

INABILIDADE DAS FORMAS, INFANTILIDADE DA LINGUAGEM: ARTAUD E BATAILLE

Oswaldo FONTES FILHO*

RESUMO: Dentre as palavras de ordem do modernismo, uma das mais radicais terá sido aquela que preconiza a ruptura com toda justeza da expressão. O trato desimpedido com o que Artaud chama a “inabilidade lastimável das formas” permitiria, tanto o grafo violento e irônico contra o suporte de representação, quanto o maltrato da linguagem por toda ordem de alterações e violações da sintaxe. O intento desperta para uma “meticulosa infantilização”, por assim dizer, dos saberes citacionais, referenciais, reverenciais: assumido primitivismo nas artes visuais; jogo caprichoso e arrevesado do signo nas literaturas. Este artigo percorrerá dois lugares (Bataille e Artaud) de reivindicada inabilidade e alteração formais de modo a avaliar a fortuna de grafias desimpedidas de toda caligrafia e de grafos organizados sobre suportes nada íntegros. Assim, assemelhados procedimentos de transgressão no texto e na imagem, das bricolagens do autorretrato literário às múltiplas deposições de grafemos, procurar-se-á desvelá-los em algumas de suas prerrogativas, ali onde concorrem, cada qual a seu modo, para a deriva das linguagens transitivas.

PALAVRAS-CHAVE: Inabilidade das formas. Infantilidade da linguagem. Literatura. Georges Bataille. Antonin Artaud.

Ao relembrar suas afinidades de infância que o conduziram ao ofício das letras, o escritor e editor francês Dominique Autié (1949-2008) evoca sugestivo e doméstico cenário no qual manchas e garranchos não prenunciam tanto o normatizado traço da lingua adulta do literato quanto o singular gosto por uma escrita assemelhada às inabilidades pueris. Lê-se:

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Departamento de História da Arte. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312- osvaldofontes@unifesp.br

[...] os lençóis da lavanderia dependurados no jardim familiar, entre os quais estava proibido de brincar, minha mãe, ao vir dependurá-los, sempre se apercebia ali do rastro cor de açafão de um inseto, de grãos de pólen, da mancha provocada por uma folha alta na extremidade do pomar que vinha roçar a borda do lençol; à candura obsessiva que agitava a pena única da lavadeira respondia sempre alguma minúscula sujeira. De modo que todo tecido originário foi-me inexoravelmente singularizado pela escritura das manchas, que o tecido parecia ter por função primeira abrigar, ostentar. E não estou longe de crer que uma associação primordial entre os sinais deixados sobre o tecido doméstico pelas potências contrárias do diabo – pretexto às rituais imprecações maternas – e meus primeiros garranchos, depois minhas caligrafias sobre a página branca, respondeu bem cedo por minha propensão a somente sentir o peso e a textura do mundo à condição que um traçado linguajar, de cujo domínio me asseguro o menos que possível, ateste a impressão sobre a superfície sensível de minha existência. E ao pronto manipular o lápis de cor e depois a caneta-tinteiro para outros fins que unicamente os exercícios prescritos por meus pedagogos, experimentei esse sentimento, ainda tenaz, que o escrevinhador que era – hoje o escritor – tinha por quinhão único e deleitável *produzir sujeiras*. (AUTIÉ, 2001, grifo do autor, tradução nossa).

A reminiscência do escritor contemporâneo renova com sentimentos familiares à expressão moderna, tanto na literatura quanto nas artes visuais: a fascinação pelas tramas marcadas pelo acaso; o aprendizado do mundo pelas dobraduras dos sentidos; a reconstrução de continentes desconhecidos através de manchas hieroglíficas; o interesse pelo que se deposita como dejeção dos grandes traumas, do niilismo, do estranhamento de si.

O suporte da escrita surge, pois, dos recantos inconfessáveis da memória unguado de particular heurística. Um modo heteróclito – para não dizer disjuntivo – de produção de signos e suas regras de leitura encontra-se assim modernamente sobredeterminado. Para disso se dar conta, bastaria quicá recorrer aos postulados muito pouco normativos de dois dos mais emblemáticos nomes do que se poderia chamar de modo epigramático uma *história da dissolução das formas constituídas*: Antonin Artaud e Georges Bataille. Em ambos, encontra-se semelhante contrafação das justezas da expressão, o mesmo gosto pelo grafo violento e irônico contra o suporte de representação assim como pela linguagem alterada e alterante. Em ambos, e retomando a apreciação de Lena Bergstein para os desenhos de Artaud, vê-se o mesmo apreço pelo que “[...] se apresenta como mal acabado, mal feito, que não foi passado a limpo, o que não se submeteu nem se domesticou às normas e às regras das Belas Artes.” (DERRIDA; BERGSTEIN, 1998, orelha).

Tanto quanto interpelar os signos, importaria igualmente escutar por um instante a arquitetura do suporte de suas aposições, lugar de embates invariavelmente obstinados em nossos autores com as formas, os sentidos, a representação. E cumpriria, ainda, perguntar: que língua originária seria aquela evocada pelas tramas da infância, grafismo primeiro que a expressão laboriosamente habilitada em seguida se esforça sem êxito para esquecer?

*

Para comentar sobre a natureza de certa trama da escrita talvez importe se fiar em Derrida e convocar inicialmente o texto batailliano como aquele que “[...] se aventura a tramar a ‘absoluta dilaceração’, dilacera absolutamente seu próprio tecido.” (DERRIDA, 1967, p.407). De fato, por força de “[...] uma perpétua passagem a níveis diferentes da palavra, por um desatamento sistemático em relação ao Eu que acaba de tomar a palavra [...], desatamentos intrínsecos à soberania que pensa e escreve [...]”, segundo a apreciação de Foucault (2001, p.39), o texto batailliano intervém junto ao que Barthes (1988, p.258) chama “o tecido das palavras-valores” constitutivas de um aparelho terminológico, de um “aparelho de poder”. Ele o esgarça, por assim dizer, com a “força de raptó da palavra”, de modo a retirar a forma de seu usual circuito de trocas. Haveria nesse intento mais que um uso da palavra: seu usufruto, “gozo da palavra”, nos termos de Barthes (1988, p.259), por força mesma de seu erratismo inconsequente, que valeria como uma irrupção – invariavelmente insolente, sarcástica, fútil – no tecido do discurso do saber; que valeria, *pour cause*, como um arrebatamento, vocábulo eminentemente batailliano, “na noite da criança perdida [...], sem outro fim que o esgotamento” (BATAILLE, 1954, p.74).

