

Una carta.

Coyacahuac. Agosto 25

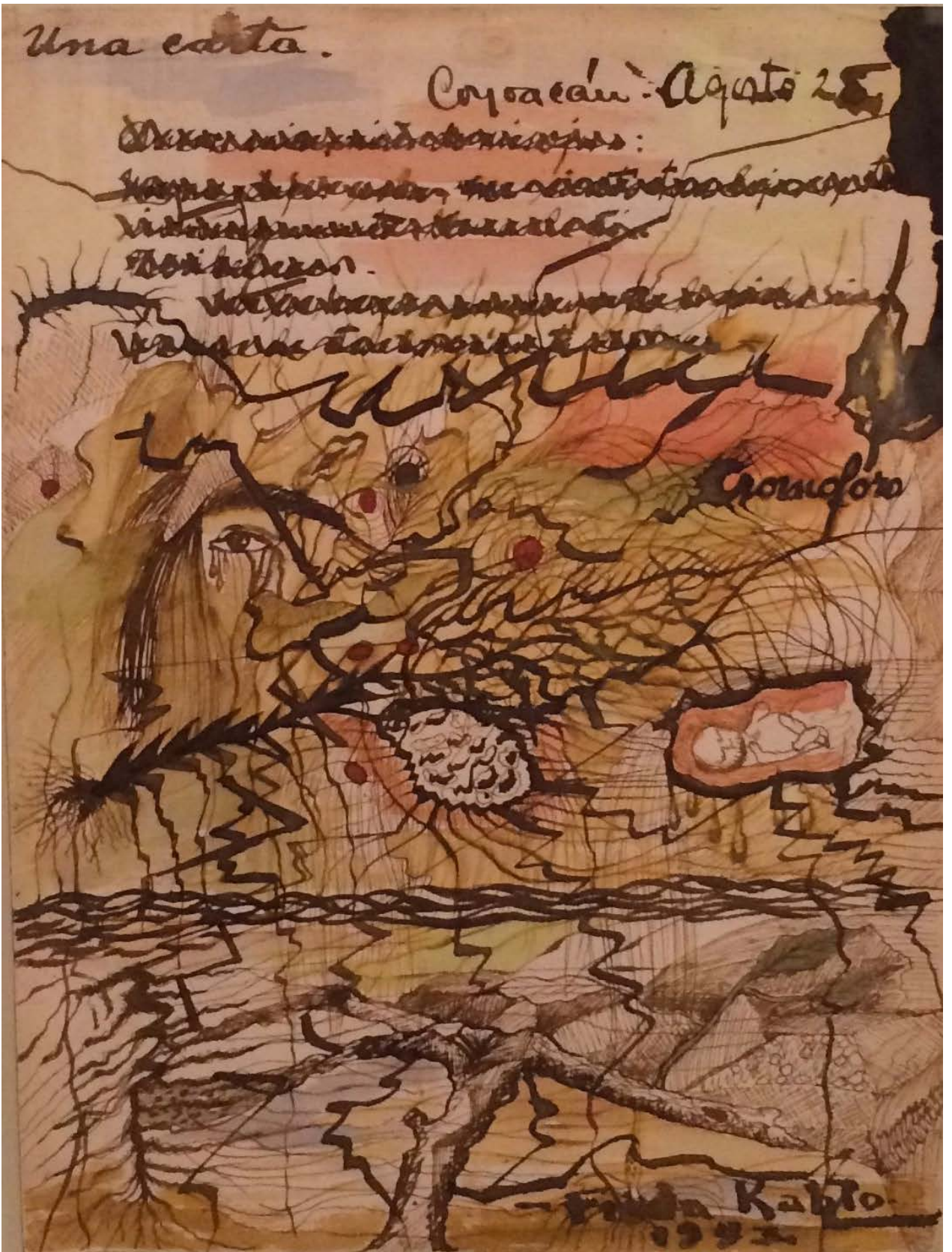
Querido Sr. D. Juan de los Rios:

Reciba usted de mi parte mis
cordiales saludos y recuerdos.
Deseo mucho.

