

Sobre a ambivalência do traço: desenho/escrita como ação poética em cartas

Renata Oliveira Caetano
Universidade Federal de Juiz de Fora
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A carta, enquanto gênero textual, possui algumas particularidades no tipo e na estrutura muito bem delimitados. Tais aspectos podem ser tomados como referência para cartas somente escritas. Contudo, o conjunto de cartas listado no presente artigo, apresentam uma peculiaridade: tem em seu espaço visual, a tensão entre desenho e escrita. Visamos debater sobre a potência da ambivalência do traço, pensar na transformação da função da carta e em sua reapropriação plástica. Dessa forma, expandimos nosso espectro de interpretação para esses objetos e podemos passar a vê-los também como um espaço de ação poética e não só de diálogo.

Palavras-chave: Carta; Desenho; Escrita

La lettre, en tant que genre textuel, a quelques particularités de tipe et de structure très bien définis. Ces aspects peuvent être pris comme référence pour les lettres écrites. Cependant, l'ensemble des lettres figurant sur cet article, ont une particularité: elles ont dans son espace visuel, la tension entre le dessin et l'écriture. Notre objectif est de discuter de la puissance de l'ambivalence du trait, penser sur la transformation de la fonction de la lettre et sa réappropriation plastique. Ainsi, nous avons élargi notre interprétation du spectre pour ces objets et nous pouvons les regarder aussi comme un espace d'action poétique et non pas seulement du dialogue.

Mots-clés: Lettre; Dessin; Ecriture

Introdução

A carta, enquanto gênero textual, possui algumas particularidades no tipo e na estrutura muito bem delimitados. Além de normalmente envolver um destinatário e um remetente na tríade 'saudação, corpo do texto e despedida', ela pode também variar em seu estilo. A palavra, e portanto o objeto, contém em si o princípio etimológico de ser um papel preparado para receber a escrita. Princípio esse que delimita também o seu maior objetivo: o de ser uma mensagem a fim de fazer comunicar pessoas fisicamente distantes.

Tais aspectos podem ser tomados como referência para cartas somente escritas. Dizemos 'somente', pelo fato de não serem raras cartas que contém um 'algo mais'. Configurados como pequenos desvios¹ na ou da escrita, esses acontecimentos vem, muitas vezes, em forma de desenhos. Vemos o mesmo traço que cria representações de uma linguagem falada por meio de signos gráficos, ceder espaço à outras marcas que denunciam gestos. Esses vestígios, traçados rapidamente ou minuciosamente, em algum lugar da folha, não estão ali para se darem a ler.

Pretendemos aqui lançar um outro olhar para relações epistolares que se desdobram e se expandem para além da escrita em algumas das missivas enviadas por amigos artistas², recebidas e guardadas pelo escritor Mário de Andrade. Por se tratar de uma criação dialógica e feita para estar no espaço íntimo das vivências de quem escreve e de quem recebe, vemos os seus limites de utilização serem expandidos por uma tensão que expõe outra dimensão desse objeto. Partimos, portanto, da ideia de que a infiltração do desenho na linearidade da escrita proporciona uma suspensão na decodificação da mensagem, rompendo com a sua fixidez ao mesmo tempo em que expande o padrão de visualidade da carta.

Algumas cartas com desenho da Coleção Mário de Andrade

A tese na qual estamos trabalhando desde 2013 toma como objetos de estudo, principalmente, algumas cartas que contam com desenhos no corpo da mensagem. Elas são parte da Coleção de Artes Plásticas do escritor Mário de Andrade e encontram-se no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Para trabalhar esse conjunto, foi necessário fazer um recorte no assunto, devido à diversidade de temas e questões abordadas pelo colecionador. Dentro de um vasto universo de interesses e de obras colecionadas, não só a grande presença do desenho chama a atenção, como também a sua relação com a escrita. Objetos onde palavra e imagem convergem para

¹ Quando usamos a palavra "desvio" estamos tomando como princípio a funcionalidade da escrita na carta e como isso se configurou ao longo dos tempos. Não pretende-se cometer um juízo de valor do ato que estamos inicialmente tratando como desvio imagético como algo negativo ou inapropriado para aquele objeto.

² Faz-se necessário destacar que o ato de criar imagens em documentos escritos é algo passível de ser feito por qualquer pessoa e não somente por artistas. Escolhemos trabalhar com as cartas de artistas por uma questão de recorte no tema.

vivenciar o mesmo espaço visual e, em alguns casos, a mesma importância interpretativa.



Fig.1: Ismael Nery, "Duas mulheres pensam em mim...", lápis sobre papel. 25,9 x 20,3, s.d. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

Tratam-se de itens fundamentais para a composição de um grupo a ser analisado e do estabelecimento de nuances para melhor compreensão do assunto. Dentro desse conjunto, destacamos aqui as correspondências, que se configuram como uma parte importante das peças agrupadas por Mário de Andrade e parecem ter tomado muito tempo de sua atenção, não somente no sentido de remeter e receber, mas também de

organizar e guardar. Foram inicialmente arquivadas por ele em pastas organizadas pelo nome do artista e em ordem de chegada. Sua postura deixa clara a importância que ele atribuía para tais cartas.