Um romance como *Le Bleu du Ciel*, que trata da existência como “matéria em deriva”, mostra-se exemplar dessa palavra que joga com a seriedade dos códigos poéticos. Ali, rupturas de tom, o silêncio entre as frases, a constante perturbação de seu ritmo narrativo são procedimentos de deriva do literário aptos a designar alusivamente a distância entre o possível de toda decisão de agir e o impossível de certos desejos. Trata-se de produzir um valor de contraste, um efeito de fissura. Mais o real engaja valores, mais a narrativa descompassada que anula esses valores torna-se, indiretamente, representável (CUSSET, 1995, p.185). Há em *Le bleu du ciel* episódios de ruptura de descarada provocação. Em dado momento, o “[...] dilema angustiante colocado ao mundo intelectual nesta época deplorável [...]” é tornado “risível” face à vontade súbita de se aliviar na latrina. Em outro momento, a personagem que confessa a “má consciência em

relação aos trabalhadores” põe-se a entoar a canção de bordel da *Ópera dos quatro vinténs* à véspera da insurreição civil nas ruas de Barcelona (BATAILLE, 1971, p.423, 448 e 452). São essas atitudes de um espírito impotente para escapar à deriva na insignificância. Sua narrativa – à semelhança das autografias literárias modernas – dá-se pelo recolhimento de elementos esparsos, conservados em sua diferença: fragmentos de sonhos, citações e *faits divers* sentimentais. Em sua recorrência doentia, são o modo de o texto retornar sobre si mesmo, menos por gosto dialético que propriamente por obsessão pela linguagem jogada em seus limites, como se o ficcional, o figurado, o metafórico assumissem um curioso tom de verdade, um efeito de realidade. Na verdade, efeito de escrita maior de um texto que assume o conflito entre os engajamentos da análise e a parte que os desarranja: o riso pueril, as obscenidades extemporâneas, os prosaicos movimentos das vísceras.

Barthes (1988, p.252) comenta como o texto batailliano faz surgir o saber “de onde não se espera”, para tornar o jogo discursivo “caprichoso, arrevesado [...], esmigalhado, pluralizado.” A tão comentada transgressão em Bataille constitui usurpação que se efetua na linguagem mesma, por sua “futilização”: irrupções do deslocado e do incongruente, bruscas rupturas de estilo, mudanças de referencial, modos de impingir a irregularidade mais insolente às leis do sentido. As transitividades assim se quebram e, com elas, o aparelho do sentido vê seu centro ponderante sutilmente deslocado – o excentrado, o tornado coxo, lembra Barthes (1988, p.256), fornece precisamente o sentido etimológico do termo “escandaloso” – do grego *skandalon*: entrave, mas também tropeço.

A inconveniência maior da operação parece estar no fato de o jogo de trucagem do texto transgressor inquietar a golpes de ignomínia a seriedade conceitual, de fazer existir um e outro, um pelo outro, o sistema de idéias e a narrativa escandalosa. Assim, a impossibilidade de contornar o ignóbil torna o texto batailliano propriamente inadmissível à luz das conveniências formais. Mesmo porque as obsessões parecem ali acompanhadas de um gozo sensível cuja insolência, seu lado visionário e corrosivo, atinge uma vivacidade, uma despreocupação, uma puerilidade cujo ponto extremo é a evidente dilaceração dos saberes como o concebem as “fraseologias niveladoras que vêm do entendimento” (BATAILLE, 1971, p.22). Barthes (1988, p.251) fala de um “[...] atrito de códigos de origens diversas, e estilos diversos, contrário à monologia do saber.” O que produz um saber mais que heteróclito, um saber de travestimento, burlesco.

A esse Bataille da burla, do jogo (não desprovido de perversidade) para com as conveniências do saber, a esse autor deslocado, coxo, cumpriria fornecer uma imagem por assim dizer primeva. Ela talvez ilustre as transferências que o texto batailliano propõe, em seus excessos ou em seus acessos arcaicos, entre o regime estético das transposições simbólicas (tão caros aos intelectuais) àquele estésico de estados pulsionais por vezes inconfessáveis. Assim, de imediato, em passagem autobiográfica, lê-se a cena de uma irrupção intempestiva da escrita na infância de Bataille (1976, p.454):

Passava as horas de estudo a me enfadar, permanecia ali, quase imóvel, por vezes com a boca entreaberta. Uma noite, à luz do candeeiro, peguei meu porta-pluma e, segurando-o com a mão direita cerrada, como uma faca, dei-me grandes golpes do metal sobre o dorso da mão esquerda e sobre o antebraço. Somente para ver. Infligi-me certo número de ferimentos sujos, menos vermelhos que enegrecidos por força da tinta [...] Somente para ver.

Imerso na escrita do Eu, o escrevinhador atenta vigorosamente contra a integridade de si. Uma pulsão do olhar alimenta-se do gesto de violenta escarificação epidérmica. A virtude penetrante de uma caneta-navalha não faz senão observar a primitiva acepção da escritura como pulsão do arranhar, do raspar, do sulcar. Em indo-europeu, as raízes *graph-* e *glyph-* não dizem outra coisa. A escrita – incisão, inscrição – trata desde sempre de deixar na espessura do mundo a lembrança da “mordedura” por assim dizer do ser. Como ato fundador de sentido e de memória, ela procuraria sulcar em uma matéria-substrato uma presença sempre já diferida – em Bataille, por força mesma de um preconizado “[...] desatamento sistemático em relação ao Eu que toma a palavra [...], à soberania que pensa e escreve.” (FOUCAULT, 2001, p.39).

A penetração do negrume na alvura vazia da consciência infantil, o gesto da automutilação, sugere que a tinta sobre papel assumirá doravante a função de “manchar” por assim dizer o saber, de rasurar toda transposição poética, todo consolo estético, tudo quanto tente “fazer autoridade com um aspecto correto” (BATAILLE, 1970, p.162).

De fato, com Bataille, o texto assume o compromisso de sua própria escarificação, de seu próprio suplício. O desígnio mesmo da escritura (assuma-se o termo doravante), seu desenho/*di-segno*, evocaria antes o traço que a linha. Se esta ganha sutileza para exaltar a ideia, é o traço, renitente materialidade, que se encarrega de obsedar a forma fechada. Se o contorno é o próprio da geometria, se ali aspira ao imaterial, ao apagamento de si em favor da referência, o traço,

princípio de expressão, encarrega-se comumente de reter o que é da ordem de uma disseminação: poder de escansão, o traço promove acidentes, a permuta perpétua dos sentidos.

Diga-se, pois, que é por traçamentos absolutamente insubmissos que Bataille procura dar o retrato de si: por escarificação de uma abertura que se quer escancarada, e que, *pour cause*, retém a pulsão escópica. “Somente para ver”. Ora, o traço carrega onde a linha descarrega. Se for dado a esses termos sua conotação pulsional, entender-se-á que o traço de escrituras como a de Bataille anseia em perder o pudor, isto é, em se disseminar para além de toda figura ou perfil canônicos. Assim, ao carregar nas tintas de uma autografia, seu traço passa a corresponder aos lineamentos de uma escritura obsessiva – espécie ou figura “intransitiva” do grafema – capaz de mobilizar uma presença para além dos lineamentos da linguagem referencial/representacional. Mesmo porque a palavra “ver” é para Bataille ainda e sempre uma recusa de olhar de fato. O que faz da escritura, como lembra Georges Didi-Huberman (2007, p.324), “[...] uma tentativa, uma dobradura de esforços contraditórios e, finalmente, o sentimento intolerável, mas absoluto, de uma aporia.”