Atte. Sr. D. Juan de los Rios

Gracias

Julian Rubio
1993



UMA CARTA: DESENHO, ESCRITA E CONSTRUÇÃO DE SINGULARIDADES

Renata Oliveira Caetano

Recebido em: 29/09/2017

Aceito em: 26/10/2017

Cartas com desenho desenho-escrito objetos do cotidiano

Diante de pesquisas em torno do conteúdo escrito de cartas, percebe-se que, às vezes, determinados acontecimentos imagéticos não ganham a devida atenção. O presente artigo visa, portanto, apresentar um breve panorama sobre o assunto a partir de algumas questões entre desenho e escrita, captando as singularidades na materialidade de missivas escritas/desenhadas por artistas.

Apresentação

Em outros tempos, todo o ritual de recebimento, abertura e leitura de uma carta se configurava como elemento fundamental de comunicação entre duas ou mais pessoas. Atualmente, não se troca mais correspondência com tanta frequência; contudo, os objetos que chegaram aos dias de hoje não deixam de nos surpreender. De um ontem distante ou não, as cartas podem nos dar outros elementos para pensar não somente as redes de sociabilidade, mas também as práticas artísticas.

Em sua materialidade, não raro, encontramos elementos desenhados em meio à escrita. As características são as mais diversas: imagens que se relacionam com o conteúdo escrito ou não; delimitam pequenas ou grandes notas visuais; concretizam pensamentos inteiros; subvertem a lógica linear da escrita; inventam outro vínculo epistolar, no qual texto e imagem ocupam visualmente o mesmo espaço; entre tantas outras possibilidades.

A LETTER: DRAWING, WRITING AND CONSTRUCTION OF SINGULARITIES | In face of research about the written content of letters, it was observed that sometimes certain imagery events do not receive due attention. The present article intends, therefore, to present a panorama from some questions between drawing and writing, capturing the singularities in the materiality of missives drawing-written by artists. | **Letters with drawings, drawing-writing, everyday objects.**

Frida Kahlo, Una carta, 1943; aquarela sobre papel, The Vergel Foundation
Fonte: <http://www.artnews.com/2012/12/06/snapshots-from-miami/>

Por meio dessa presença do desenho, ativa-se ali uma nova relação com o objeto tanto por parte de quem cria quanto por parte de quem recebe. Uma relação que faz dialogarem as subjetividades e que, nos dias de hoje ecoa um espaço-tempo diferente. Descrito assim, não surpreende que muitos artistas estejam envolvidos com esse fenômeno. Para alguns, tratava-se de uma forma visual de apresentação do pensamento aos seus interlocutores. Para outros, percebemos a instauração de um lugar de criação e proposição distinto daqueles tradicionalmente estabelecidos.

O interesse acerca dessa reflexão contemporânea que confronta desenho e escrita no espaço epistolar surgiu por meio de um estudo sobre as práticas do traço ambivalente de alguns artistas em cartas, gerando a partir dessa ação, objetos híbridos. Tal investigação gerou uma tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A partir da observação e análise de algumas missivas com desenho enviadas por artistas modernistas ao escritor Mário de Andrade (1893-1945), percebemos haver algo mais no ato de desenhar no espaço epistolar, entre os diálogos escritos.

É preciso ressaltar que tal fato é percebido em vários acervos espalhados mundo afora. As dicções distintas desse tipo de interferência, para além do estudo de caso da coleção do escritor brasileiro, demarcam também a busca e a necessidade de várias pessoas de expressar questões que ultrapassam os símbolos gráficos decodificáveis de forma funcional. À medida, porém, que o acontecimento concomitante de escrita e imagem no mesmo objeto fica estável em um conjunto, às vezes, deixamos de perceber a potência de sua materialidade. A partir de um olhar atento para as proposições visuais que ultrapassam as mensagens e os códigos, surgem singularidades importantes que precisam

ser reativadas. Cem, 200 anos ou mais depois de ter sido elaboradas, dobradas, enviadas e recebidas por seus destinatários, o que esses objetos nos contam sobre práticas artísticas singulares como o desenho?

É carta, é desenho

Em 1913, o caricaturista norte-americano Alfred Frueh enviou de Paris uma “carta” para sua noiva. O objeto é considerado uma missiva pelo fato de portar a escrita de relatos pessoais; no entanto, havia outro propósito para aquilo, quando aberto. Frueh, na verdade, enviou para Giuliette Fanciulli a sua própria galeria de arte. Objeto tridimensional. Composto por retângulos que formavam duas salas. Em seu interior, várias pequenas reproduções de obras de arte emolduradas e afixadas nas paredes listradas. Na porta aberta, segue o recado “THIS WAY IN”. Se do lado de dentro, desfrutava-se de uma espécie de vivência simulada da ambiência artística; do lado de fora, o texto da missiva contornava com palavras as paredes de sua pequena galeria.