Sobre esse aspecto, vale a pena destacar que essa importância que o escritor dava aos objetos de sua Coleção nos sugere outra questão: de que não se trata de um conjunto ingênuo, no sentido de que Mário de Andrade aparentava ter consciência de que tipo de legado ele pretendia nos deixar. Assim, o esmero em guardar absolutamente tudo em âmbito documental; a presença de obras de alguns artistas específicos, sobre os quais ele muito escrevia em seus textos de crítica de arte; cartas trocadas com inúmeras pessoas; etc, isso tudo, denuncia que a coleção não é feita de escolhas aleatórias, mas é um mecanismo imagético e documental que se configuravam como peças importantes, além de corroborar com o projeto modernista que ele pessoalmente pretendia construir.

Quando a coleção foi adquirida pela Universidade de São Paulo, houve uma subdivisão em segmentos: Arquivo de manuscritos, Biblioteca e Artes Plásticas. Todas as cartas ficaram inicialmente no Arquivo de acordo com a organização original feita pelo escritor e posteriormente algumas das que serão mencionadas aqui, foram remanejadas para o setor de Artes Plásticas, onde se encontra a coleção de pinturas, desenhos, gravuras e esculturas. Procuramos, portanto, aproximar os gestos e raciocínios visuais de alguns artistas nessas cartas com desenhos remetidas ao escritor entre as décadas de 1920 e 1930, a saber, pelos brasileiros Di Cavalcanti (1897-1976), Cícero Dias (1907-2003) e Anita Malfatti (1889-1964) assim como estrangeiros radicados no Brasil, o italiano Victor Brecheret (1894-1955) e o suíço John Graz (1891-1980).

As missivas muitas vezes eram escritas/desenhadas sob forte pressão do escritor que dizia querer ver e acompanhar o que os artistas estavam produzindo³. A resposta recebida pode ser entendida nesse contexto como uma manifestação de si para outra pessoa, que demarca, segundo Foucault uma presença "imediate e quase física" (1992, p.150), daquele que se encontra distante. A escrita de si em cartas possibilitaria um 'dar-se a ver' ao seu interlocutor, por meio de letras traçadas que tornariam evidentes as "vivas marcas do ausente, o cunho autêntico da sua pessoa" (Sêneca Apud Foucault, 1992, p. 150). Os casos aqui estudados nos oferecem outro aspecto dessas marcas, em um diálogo que ultrapassa os caracteres.

O uso de desenhos, nesse sentido, demarca o espaço de um tipo de ação, que expande os limites de utilização da carta escrita. A decisão por inserir imagens desenhadas no/com o corpo do texto, nos fala um pouco sobre os princípios

³ No Arquivo IEB/USP - Fundo Mário de Andrade, há vários documentos que demonstram esse tipo demanda. Por meio de cartas enviadas diretamente ao artista ou por meio de terceiros, o escritor solicitava constantemente o envio de desenhos. Dentre os artistas que recebiam esses pedidos temos, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti. Com Cícero Dias, Clovis Graciano e Sérgio Milliet o desenho aparece como assunto em algumas cartas. Trata-se de algo que pode nos fornecer pistas para compreender não somente o interesse do escritor pelo assunto, mas também o grande número de desenhos da Coleção de Artes Plásticas e no Arquivo.

estéticos que orientam a criação desses artistas quando atuam em outros âmbitos. Bakhtin (1992) salienta que na produção de textos – e no contexto aqui estudado pensamos também na criação de imagens – existe um princípio, uma preocupação que move aquele que produz em relação ao seu interlocutor e suas possíveis leituras.

A ação poética desses artistas diz respeito, portanto, à expansão dos recursos expressivos a serem utilizados na carta. A narrativa ganha novas nuances pelas mãos do remetente e transforma o olhar/leitura do destinatário: dessa forma, a ação artística potencialmente tensiona o espaço visual da missiva na tentativa de se manifestar à outra pessoa. Compreendida assim, percebemos que a mensagem ganha características formais que solicitam percursos diferenciados para seu entendimento/leitura. Conseqüentemente o ato de responder usando também o desenho, oferece ao interlocutor, no caso, Mário de Andrade, muito mais do que uma amostra de uma produção artística daquele momento. Requer a potência de olhar para os desvios no traçado causados pelas marcas pessoais, apresentando outros repertórios e interesses em um tipo distinto de narrativa.