Nesse sentido, onde se convulsiona uma presença, onde derivam seus limites, ali se erige um texto: tecido por desvios, incongruências, impossibilidades expressivas de toda ordem, onde as formas podem enfim ser acolhidas nos lugares de sua alteração e decomposição voluntárias. A pulsão do olhar, esse desejo por vezes frustrado de ver o resultado dilacerante de uma inscrição/incisão, exige precisamente que à “bela mão” se substitua traçado mais decisivo, que à “bela forma” suceda seu violento desmentido.

O cenário de uma “física do gesto escrito”, nos termos de Philippe Sollers (1967, p.130), é bem conhecido: traçamento pelo próprio corpo transgressivo que, ao desaparecer em sua própria escritura, escreve a um tempo a mentira e a verdade de toda violência. “Cena da escritura freudiana”, lembra Sollers, analisada por Derrida como contrafação de toda totalidade expressiva, ela permite estimar a eficácia real de um ato de escritura levado ao seu extremo, como forma de desvio de toda presença conciliadora de si.

Não por acaso uma poética da transgressão, como a entende Bataille, é marcada por certa infâmia ao rebaixar as noções de heurística ou de experimentação ao nível de um “jogo”, entendido em seu sentido lúdico mais imediato, mais raso, mais infantil. De fato, Bataille encontra na criança o paradigma de incongruências agressivas e cômicas, de manipulações cruéis

das formas que dizem muito sobre a aspiração a uma literatura a um tempo impossível e soberana.

Com o que ler um texto como *Histoire de l'oeil*: a “mais perfeita narrativa pornográfica em prosa” jamais escrita, segundo Susan Sontag (1967, p.66), narrativa obscena sob fundo de uma “infância ultrajantemente terrível” (SONTAG, 1967, p. 62), é igualmente, no entender de Michel Leiris (2003, p.117; tradução modificada), “criação perfeitamente infantil”, modo de “transgredir, sacudir e nivelar – o obsceno e o substancial –, como que por brincadeira”. “Irredutível molecagem”, pois, conclui Leiris (2003, p.118). Assim, o fato de que ali o jogo obsceno, blasfematório mesmo, com objetos de insuspeitos simbolismos (o ovo, o olho) termine quando o último desses objetos, o olho arrancado do cura em plena sacristia (figura por excelência da consciência moral e imagem de repressão), seja consumido literalmente pelo ânus da protagonista na mais audaz das transgressões, parece ser o demonstrativo eloquente no literário de que a diversão, no sentido que Bataille dá ao termo, talvez seja efetivamente “[...] a necessidade mais gritante e, é claro, a mais terrificante da natureza humana.” (BATAILLE, 1970, p.235).

Os motivos em Bataille (de extração nietzschiana) do jogo e do riso infantis fazem irrupção precoce e perturbadora em *Documents*, a revista iconoclasta por ele dirigida entre 1929 e 1931. Ali, a ordem (social e intelectual) aparece expurgada por incongruentes aparições: “seres perfeitamente grotescos”, de “gratuita aparência” e “puerilidade hilária”, tornam paradigmática a noção de jogo associada à manipulação concreta dos objetos, até à dilaceração cruel pela qual a criança – figura possível do “sem reserva” (DIDI-HUBERMAN 2006, p.83) – engaja um autêntico processo de transgressão. Um Prometeu renovado, trocando o fogo pela careta, carrega nas cores sacrificiais dessa empreitada:

A vida não é uma gargalhada, afirmam, com efeito, não sem a mais cômica gravidade, os educadores e as mães de família às crianças que disso se espantam [...]. Imagine, contudo, que no infeliz cerebelo obscurecido por essa misteriosa orientação um paraíso ainda rutilante começa com um formidável barulho de louça quebrada: em algum lugar, em lojas extravagantes, onde o espectro em jaqueta armado com o famoso cartaz *Não tocar com os dedos* circularia apenas para tombar com um grito de pato esganado num medonho estrape. A estupidez e a teimosia ultrajantemente recompensadas, a fealdade, novo Prometeu tornado careta, arrancando a gargalhada em lugar do fogo do céu; enfim, cúmulo da felicidade, anjos sorridentes de uma beleza maravilhosa reduzidos a decorar caixas de ervilhas em conserva ou de queijo: o divertimento sem freio dispõe de todos os produtos do mundo, todos os objetos jogados para o alto, próprios a quebrar como os brinquedos. (BATAILLE, 1970, p.234, grifo do autor).

O divertimento agressivo das crianças seria como que um Riso portador de descompostura/decomposição: ele destrói ao brincar, transgredir ao destruir. Que esse jogo infantil de transgressão, do que passa por ser a ordem das conveniências, transcorra como “uma intervenção mais ou menos deslocada nos domínios mais sérios” (BATAILLE, 1970, p.235) – enfim, uma diversão, um desvio, ainda que demonstrativo do mais terrificante –, evidencia o poder de desregramento, certamente paradoxal, que Bataille espera desse desmonte da forma, modelo para o escritor. A crueldade manipuladora da criança, que maltrata seu brinquedo, arranca-lhe as partes, abre-o e esvazia-o, de modo a olhá-lo finalmente desde seu âmago informe – “Olhar curiosamente, mas com uma grande faca, o que há no ventre do brinquedo que grita” (BATAILLE, 1970, p.235) –, leva o escritor a reconhecer nas imagens, não o poder de consolar mas, ao contrário, a eficácia expressiva de inquietar, e a eficácia sacrificial de “abrir”, de fazer “sangrar” (POTTE-BONNEVILLE; ZAOU, 2006). Solicitá-las, assim caracterizadas, como paradigma para a escritura implica na exasperação contra o “familiar” e o “repousante”, assim como contra toda a ordem das “significações transfiguradas” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.81).

Não surpreende, pois, que seja a uma “puerilidade meticulosa”, a uma “vontade de quebrar”, sempiterna contrafação dos cânones acadêmicos da “bela forma”, que Bataille pede esclarecimentos acerca do que poderia ser uma *dialética das formas*, seus modos de gênese e devir. As mãos sujas que passeiam sobre as paredes do primitivo neolítico ou as garatujas impertinentes do desenho infantil não seriam apenas “afirmações maquinais da personalidade dos seus autores”. Esses são, antes, gestos inequívocos de alteração de objetos e que esclarecem sobremaneira a vida das formas. Algo da ordem do que Bataille (1970, p.160) diz ser uma “demência” e, mesmo, uma “extravagância positiva” das formas.