Carta-desenho de Alfred Joseph Frueh para Giuliette Fanciulli, Paris, 1913
Smithsonian's Archives of American Art. Fonte: Kirwin, 2005:162-163

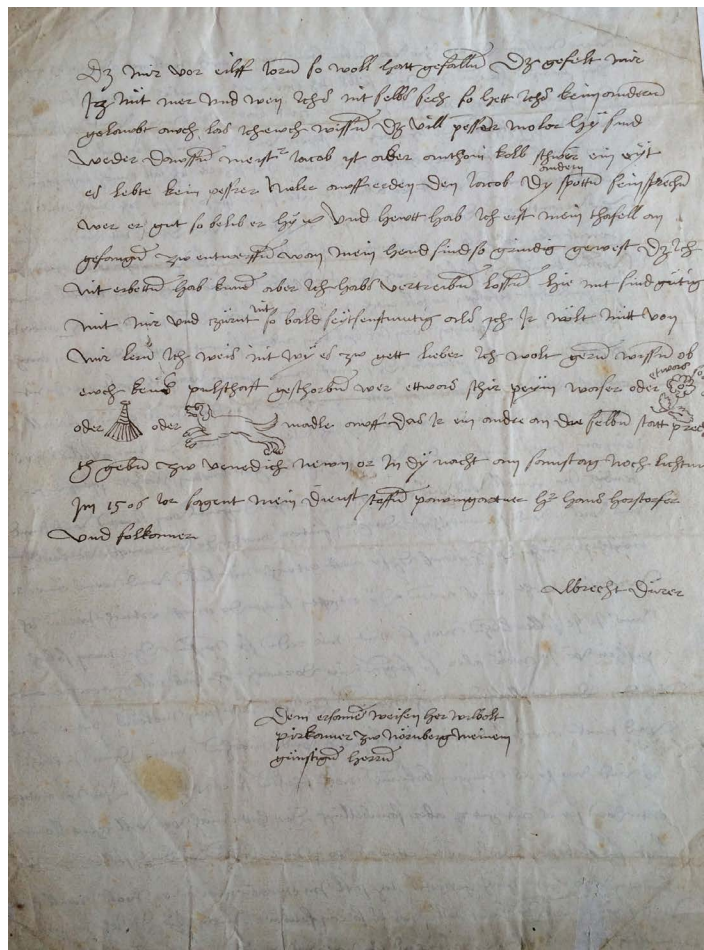
Alguns diriam que esse tipo de objeto constitui uma “carta ilustrada”. Ora, de fato, ele porta desenhos e escritos. É importante, no entanto, perceber como Frueh não demonstra a intenção de compartilhar um texto que, por acaso, teria alguma imagem por perto para auxiliar sua leitura. Quando ele escreve *This will give you something to train on and put you in condition for the Gallery Marathon next Spring. Now don't say you want a catalogue*,¹ demonstra, na verdade, a iniciativa de desenvolver um subterfúgio que possibilitasse a sua noiva uma antecipação da experiência nas galerias de arte parisienses.

Certo, ao longo do tempo, o traço, elemento presente tanto na escrita à mão quanto no desenho, foi-se configurando como a melhor maneira para tornar palpável o discurso. A mesma mão que cria representações de uma linguagem falada por meio de signos gráficos abstratos pode gerar também outras marcas no espaço epistolar: ambos denunciam gestos. Esses vestígios,² traçados rápida ou minuciosamente, em algum lugar da folha, podem ser mais do que aparentam. Vejamos que em um dos exemplares mais antigos encontrados ao longo de nossa pesquisa, observamos que há, por parte do remetente, um princípio de “esconder” alguns pequenos desenhos no corpo do texto. Em missiva escrita por Albrecht Dürer e enviada a Willibold Pirckheimer em 1506,³ o desenho aparece como uma espécie de rébus.⁴ Na última página do exemplar, temos três pequenos desenhos – uma flor, um pincel e um cachorro –, que são explicados como referências escondidas aos nomes dos amores de Pirckheimer.⁵ Naquela situação, o desenho se apresentou como um tipo de código, assim como é a própria escrita.

