o-artista-como-etnoc81grafo.pdf>. Acesso em: 22/11/2022.

MARTINS, Rafael Ferreira. **O excesso batailleano como fator de coerência entre processos: uma hipótese de resposta ao objetivo Whitehediano à filosofia da ciência**. Revista Ibero — Americana de Humanidades, Ciências e Educação. São Paulo, v.7.n.2, fev. 2021.

MEFFRE, Liliane. **Carl Einstein e a revista Documents**. Arte & Ensaios: 2015, revista do ppgav/eba/ufRJ, n. 30. p.112. Disponível em: <https://revistas.ufRJ.br/index.php/ae/article/view/3172>. Acesso em 15/06/2022.

MATTOS, CLG.; CASTRO, PA., orgs. **Etnografia e educação: conceitos e usos**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 16/11/2022.

MAUSS, Marcel. **Manual de Etnografia**. Prefácio de Denise Paulme. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2008, 3ª edição, p.30. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1356/mauss_metodosdeobservacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 16/06/2022.

PECORELLI, Biagio. **Poéticas do Sacrifício (1960-1978): Excesso e Martírio na Arte da Performance à Luz dos Escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena**. Tese (Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. **À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo.** Estudos Feministas, Florianópolis, 14(1): 336, janeiro-abril/2006.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** tradução Rosaura Eichenberg. – 1ª edição — São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SADE, Marquês. **120 dias de Sodoma;** tradução Rosa Freire Aguiar – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SEWASEW. **Mission Dakar Djibouti.** Disponível em: <https://en.sewasew.com/p/mission-dakar-djibouti>. Acesso em: 16/11/2022.

TSURUTA, Soichiro. **Museology: science or just practical museum work?. Museological Working Papers, Stockholm,** nº 1, p. 47-49, 1980.

TRACES ECRITES, ‘Un cadavre’: violente charge contre André Breton. Disponível em: <https://www.traces-ecrites.com/document/un-cadavre-violente-charge-contre-andre-breton/>. Acesso em: 11/11/2022.