Extraordinárias, ainda que perfeitamente incongruentes, são, pois, as imagens dos *graffiti* de crianças abissínicas nas paredes das igrejas, surgidas inesperadamente nas páginas da revista *Documents*. Como uma irrupção desabusada do olhar infantil e selvagem no espaço do exercício adulto do ver esteta e cultivado, elas emblematizam uma “vontade de alterar as formas até ao ponto de torná-las risíveis” (BATAILLE, 1970, p.253). Em passagem autobiográfica que acompanha tais imagens, Bataille confessa seu gosto ilícito quando criança por “emporcalhar” os documentos oficiais de sua escolaridade. Um suspeito sentimento de “beatitude” experimentado quando

de infantis alterações ilícitas da forma prestar-se-ia a fundamento tácito das expressões adultas:

Lembro-me de ter praticado tais garranchos: eu passava uma aula inteira a rabiscar com minha caneta-tinteiro a roupa de meu vizinho da frente. Não posso me enganar hoje sobre o sentimento que me inspirava. O escândalo que disso resultou interrompeu uma beatitude da *pior* qualidade. Mais tarde, pratiquei o desenho de uma maneira menos informe, inventando sem trégua perfis mais ou menos cômicos, mas não era em qualquer ocasião nem em qualquer papel. Ora eu deveria redigir um dever sobre a lição passada a limpo, ora deveria escrever no caderno o ditado do professor. Não duvido um instante de que reencontrava assim as condições normais da arte gráfica. Trata-se de início de *alterar* o que nos cai nas mãos. (BATAILLE, 1970, p.252, grifo do autor).

Toda *dialética das formas* – fórmula, aliás, de filosófica incongruência – começaria por uma alteração severa de seu suporte, modificado por marcas que as crianças não se contentam em depositar inocentemente, porquanto elas as impõem invariavelmente com desconcertante violência. Nessa dialética, a presença do sujeito se afirma em face do objeto como uma negação soberana, uma destruição ou um desmentido que o traço alterante tem precisamente a função de ressaltar. Ele realiza tal mantendo o próprio objeto – não absolutamente destruído – doravante portador da chancela de uma negação pela qual o sujeito vê-se igualmente marcado/chancelado como ausência, como ser de desfalecimento. As tantas cenografias do autorretrato literário batailliano como tanatografia não estão longe. Sabe-se como nesta tudo resiste à conformação dos sentimentos ao conceito (à apreensão, ao *begreifen*), à retidão do corpo-alma aquém de sua degenerescência, de sua *hybris*.

Se a grafomania agressiva das crianças é capaz de emblematizar a forma autêntica, “virulenta”, da “insubordinação dos fatos materiais”, como o quer Bataille, não é surpresa que ressurgja na “pintura apodrecida” de seu tempo, lugar de alteração dos objetos “com uma violência até então nunca atingida” (BATAILLE, 1970, p.253); e, em particular, no artista (Picasso) cujo “deslocamento das formas incita aquele do pensamento”. Passagem admirável, com efeito, onde se insinua uma *sui generis* dialética na qual formas “deslocadas” da convenção figurativa, por degradação de suas “maneiras”, tornam-se formas deslocadoras para aqueles que “ainda têm a petulância de pensar honestamente” (BATAILLE, 1970, p.212).

Como se sabe, todo o movimento inicial do pensamento batailliano consiste em reivindicar a soberania do que se decompõe. Eis porque ele opõe

continuamente o desmentido advindo de “formas decisivas” (contrapartida das formas elevadas) – seu valor de verdade, de experimentação, de verificação pelo inesperado – a uma consolação estética feita da conciliação, ilusória e vã, de formas inofensivas em sua hábil resolução e em seu efeito de transposição simbólica.

Assim, quando nas páginas de *Documents* é abordada a infância reencontrada nas telas de Juan Mirò, por força da “mitologia primitiva” ali posta em cena em metamorfoses lúdicas dos objetos, o processo de criação é caracterizado como uma intervenção agressiva junto à materialidade da pintura. As telas de finais dos anos 20, descreve Michel Leiris (1991, p.264), “menos pintadas que emporcalhadas”, apresentam-se “sugestivas como muros lavados” por “séculos de gotejamentos”, onde se depositaram ao acaso “âmpas manchas de configurações suspeitas, incertas como aluviões vindo não se sabe donde”, indícios de uma “evaporação implacável das estruturas”, de uma “fuga flácida da substância, [...] de nossos pensamentos e do cenário no qual vivemos”. “Belas como chacotas”, continua Leiris (1991, p.266), são como “pedregulhos maliciosos que determinam remoinhos circulares e viciosos quando jogados no pântano do entendimento, onde há muito apodrecem nossas redes”. Como um objeto heterogêneo – uma mancha no sentido, um desvio nas normas estéticas –, a expressão é o lugar de uma irreduzível resistência à transposição, à metaforização; ela refere um real intratável através da “forma conforme”, próprio antes a toda ordem de perturbações. Falar das telas de Miró como uma malícia que se joga “no pântano do entendimento” significa a um só tempo apontar para o caráter impactante, físico mesmo, de um remoinho na superfície dos sentidos e para o fato de sua evanescência como intervenção. São objetos que se perdem na performance de um sentido, que se dispersam sem deixar traços, se usam no ato mesmo de sua enunciação, exemplares de uma realidade que não sobrevive a seu uso e que não transige acerca de qualquer ato de transposição poética (KRAUSS, 1995, p.141). O que, por fim, permite entender o alcance crítico da analogia da pintura de Mirò com as garatujas infantis: natureza intrusiva do signo imagético, sua ilegalidade do tipo “heterogeneidade no campo da representação”; e a agressividade que evidencia junto às formas aproximando-a tanto do *in-fans* (o sem forma) quanto do primitivo.

As evidências de uma vontade de “matar a pintura” levam Bataille – aquele que aspira a “matar” a literatura que não se faz por sentimento excedido – a escrever a respeito de Mirò, duas páginas após ter evocado a “vontade de alterar

as formas até torná-las risíveis”, vontade que, herdada dos primitivos, irrompe na arte contemporânea:

A decomposição foi levada a tal ponto que não restou mais que algumas manchas informes sobre a cobertura (ou sobre a pedra tumular, se se quiser) da caixa de malícias. Depois os pequenos elementos coléricos e alienados procederam a uma nova irrupção, em seguida desapareceram uma vez mais nessas pinturas atuais, deixando somente os traços de não se sabe qual desastre. (BATAILLE, 1970, p.255).