Contudo, o distanciamento que o ato de escrever tomou da imagem em seu processo de abstração

e de autonomia não parece ter-se dado da mesma forma no que diz respeito à compreensão do papel que a imagem tem em relação ao texto. Ela é tomada como facilitadora da construção de sentidos para aquilo que segue escrito, exercendo uma função específica,⁶ a despeito da potência do ato criador ali existente. As técnicas podem diferir, assim como são variados os suportes; no entanto, a força que há na ideia de uma imagem embelezando a página ou tornando palpável um pensamento escrito, de alguma forma, sempre é

Última página da carta com desenho de Albrecht Dürer para Willibold Pirckheimer; sem referência ao local, 1506, Fondation Custodia



atrelada a essa presença. Talvez seja nesse sentido, e por formulação inicial da ilustração tornando agradável os manuscritos, que se adotou a nomenclatura “carta ilustrada” para agrupar conjuntos que contêm a imagem em meio à escrita no suporte epistolar.

Trata-se de uma tarefa difícil tornar preciso o momento no qual tal categoria surgiu e se normatizou. Poderíamos especular se não seria algo relativamente recente formalizado pela necessidade enciclopédica de mapear, agrupar e organizar a partir de algum princípio para apresentação pública, pesquisa ou preservação.⁷ Obviamente, uma das peculiaridades que encontramos em objetos nas subdivisões dessa classificação passa também pelo fato de as cartas com imagens se terem tornado, com o passar do tempo, verdadeiros objetos da cobiça de inúmeros colecionadores em todo o mundo. Isso demarca um grande esforço por parte dessas pessoas para achar e adquirir tais objetos únicos. Para exemplificar tal colocação, recordemos a extensa coleção desse tipo de cartas, impulsionada pelo holandês Fritz Lugt e que hoje se encontra na Fondation Custodia, em Paris.⁸ Da mesma forma, temos no Smithsonian Institution’s Archives of American Art, em Washington, um grande conjunto articulado inicialmente pelos norte-americanos E. P. Richardson, historiador da arte, e Lawrence A. Fleischman, colecionador.⁹

A categoria faz, portanto, agrupar inúmeros objetos sob a mesma égide. Não podemos, porém, desconsiderar a possibilidade de que desenho e escrita, juntos, possam gerar um interessante jogo gráfico nesse suporte. Assim como, especialmente no que tange às cartas elaboradas a partir de meados do século 19, não podemos ficar restritos somente à compreensão da presença do desenho nelas capitaneada pelos conceitos

de ornamentação, ilustração ou laboratório de obras futuras. Ao mesmo tempo, não devemos pensar a escrita na missiva como algo distante da construção de visualidades. Se, por um lado, é possível tomar o objeto carta como um suporte de criação artística, por que não pensar o desenho-escrito¹⁰ enquanto um meio de expressão desse ato?

Entre o objeto e o ato

Em 1943, Frida Kahlo usaria a aquarela para criar um objeto que seria oferecido como presente ao crítico de arte venezuelano Juan Rohl. No alto à esquerda, a artista intencionalmente o nomeia *Una Carta*. De fato, abaixo disso, ocupando a parte superior do papel, há visualmente algo que reconhecemos como o ato de escrita de uma missiva, não fosse um detalhe: os escritos, que deveriam significar algo para quem lê o objeto, são completamente anulados, de forma que vemos as linhas e imaginamos a intenção do ato, mas somos impossibilitados de ler seu conteúdo. Em um dado momento, a artista continua a carta desenhando. Vemos eventualmente algumas imagens reconhecíveis, como um pequeno olho do lado esquerdo e um bebê envolto por uma linha preta do lado direito. Ela cria um espaço visual coberto de cores diluídas, traços ondulados, linhas quebradas, que parecem escrever; contudo, nada dizem, sendo tão somente registro da potência do gesto. Seguimos, inquietos, a pensar por que a artista criaria e daria uma carta com escritos vedados e que concretamente nada dizem enquanto mensagem epistolar?

Kahlo e outros artistas nos apresentam a complexidade e, ao mesmo tempo, o quão instável pode ser a ideia que se tem, no geral, sobre uma carta. Ainda que se trate de um gênero textual com algumas particularidades no tipo e na estrutura,

percebemos algumas formas móveis e usos transigentes. A palavra e, portanto, o que ela significa contém em si o princípio etimológico de ser um papel preparado para receber a escrita. Princípio esse que delimita também seu grande objetivo: o de ser uma mensagem a fim de fazer comunicarem-se pessoas fisicamente distantes.

Pode-se escrever notícias de forma objetiva, mas pode-se escolher fazer relatos pessoais, algo que abre espaço para a expressão mais subjetiva e poética a ser enviada ou não.¹¹ Assim, a despeito das mãos pelas quais passaram, elas nos proporcionam, nos dias de hoje, a possibilidade de novas leituras, como propõe Lejeune, a partir de três aspectos bastante objetivos: a carta como objeto (que se troca); a carta como ato (que coloca as personalidades em cena); e, por fim, a carta como texto (que pode vir a ser publicado).¹²

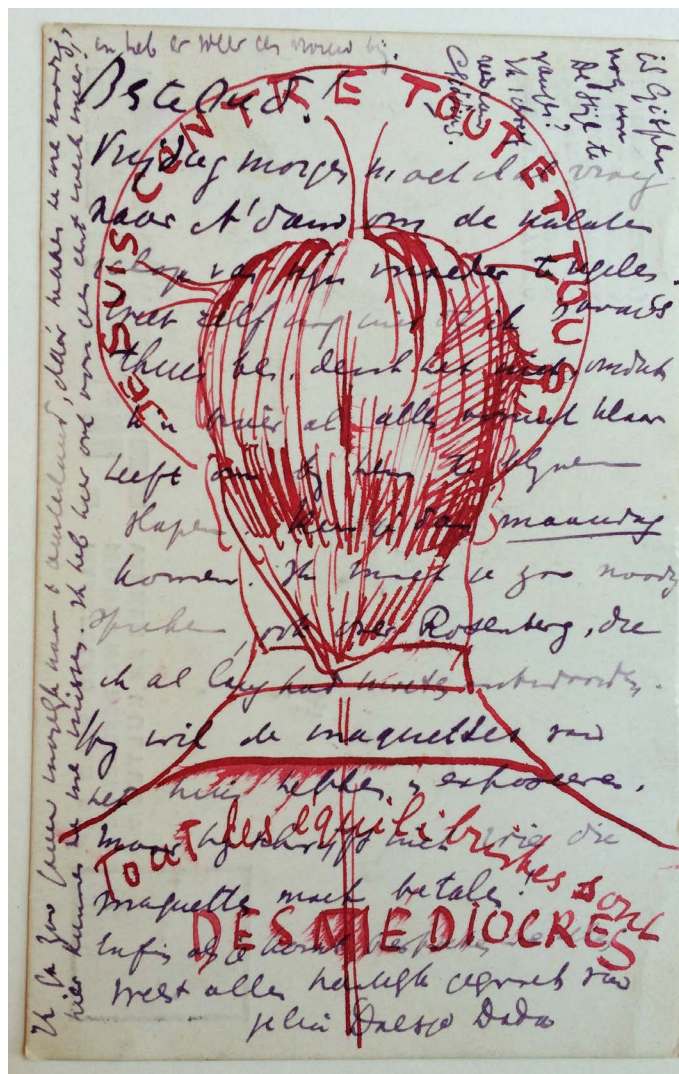
Para estudos que visam às informações textuais dos documentos, é sempre importante contar com os dois lados da conversa, o que possibilitaria o princípio de confrontações epistolares e conclusões mais específicas. Na falta, contudo, da sequência e dos dois lados do diálogo, é possível trabalhar outras questões, como, por exemplo, um estado de espírito, ou servir como expressão de um objetivo preciso, o que parece ser o nosso caso.

Vejamos como na década de 1910, Theo van Doesburg faria um pequeno cartão¹³ usando caneta: o texto segue escrito em azul, o desenho em vermelho. Ao contrário, porém, de algumas cartas cujos espaços são separados e bem delimitados, aqui não há um lugar específico para um ou outro. O objeto nos apresenta uma escrita inicialmente linear, que busca vários diferentes sentidos para concluir o que pretende transmitir. O desenho em vermelho de uma pessoa de costas acontece sobre ou sob o texto. Não resta nenhum

espaço vazio. No jogo de sobreposições, perto dos ombros, lemos os escritos em francês “*Tout des équilibristes sont des médiocres*”; e em volta da cabeça, “*Je suis contre tout et tous*”.