A arte de Mirò traduz perfeitamente o que a própria exigência batailliana de subversão das habilidades oficiais não podia deixar de implicar e de se deixar emblematizar pelo grafismo agressivo das crianças: uma dialética concreta das formas remetidas ao acaso de sua alteração voluntária e repetida; uma eficácia das formas pensada junto a fenômenos de “decomposição”, de “divergência”, de “deformação”, por transferência das semelhanças ao registro “tumultuoso” do informe, do disforme, quicá mesmo do infecto. A oportunidade de forma, oriunda do processo de alteração, se constrói ela própria como um processo: entregue à voluntária – ou lúdica – sucessão de seus acidentes, a forma jamais se conforma a seu valor de representação, à competência adulta para a semelhança, para o sentido. Tal é sua verdadeira obra, seu livre jogo, sua contínua “vontade de oportunidade”, seu não saber, sua soberana inabilidade. Uma vez conformada a seu referente (ou à sua linhagem formal), toda forma inofensiva, tranquilizadora, descarta o que funcionaria como obsessão sobre a bela forma: seu resíduo imaginário e perturbador (VIOLI, 2004), como uma espécie de “infância neolítica”, de que fala Carl Einstein (1991) em *Documents*, a solicitar o “infra-linguajar”, a “efusão inarticulada” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.90). Razão porque a forma não deve se con-formar; ela que não se constrói senão para se comprazer em sempre retornar, ou “regressar”, para sua própria condição de emergência, para um “sentimento da pior qualidade”, para o traçamento inábil de sua própria derrisão.

As formas têm o poder da deriva, até ao informe. Assim considerá-las, em seu trabalho de alteração, de deslocamento, de deformação, envolve uma espécie de “descompensação estética”, mas igualmente uma intervenção junto a hábitos discursivos de distinção e de classificação. Não é, pois, surpreendente que Bataille forneça o termo “informe” como paradigma para sua definição programática de “dicionário crítico” – “um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas os serviços das palavras” (BATAILLE, 1970, p.217). Ele permite uma espécie de “não definição”, uma vez

que, efeito do disforme e do monstruoso, o informe na verdade não circunscreve um sentido preciso e estável. O informe trabalha no sentido da ruína da boa forma. Seu “serviço”, por assim dizer, é o de rebaixar formas determinadas e estáveis. Essa alteração rumo ao “baixo” permite quebrar com a hierarquização das formas, assim como proliferar formas “desviadas”, isto é, não estabelecidas como específicas ou claramente definíveis. Essas formas emergem para além das categorias, com evidente consequência na linguagem. De fato, esta institui as formas de maneira diferencial; ela as ordena e fixa em oposições antagônicas – alto/baixo, nobre/ignóbil, humano/animal, razão/demência, etc. –, valorizando sistematicamente um dos dois termos da dualidade. O processo do informe desfaz essa ilusão produzida pela linguagem transitiva, afeita a formas bem definidas e contradições binárias. Trata-se *ao contrario* de fazer com que elas se entremoqueiem de modo a que se evidencie que, sendo toda estabilidade uma produção discursiva, o discurso capaz de desfazer as categorias formais desfaz igualmente os limites que separam as oposições e abre assim para um jogo das semelhanças disjuntivas (dos modos, sentidos e formas).

Não seria preciso dizer que no jogo escritural assim tramado o que despenca das taxonomias é a compostura do discurso, a coerência sintática, a unidade de tom, o sentido da escritura como afresco, como expressão de um bricabraque interior. Inserir a crueldade infantil, a “vontade de quebrar” dos pequenos nas elaborações simbólicas dos adultos implica rebaixar toda habilidade representacional, decompor o gosto, convocar os saberes mais diversos a alterar, infantilizar/futilizar toda monologia profissional, a linearidade da linguagem transitiva, a progressão de um sistema formal de leitura. Com que dar à página-suporte feição de um paródico palimpsesto: doravante denso de acidentes, ela não deixa interstícios à inscrição e fixação lineares de uma autoridade/autoria. A página passa a registrar as ruínas – até ao informe – de toda forma encadeada de pensamento e, com ela, da idéia de re-presentação. Com o que assemelhá-la, ainda, e já no prenúncio do que abaixo se seguirá, à configuração do *hieróglifo*. O hieroglífico é um desgarramento na e da língua, donde obter um poder de resistência às economias restritas dos sentidos. Uma exuberância, pois, que parece desviar a literatura moderna e contemporânea para os registros do dispêndio. Assim,

[...] a imagem que apresenta é uma forma corrosiva que conspira contra a generalidade, o gregarismo e a moralidade da linguagem. É a forma reativa que, sem dizer, mostra o que o dizer conjura: é uma armadilha, um tecido singular em que a trama do verbal está completamente alterada pela cadeia do visível na experiência de um procedimento

formal. No hieroglífico tudo é traço, vestígio, resto. Daí que sua imagem produz um dizer paradoxal: o hieroglífico não sabe o que diz, mas somente diz o que não sabe. É por isso que considerar sua condição sintomática resulta tão tentador quanto decepcionante. O hieroglífico, que é o reverso da trama das formas encetadas na ordem de significação e a serviço da transmissibilidade, balbucia uma verdade resistente a todo deciframento: fazer ver, no lampejo do insustentável, o desconhecido, as forças sem nome que revolvem por detrás de toda consciência e de toda significação. (CRESPI, 2011, p.15-16).

**

Não é, pois, sem interesse evocar aqui o trabalho das formas nos pictogramas de Antonin Artaud. Trata-se de um trabalho com o que se passa com as palavras e *através* das palavras quando de sua deposição em uma página que se verifica lugar de todas as inconveniências formais. De fato, nos “desenhos escritos” de Artaud as imprecações e altercações convivem com o abuso físico do suporte. A página indicia toda sorte de atentado contra sua materialidade inerte de “substrato submisso da representação” (na expressão de Derrida): manchas, perfurações, macerações, rasuras. Como se um “pensamento cruel”, um “pensamento do sangue” ali obedecesse à injunção contida em *Les Oeuvres et les hommes* de “se lavar da literatura” (ARTAUD, 1978, v.II, p.204). Um jogo, enfim, com os limites entre o desenho e o texto discursivo. No primitivismo presumido de uma escritura contra-representativa – o que o termo “pictograma” deixa supor, contrariamente, diga-se, à leitura proposta por Derrida (1998, p.47).

Nos desenhos de Artaud, formas desmoronam em torno de idéias até então recalitrantes. A começar das idéias mesmas de literatura e de desenho. “Desenhos escritos” inquietam por assim dizer as fronteiras entre as artes. Como desenhos, distinguem-se naturalmente da literatura, do fraseado que bordejia aqui e acolá. Contudo, como frisa Derrida (1998, p.47), “[...] esses desenhos são desenhos escritos que não se podem mais pôr de lado e que [...] comportam frases [...]”, de certo muito pouco comportadas, pois que seu modo de inserção “precipita as formas”.