Sendo contra tudo e todos, o artista rompe com a normatização do espaço epistolar, impondo outra lógica de compreensão para a imagem inserida

Theo van Doesburg, Cartão para remetente desconhecido [década de 1910], Fondation Custodia



nesse contexto. O desenho como “coisa mental” torna palpável o que se passa na cabeça do artista, no entanto, ele não representa com imagens o seu discurso. A imagem é um discurso, assim como a escrita assume um caráter visual. Essa espécie de “gesto performático”,¹⁴ torna visíveis as nuances de diálogos estabelecidos além dos caracteres. Assim, nos papéis de tamanhos variados, o espaço vazio se oferece para ser ocupado. Ali, dá-se um acontecimento que contrasta com a imensidão de branco, bege, azul-esverdeado ou cinza do suporte. O momento não mais se repetirá. Trata-se de uma ação, um impulso, um gesto sobre aquele local agora configurado como portador de algo. Ele é, portanto, o elemento concreto da interseção entre o ato e o objeto.

Derrida forjaria o termo *brisure*, que pode nos auxiliar na compreensão desse tipo de acontecimento. Tal termo seria a tentativa de concretizar a ideia, consolidada especificamente pela escrita, de articulação entre o espaço e o tempo, ou uma experiência na qual um encadeamento gráfico adapta um encadeamento falado, porventura de forma linear.¹⁵ O autor reflete sobre isso a partir da perspectiva de transformação da linguagem falada – e do pensamento – em signo. Ora, o elemento concreto dessa ação descrita por Derrida é o traço, tão caro à escrita quanto ao desenho.

E o que seria o traço, senão um rastro, um vestígio do ato de pegar um instrumento e deslocar a mão, marcando o papel intencionalmente? O projetar um pequeno ponto sobre o suporte, gerando signos gráficos com ou sem significado aparente: estamos falando do que restou de um influxo. Damiens¹⁶ definiria o traço como resultado de uma ação visível, enquanto a linha é o que torna visível uma forma. Diferença sutil, mas importante, pois devemos perceber até que ponto o gesto é o traço que demarcaria a maneira particular de cada um

projetar aquilo que tem no caos da mente e, ao mesmo tempo, pode ser a linha que delinearía figuras, mas também pensamentos de forma racional.

O uso de desenhos, nesse sentido, demarca o espaço de um tipo de ação que expande os limites funcionais de utilização da carta como objeto de escrita, revisando seu padrão de visualidade. Sua plausível incorporação como lugar também de ações poéticas desses artistas oferece uma narrativa transformadora de olhares/leituras do destinatário: dessa forma, em alguns casos, a ação artística potencialmente cria tensão no espaço visual da missiva. Compreendida assim, percebemos que a mensagem ganha características formais que solicitam percursos diferenciados para seu entendimento/leitura.

Entre traços, a constatação dessa existência outra do desenho sinaliza também a importância de um debate que capta, em suas entrelinhas, a construção de narrativas visuais, pessoais, poéticas e, acima de tudo, singulares. Narrativas que fazem uso do desenho-escrito e da ação de tomada da carta como um lugar de criação calcado na dualidade do traço. Algo que defronta a marcha do gesto de apropriação que transfigura o espaço epistolar como suporte de experimentação do pensamento artístico entre traços.

Conclusão

Os exemplos aqui brevemente articulados, assim como outras proposições de diferentes períodos históricos, nos fornecem em camadas algo que existe enquanto objeto e enquanto ato. Ambos em cartas. Percebemos ser esses eventos, às vezes simultâneos, ocorridos na intimidade de cada remetente, uma espécie de consonância de vozes que, subjetivamente, encontraram os mesmos caminhos para materializar seus pensamentos.

Aparentemente distantes, esses acontecimentos demarcam uma importante questão: o caminho pode até ser o mesmo, mas o percurso foi trilhado individualmente. Dessa forma, vemos a carta ser o suporte; e a sua visualidade – disposta entre escritas e desenhos – ser o princípio. Mas a multiplicidade de fins nos mostra a potência das inquietações, dos gestos, das posturas, dos corpos, das vozes, dos silêncios, dos rompantes, dos atos repetitivos, dos olhares apaixonados, dos mundos interiores e dos pensamentos.

Frida Kahlo, especificamente, não enviou uma carta: para presentear um crítico de arte venezuelano, ela criou um objeto artístico que tinha o formato de carta. Epístola de materialidade difícil, que nada diz, pois a escrita é anulada, e sua visualidade é invadida por desenhos. Mas não seria essa a inquietação proposta pela artista? Um objeto que se propõe ser e, ao mesmo tempo, não ser algo?

Nesse sentido, o termo *écriture*, muito usado por Roland Barthes para designar um novo modo de pensar a literatura,¹⁷ poderia se aplicar perfeitamente às novas relações estabelecidas – ou reatadas – entre desenho e escrita no século 20. Nas artes visuais, essa ideia de “escritura” nos possibilitaria “pensá-[la] não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora (...) pontos de resistência [do texto], forçando-o a significar o que está além de suas funções”.¹⁸

Pelo fato de os artistas buscarem uma dupla linguagem no suporte epistolar, vemos, em alguns momentos, a escrita ser demovida de sua função primeira, que seria enviar notícias, comentar fatos, repassar relatos pessoais. A desfuncionalização começa a atuar quando, no meio do texto, surge um desenho, ou a escrita não pode ser

integralmente lida, ou ainda quando a imagem produzida interage com o texto de forma totalmente nova e inesperada.

São criações que abrem margem para que a carta vire proposição artística. A busca desse diálogo visual e poético faz com que o desenho e a escrita passem a coexistir em um mesmo espaço sem hierarquia, fato que gera profundos pontos de tensão, pois desabilita o olho da ordem natural de leitura. São traçados, portanto, “textos visuais” ou “desenhos-escritos” repletos de “textura gráfica”¹⁹ em uma escritura obviamente não funcional.

São indícios de vivências e experimentações que em seu conteúdo visual, agem cotejando seus espaços de atuação, diluindo fronteiras, promovendo cruzamentos ou alargamentos de suas compreensões, pensando deslocamentos das funções de seus suportes. Isso confronta diretamente a lateralidade das percepções institucionais às quais esses itens se submetem silenciosamente. A integridade da carta, da escrita e do desenho são abaladas pela existência material de gestos que continuam ecoando no interior das coleções que catalogam, segmentam e racionalizam uma experiência que, muitas vezes, não cabe nas amarras das categorias.

NOTAS

1 Carta-desenho de Alfred Joseph Frueh para Giuliette Fanciulli, Paris. 1913. Fonte: Kirwin, Lisa. *More than words: illustrated letters from the Smithsonian's Archives of American Art*. New York: Princeton Architectural Press, 2005:162-163.

2 Vestígio é aqui entendido no sentido apresentado por Nancy: “*Él pasa, él es en el pasaje: lo que también se llama existir. Existir: el ser pasante del*

ser mismo. Llegada, partida, sucesión, pasaje de los límites, distanciamiento, ritmo y sincopa del ser. Así, no la demanda de sentido sino el pasaje como todo el tener lugar del sentido, como toda su presencia. Existirían dos modos del ser-presente, o de la *prae-esse*: el-ser-al-encuentro-de, presentado, de la idea, la Idea; y el ser-delante-de, que precede (no presenta), que pasa y, por lo tanto, es siempre-ya-pasado. (En latín, *vestigium temporis* ha podido significar el lapso muy breve, el momento o el instante. *Ex vestigio = en el acto*)". Ver Nancy, Jean Luc. O vestígio da arte. *Confines*, 4 jul. 1997, p.205-216. Disponível em: <http://elprestamoelaley.blogspot.com.br/2008/08/jean-luc-nancy-el-vestigio-del-arte.html>. Acessado em: 16 ago. 2015.

3 Acervo Fondation Custodia, Paris. Pesquisa realizada em set.-out. 2015, com auxílio de bolsa PDSE/Capes.

4 O significado da palavra "rébus" tem origens diferentes. "It is variously explained as denoting 'by things' from the representation being 'non verbis sed rebus', and (in ménage) as taken from satirical pieces composed by clerks in Picardy for the annual carnival, which dealt with current topics, and were therefore untitled 'de rebus quae geruntur' 'about things which going on. a) An enigmatical representation of a name, word, or phrase by figures, pictures, arrangement of letters etc. which suggest the syllables of which it is made up. Ver Simpson, John; Weiner, Edmund. The Oxford Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1989, v. XIII:306.