O que se comporta mal nos desenhos escritos de Artaud investe “contra a linguagem e suas fontes vilmente utilitárias” (ARTAUD, 1978, v.IV, p.45), e se investe de uma capacidade de dilaceração que é a um tempo capacidade de manifestar “de maneira nova, excepcional e não costumeira”. Derrida (1998, p.57) fala de um “[...] gesto propriamente *revelador* que se levanta contra o véu, [contra] a estrutura do têxtil [...]”, a estrutura do texto.

Uma “inabilidade lastimável das formas” (ARTAUD, 1978, v.XIX, p.259) parece legitimar o maltrato do suporte, sua ruína como superfície neutra de representação; assim como da linguagem, sua degradingolada ao nível da glossolalia. Nesses desenhos, onde frases se encaixam nas formas a fim de “precipitá-las”, evidencia-se que algo passa a declinar tanto dos modos textuais quanto daqueles imagéticos. Palavras acumulam-se sobre a folha de papel, em grafia despreziosa; letras aparecem isoladas, totêmicas; traços entrecortam o fraseado: toda uma cenografia, para não dizer uma cena gráfica, lugar de uma palavra “encartada”, termo mesmo de Artaud, num conjunto gráfico. A “forçar a matéria”, afirma Derrida (1998, p.74): travessia, não sem violência, do suporte: papel, tela, véu, tramas em geral. Para ver o dilaceramento como tal, objetiva Artaud. Repete-se aqui a mesma pulsão do olhar que movia a mão perfurante de Bataille.

A favor dessa pulsão, a expressão não pode mais ser a de um sentido em busca de sua sublimação simbólica, mas antes a manifestação dessas forças de laceração, atravessamento, extirpação de todo suporte material que se presta a receptáculo inerte. A auto-proclamada inabilidade do desenho artaudiano, analisa Derrida (1998, p.78), tem sentido somente na alteração com o suporte, com as forças que este condensa em sua superfície, com a “resistência obstinada e astuciosa à mão”. Enfim, tratar-se-ia de desviá-la – uma vez mais, uma história de desvio – de todo compromisso com normas e competências das belas artes, de todo aprendizado “por princípio, por lei ou por arte” (ARTAUD, 1978, v.XX, 340). A mão em Artaud luta para se redimir do que chama “o princípio do desenho”, isto é, do receituário do *savoir-faire*, princípio de malversação do olhar e de tudo quanto seja experiência visceral – de travessia, de violência, de tormento, de paixão, de suplício.

A contrafação de toda habilidade, termo que se reporta a alguma ideia de destinação [*adresse*], impõe uma alteração formal com vistas a outro endereço, mesmo porque, no “tropeço mesmo do traço do lápis”, através das formas larvares que invadem os desenhos – e reconciliam o que classicamente se distingue, a palavra (e mesmo a letra) e a imagem –, através de um “golpe antilógico, antifilosófico, antiintelectual, antidialético da língua [pelo] lápis preto apoiado” (ARTAUD, 1995, p.55), tratar-se-ia no fundo de um desvio de destinação, a conjuração de um bom endereço. A inabilidade [*maladresse*] presta-se assim a injuriar, a condenar, a rejeitar, a expedir. Donde a destinação verdadeira da expressão, uma espécie de dejeção lançada contra o que até então se mostrara cenário do hábil; ou, mesmo, uma hábil inabilidade, nos modos de

uma objeção, tão breve quanto uma interjeição, ou mesmo um rebaixamento escatológico.

[...] perceber-se-á isso
por meus desenhos desastrados,
mas tão retorcidos,
e tão destros,
que dizem MERDA a este mundo. (DERRIDA, 1998, p.81).

Hábil destino de formas inábeis. Como uma “destra inabilidade”, estima Derrida (1998, p.81), o que é lançado (pressa e dejeção, a um tempo) em toda imperícia na página, como um escárnio das formas e dos traços, tem o fito de “desdenhar a ideia capturada e de conseguir fazê-la cair” (ARTAUD, 1978, v.XX, p.173). Axiologia doravante inseparável da obra, sua designação última, desses “desenhos desastrados [...] e tão destros, que dizem Merda! a este mundo”. A letra da injúria diz finalmente o endereço verdadeiro da imagem, sua hábil inabilidade. Como explica Derrida:

Os desenhos são canhestros porque são retorcidos, hábeis, astutos, destros, estratégias indiretos para emerdar este mundo, suas normas, seus valores, suas expectativas, sua Arte, sua polícia, sua psiquiatria: numa palavra, seu *direito*. Artaud dirige-se a esse direito para emerdá-lo e lhe dizer merda. *Para* ele e *sobre* ele lançando a palavra como excremento tanto quanto o excremento enquanto palavra. (DERRIDA, 1998, p.92-93, grifo do autor).

Ora, uma linguagem para emerdar o mundo não é mais uma linguagem em seu sentido, digamos, clássico. Não mais se sublima ou se esgueira rumo a um sentido ou a um objeto. Exprime, antes, a si mesma, em sua literalidade, em sua materialidade. Mas, então, a letra deixa de se submeter ao espírito e a matéria deixa de se interpretar como sujeito (substrato, substância, suporte, subjétil). Matéria literal, para além da transposição, da tradução, da figuração, da retórica, sobre ela Artaud propõe o descarte de uma linguagem de palavras sem espaço e sem desenho, a literatura dos escritores, em favor de uma “linguagem desviada”, palavras aprendidas com as quais ensinar novo comportamento (DERRIDA, 1998, p. 95): em lugar da “letra escrita”, um “desenho literal”, sobre “papel amassado”, sobre “página [...] suja e defeituosa”. Paixão e suplício do suporte, uma vez mais. E processo de afirmada puerilidade :

Esse desenho é uma tentativa séria de dar vida e existência àquilo que até hoje jamais foi recebido na arte, a dilapidação do subjétil, a inabilidade lastimável das formas que

desmoronam em torno de uma ideia depois de ser por tantas eternidades estafada para reunir-se a ela. A página está suja e defeituosa, o papel amassado, as personagens desenhadas pela consciência de uma criança (ARTAUD, 1978, v.XIX, p.259).

Esse novo espaço de pueril literalidade, sobrepovoado de grossolalias – discurso da paixão, sequência rítmica de sílabas à revelia de referencial, comum às crianças, aos esquizofrênicos e aos possuídos –, é aquele de aceitação, de recepção de tudo quanto não fora anteriormente rejeitado. Espaço de incorporação do recriminável, do baixo, mesmo porque sua função é a de alterar, rebaixar – o baixo é dimensão dividida por Artaud e Bataille. Em Artaud, os desenhos escritos são como que o lugar de eleição de suas glossolalias, daquelas sequências rítmicas de frases que se furtam a toda significação fechada. Testemunham, como se disse, o desejo de escapar da “letra escrita”, de deixá-la em favor da “letra literal”. A letra secretada por um corpo, subtraída da ordem (inorgânica) do signo e da referência, liberta das convenções que encadeiam o sentido, o pensamento – palavra viva, dotada de um *élan* dir-se-ia fisiológico.