5 Ver Chu, Petra ten-Doesschate. Unsuspected Pleasures in Artists' Letters. In: Sutton, D. (Org.). *Treasures from the Collection of Fritz Lugt at the Institut Néerlandais*. Paris: Apollo, 1976: 68.

6 Em A retórica da imagem, Barthes destaca que, "para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar a sociedades

parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem; na verdade, desde o aparecimento do livro, a vinculação texto-imagem é frequente, ligação que parece ter sido pouco estudada do ponto de vista estrutural; qual é a estrutura signficante da ilustração? A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita?" Ver Barthes, Roland. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990: 31-32.

7 Um momento determinante pode ter sido a criação de museus a partir do século 18; no entanto, a mania das coleções é algo anterior, podendo residir aí o princípio de arquivamento de cartas pessoais recebidas e posteriormente repassadas aos museus, formando-se assim seus acervos. Ver Besset, Maurice. *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo. Arquitectura Viva*, Madrid, 1993; Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. *L'amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Minuit, 1966; Deloche, Bernard. *Museologica. Contradictions et logique du musée*. Pref. André Desvallées. Mâcon: Éditions W/MNES, 1989; Julião, Leticia. Apontamentos sobre a história do museu. *Caderno de diretrizes museológicas*, Brasília/Belo Horizonte, 2006, p. 17-32. Disponível em: < http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_1%20Completo.pdf >. Acessado em: 7 jan. 2017.

8 Ver Sutton, Denys (Org.). *Treasures from the Collection of Fritz Lugt at the Institut Néerlandais*. Paris: Apollo, 1976.

9 Ver: Kirwin, op. cit.

10 Tomamos aqui como referência a reflexão promovida por Antonin Artaud (1896-1948) em seus questionamentos pessoais sobre a materialização de sua escrita-pensamento. Em seu processo, chegou àquilo que nomeou desenhos-escritos, criações

poético-plásticas que relacionam linha e traço a partir de uma espécie de fratura na linguagem, na qual ele percebe não ser mais possível escrever sem desenhar. Kiefer destaca que “ligados pelo traço de união escrita e desenho serão pensados como uma nova prática da linguagem partida”. Ver Kiefer, Ana. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Coruña: Editora Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003:22).

11 Quando descrevemos os objetos definitivamente remetidos, estamos falando de “missivas”, mas o fato de ter sido criadas e não enviadas não as exclui do gênero. Ver Haroche-Bouzinac, Geneviève. *Escritas epistolares*. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

12 Lejeune, Phillipe. A quem pertence uma carta?. In: Noronha, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014:291-294.

13 Objeto do acervo de Fritz Lugt da Fondation Custodia, Paris.

14 Expressão utilizada pelo Prof. Dr. Alain Pagés (Sorbonne Nouvelle – Paris 3) quando falava sobre a importância de observação da materialidade das cartas, na palestra “Que nous disent les autographes”, proferida no dia 08/11/2016 como parte das atividades do 4º Colóquio Internacional Artífices da Correspondência: procedimentos teóricos-metodológicos e críticos na edição de cartas, realizado pelo IEB/USP, na Sala de Eventos do Instituto de Estudos Avançados/USP.

15 Rego mostra que, para Derrida, “é a arquiescrita que permite que esta diferença entre espaço e tempo se articule, aparecendo na unidade de uma experiência. Ela permite que uma cadeia gráfica (visual ou tátil, mas espacial) adapte-se sobre uma cadeia falada (temporal), eventualmente de forma linear”. Ver Rego, op. cit.:155.

16 Ver Damisch, Hubert. *Traité du trait: tractatus tractus*. Paris: Editions de la Réunion des musées Nationaux, 1995.

17 O conceito, na base da palavra empregada pelo francês, buscava lançar um novo olhar para o objeto literário e, conseqüentemente, para quem o produzia, deixando claro que o que interessa não é apenas o caráter utilitário da linguagem, mas o novo e crítico uso que se pode dela fazer.

18 Veneroso, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012:16.

19 Ver Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

Renata Oliveira Caetano é historiadora da arte e professora de artes visuais no Colégio de Aplicação João XXIII. Mestre em história pela UFJF; doutora em arte pela Uerj, segue estudando algumas relações entre desenho e escrita em coleções nacionais e internacionais.