Tome-se de um desenho que exemplifica a economia dos pictogramas artaudianos, o ritmo genésico que impõe a suas formas: *L'Être et ses fœtus*, de janeiro de 1945. Semeado de figuras diversas, de canhestras efígies femininas providas de mamilos, de esferas eriçadas, de falos um tanto deliquescentes, de formas fetais ou larvares, de ossos. Aqui e acolá, inscrições em letras cursivas. Algumas margeiam a folha, verticalizadas à direita e à esquerda. Outras se interpõem, legendárias, entre o que passa por ser órgãos corporais. O título, à esquerda: vituperação contra a sexualidade (“uterinas vísceras esse crime anal dos seres”). Em contraposição, menção às *Chimères* de Gérard de Nerval. Ao centro, duas frases criptadas se desdobram, paralelas e verticais, de árduo deciframento. Glossolalias por fim disseminam-se por blocos (“*poto klis/ ake klis / da poto*”...) – usualmente ininteligíveis em Artaud. Digamos que, nessa cena gráfica, o olhar hesita por vezes entre a figura e a letra, entre um osso, por exemplo, e um “i”, entre uma esfera – talvez um útero – ou um “o”. Tal indistinção sinaliza justamente o que se elabora sobre a ruína do desenho e da escritura: uma nova linguagem, feita da indistinção entre ambos (ALLET, 2009, p.5).

Não se pode, aqui, senão conjecturar. Talvez os desenhos tardios de Artaud, em seu entrelaçamento de letras e formas, e em razão de sua inabilidade plena de astúcia, instaurem um espaço onde a linguagem os havia descartado, um

espaço de rearticulação da linguagem com o corpo. Bernard Noël observa, a propósito dos *Cahiers* (1943-1948) de Artaud, documentos conturbados de um “reaprendizado” da mão, da escritura, no hospital psiquiátrico de Rodez:

Essa massa de escritura certamente é escritura, mas também a matéria jorrada tal qual de um corpo [...] Os cadernos de Artaud são cadernos, mas uma vez abertos e é o corpo de Artaud ali transfusado pelo fenômeno de uma instantaneidade de escritura que faz desses cadernos o depósito do que ousarei chamar sua carne verbal (NOËL, 2001, p.135).

Na página convulsionada de *La Machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*, desenho de janeiro de 1946, sob fundo de manchas ocre, vê-se uma corporeidade descentrada, o “ser” crispado em sua humanidade um tanto incerta; ao lado, uma suposta mesa de dissecação, ou de parto; tabuletas de escritura aqui e acolá convivem com círculos flamejantes preenchidos pelos balbucios de sua rítmica: “roule dans la rotule”; “mais ça n'ira pas encore”... Artaud afirma seu desejo de que a “extenuação da consciência em torno de sua ideia fizesse sentido, que fosse recebida e fizesse parte da obra”. Ele assim afirma, antes de sublinhar: “pois nesta obra há uma ideia [...] Irá a ideia. Onde irá ela? Ela irá mas isto não irá” (ARTAUD apud ALLET, 2009, p.10). Pouco acima da assinatura sublinhada, a inscrição de um “*dessous droit*”: injunção para se ir para o que subjaz ao suporte macerado, forçar ali o sentido de vindicativa vituperação que se recusa à escritura. Deliberadamente largados sobre a página “suja e malograda”, seus desenhos compreenderiam ideias? Na verdade, eles põem em cena o *élan* e a derrocada do pensamento; ou melhor, (des)articulações de sentidos, de modo a integrem o não dito, a perda, assim como a parturição por assim dizer de outras camadas de sentidos.

Pergunte-se, por fim: lançados os traços como prolongamentos do gesto de expressão ou de extração incessante, não se realiza assim algo de análogo ao que Artaud efetua em suas glossolalias? A incisão minimal do traço, em sua insistente materialidade, serve de certo modo ao destino da “letra”, a letra emancipada, livre de seu constrangimento semântico. Ao oscilar entre a linha, seu avanço contínuo e o batimento do ponto, sua parada, ela produz no espaço das relações uma dança própria. Facilmente encontraríamos o análogo literário a tal, tanto no próprio Artaud quanto em Bataille. As glossolalias também progridem conforme seu ritmo, por retomadas e variações. Essas sequências rítmicas que embaraçam a significação, mas que, em contrapartida, multiplicam as virtualidades de sentido, mimetizam seu *élan* na massa das sílabas. Não

designariam igualmente uma negatividade da palavra articulada, sua ruína, ou ao menos sua agonística alteração?

À guisa de conclusão, talvez se possa aludir com proveito a uma obra mais recente onde se pensaria de imediato encontrar a confirmação dos méritos transgressores de um grafismo inábil. Trata-se da pintura do americano Cy Twombly (1928-2011), onde está clara a opção pelas garatujas pueris e outros acidentes gráficos. Grafismos infantis como um trabalho de deslocamento das palavras da cultura, da linguagem, um atravessamento do “estereótipo estético” como quer Barthes (1982, p.145).

Tudo parece ali consumado, abandonado, “*jogado* fora de uso”, escritura dos vestígios, dos dejetos: “um rabisco, quase uma sujeira, uma negligência” (BARTHES, 1982, p.146). Mesmo canhestro, o inábil parece destinado a se apagar num palimpsesto perverso. Pintura da escritura, é nítida sua relação com a caligrafia. Mas nesse campo alusivo que propõe, a escritura é expedida para longe da “bela mão”, como que naturalmente conduzida ao garrancho inábil, dela se preservando, na distinção para com o signo (que entende produzir uma significação), apenas o gesto (que produz o resto, o dejetivo). “Na medida em que o fundo não é limpo”, comenta Barthes (1982, p. 154), “[...] ele é impróprio ao pensamento e portanto próprio a tudo quanto resta, a tudo quanto o intelecto possa ressentir como catástrofes estéticas.”

Contudo, não basta dizer que em Twombly haveria uma desconstrução da escritura, sua catástrofe; que ela ali se torna vã, vaga, mesmo ininterpretável. Sempre se poderá argumentar que a inscrição de nomes próprios compromete o projeto de esvaziamento, de apagamento. E eles proliferam na pintura do artista americano, saídos de uma cultura mitográfica e literária: Olímpia, Apolo, Sesostris, etc. Twombly pinta *Olympia*, nos faz pronunciar o nome *Olympia*, canhestramente grafado em letras cursivas em tela esvaziada; e eis que uma multidão de narrativas ressurgem em torno da palavra, assegurando uma vez mais a “boa estirpe” por assim dizer da obra, seu lastro cultural. Ainda que, como nota Barthes (1982, p.147), Twombly escreva a palavra “na ponta dos dedos”, em grafismo infantil, irregular, canhestro, ela seria uma vez mais registro de “uma espécie de fantasia aberta para a lembrança de uma cultura defunta” que não teria deixado mais que o rastro de algumas palavras. O nome escrito à mão evocaria não somente uma idéia da cultura, mas também operaria como citação.

Surpreende que, em seguida, Barthes insista na inabilidade cortante da mão, na letra de um grafismo que vem “decepcionar” o que se espera da “bela mão”. Surpreende que esse traço de uma cursividade sem utilidade seja dito remeter Twombly ao “círculo dos excluídos, dos marginais – onde ele se encontra, bem entendido, com as crianças, os enfermos” (BARTHES, 1982, p.150). De fato, elementos opacos, insignificantes, retêm nossa visada: o volteio nervoso das letras, o jogo da tinta, os borrões e depósitos de sujeira, todos aqueles acidentes que não são necessários ao funcionamento do código gráfico. Não haveria, *a priori*, nenhum convite para ler algum signo constituído; nenhuma mensagem funcional, nenhuma atração pelo desempenho da analogia, pelo êxito da fatura, pela sedução do estilo. Na cadeia que vai do esquema ao desenho, ao longo da qual o sentido se evapora pouco a pouco para dar lugar a um “proveito” mais e mais inútil, o que se impõem são signos, certamente, mas inábeis em sua referencialidade, “como se fosse absolutamente indiferente que nós o decifrássemos”, conclui Barthes.

Uma vez mais o que se impõe é o suporte, lugar onde o sentido vem se extenuar. Fundo do que não é próprio, do que é impróprio ao pensamento, por isso mesmo antitético à página branca do filósofo (BARTHES, 1982, p.154). O desenho pode então ali reaparecer (nos modos do volteamento pulsional das letras, do jorro de tinta, das raturas do traço), absolvido de toda função técnica, expressiva ou estética; não mais depositário um tanto passivo do objeto reconhecível. À rarefação da superfície manchada respondem os rastros de um processo de manipulação, “o real do artista e da criança”, como ressalta Barthes. Na ingratidão dos grafismos de Twombly haveria, pois, uma “ação contra a cultura” na forma da derrisão, da recusa do “decorativo” que torna clássica uma cultura. Ainda uma vez mais um processo de alteração. Contudo, isento das imprecações e vituperações, cumpriria assemelhá-lo àqueles vistos em Bataille e em Artaud?

Awkwardness of forms, childishness of language: Artaud and Bataille

ABSTRACT: *Among the watchwords of the modernist period, the most radical watchword is that which advocates rupture considering all the correctness of this expression. The free treatment applied by Artaud to what he calls the “pitiful awkwardness of forms” would allow both the use of the violent and ironical graph against the support of representation and the abuse of language by all sorts of changes and violations of syntax. This attempt awakes for a “meticulous infantilization”, so*

to speak, of the citational, referential and reverential knowing: assumed primitivism in the visual arts; a capricious and tangled play of the sign in the literatures. This essay will focus on two places of claimed formal awkwardness and alteration (Bataille and Artaud) in order to evaluate the fortune of ideographic writings displaying no calligraphies and graphs organized on corrupted supports. Thus, considering similar procedures of transgression in text and image, which includes everything from the bricolage of the literary self-portrait to the multiple depositions of graphemes, this essay aims at revealing those resembled procedures in some of their prerogatives, right where they actually contribute, each one in its own way, to the drift of the transitive languages.

KEYWORDS: *Awkwardness of forms. Childishness of language. Literature. Georges Bataille. Antonin Artaud.*

REFERÊNCIAS

ALLET, N. ... o ta file ira: les dessins écrits d'A. Artaud. **Textimage**, n.3, p.01-17, 2009. Disponível em: <http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/allet.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2013.

ARTAUD, A. **Oeuvres sur papier**. Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1978. 26 v.

AUTIÉ, D. Les linges auratiques. **Cahiers de l'Herne** (Stigmates). Editions de l'Herne, septembre, p.243-253, 2001. Disponível em: <http://blog-dominique.autie.intexte.net/blogs/index.php/2005/10/28/de_l_image_sur_le_linge_a_turin>. Acesso em: 15 abr. 2013.

BARTHES, R. As saídas do texto. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.249-259.

_____. Cy Twombly ou Non multa sed multum. In: _____. **Lobvie et l'obtus**. Paris: Seuil, 1982. p.145-162.

BATAILLE, G. **Documents**. Edition facsimilée. Paris: Jean-Michel Place, 1991.

_____. Le Bleu du Ciel. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1971. p.377-563. Tome III.

_____. **Oeuvres completes**. Paris: Gallimard, 1970. Tombo 1 e 2.

_____. **Somme athéologique**. Paris: Gallimard, 1954.

_____. Notice autobiographique. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1976. p.454-459. Tome VII.

CRESPI, M. **La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario.** La Plata: Editorial Universitaria, 2011.

CUSSET, C. Technique de l'impossible. In: HOLLIER, D. (Org.). **Georges Bataille après tout.** Paris: Belin, 1995. p.171-190.

DERRIDA, J. De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserve. In : _____. **L'écriture et la différence.** Paris: Seuil, 1967. p.369-407.

DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. **Enlouquecer o subjétil.** Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **L'image ouverte.** Paris: Gallimard, 2007.

_____. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, A.; BASTOS KERN, M. L. **Imagem e Conhecimento.** São Paulo: EDUSP, 2006. p.75-112.

EINSTEIN, C. L'enfance néolithique. In: LEIRIS, M. **Documents.** Edition facsimilée. Paris: Jean-Michel Place, 1991. p.475-483. t.II.

FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: BARROS DA MOTTA, M. (Org.). **Ditos e escritos III:** estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.28-46.

KRAUSS, R. Michel, Bataille et moi après tout. In: HOLLIER, D (Org.). **Georges Bataille après tout.** Paris: Belin, 1995. p.125-145.

LEIRIS, M. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, G. **História do olho.** Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.105-118.

NOËL, B. Artaud et Paule. **Fusée,** [S.l.], n.5, p.130-149, octobre 2001.

POTTE-BONNEVILLE, M.; ZAOUI, P. S'inquiéter devant chaque image: entretien avec Georges Didi-Huberman. **Vacarme,** [S.l.], n.17, 2006. Disponível em: <<http://www.vacarme.org/rubrique219.html>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

SOLLERS, P. **L'écriture et l'expérience des limites.** Paris: Seuil, 1967.

SONTAG, S. L'immaginazione pornografica. **Paragone:** Rivista mensile di arte figurativa e letteratura, [S.l.], n.214, v.34, 1967, p.37-73.

VIOLI, A. L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e I fantasmi della tradizione. **F@arum,** [S.l.], 2004. Disponível em: <http://www.publifarum.farum.it/violi_informe/violi_informe.htm>. Acesso em: 7 abr. 2013.