Ambivalência do traço: o objeto híbrido

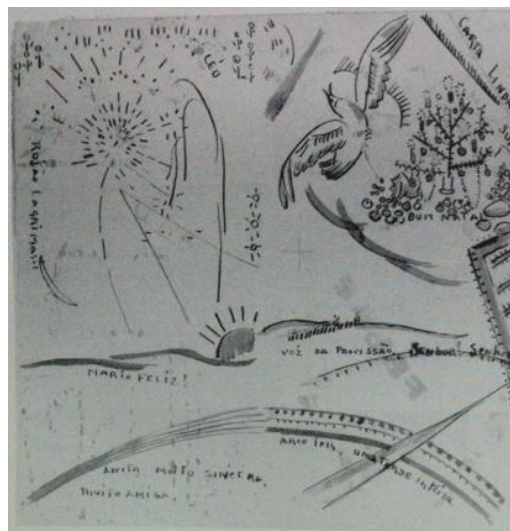
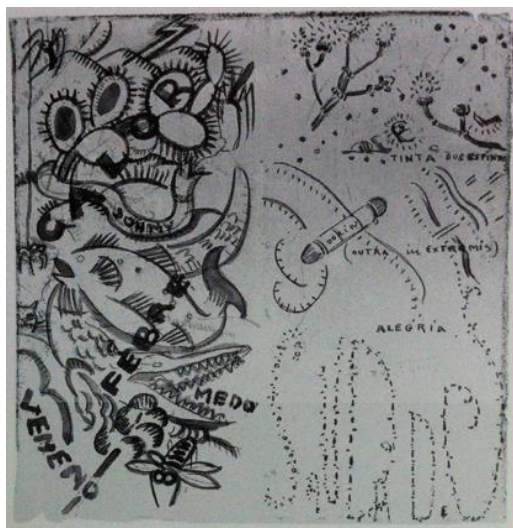


Fig. 2 (à esquerda): Anita Malfatti e John Graz, "Carta-Desenho", crayon, nanquim e guache sobre papel. 30,5 x 29,8, 1925. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

Fig. 3 (à direita): Anita Malfatti, "Carta-Desenho", crayon, nanquim e guache sobre papel. 30,5 x 29,8, 1925. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

O traço. Vestígio do ato de pegar um lápis ou uma caneta e deslocar a mão, marcando o papel intencionalmente. Projetar de forma linear um pequeno ponto sobre o suporte de forma a gerar signos gráficos com ou sem significado aparente: estamos falando do que restou de uma ação. Tanto na escrita, quanto no desenho, o traço é fundamental para construir ou caracterizar o que se deseja mentalmente. Ele não só delinea figuras mas também pensamentos, demarca a forma particular de cada um projetar aquilo que tem em mente. Mostra, confunde, preenche, marca.

Muitos foram os teóricos e artistas que se debruçaram sobre os vocábulos da linguagem visual. Wassily Kandinsky, por exemplo, destacava que a análise mais

aprofundada dos elementos que compunham obras de arte seriam uma ponte para a sua vida interior. Já Paul Klee demandava atenção ao dinamismo de cada elemento formal desde o gesto criador até o olhar do observador. Ambos ficaram intrigados pelo traço. Kandinsky refletiu, a partir de sua função na escrita, sobre o significado do silêncio da forma mais concisa, o ponto. Assim como Klee, destacou sua imobilidade resultante do encontro primeiro entre utensílio e plano. No entanto, os dois observam que a força do gesto, a ação de quem desenha, gera o percurso. Dessa forma, a fixidez do ponto se vê alterada pela dinâmica de existência da linha.

A partir de uma única ação, temos o traço característico da letra ou o traço particular do desenho que se pretende rabisco; exercício; esboço; obra, por outro. Em alguns casos, se trata de elementos estanques com papéis bem determinados. Mas e quando o traço que desenha também escreve? E quando o suporte comporta uma dualidade? A coexistência do desenho e da escrita nas cartas aqui apresentadas colocam em questão o papel do traço ambivalente.

A ambivalência dá conta de um estado das coisas, pois trata de uma condição que possibilita uma existência simultânea e de igual intensidade em alguém, ou em algum lugar, ou em algum objeto. Seria essa dualidade do gesto algo com tendências opostas? Não se pode afirmar, mas fica claro que o dual, de alguma forma, abala nossas certezas em relação àquilo sobre a qual estamos nos debruçando.

Quando começamos a elencar os objetos de nossa pesquisa, a carta escrita por Anita Malfatti em parceria com John Graz gerou no projeto de tese, uma série de questionamentos em torno do grupo que se formava. Normalmente, a categoria que enquadra esse tipo de objeto é o das “Cartas Ilustradas”, ainda que sejam bastante variadas as formas de inserir dados imagéticos na escrita a ser remetida. No entanto, a “Carta-Desenho”⁴ de Malfatti e Graz, nos faz refletir a partir de outro ponto de vista. Pretende-se aqui, fazer uma breve reflexão sobre o significado do traço nesse objeto, sem nos alongarmos nas questões e análise formais.

Esse objeto foi remetido de Paris em 1925, enquanto Anita Malfatti era bolsista e John Graz a visitara. Seu caráter híbrido⁵ ditado pelo fato de ser composto por dois elementos e, ao mesmo tempo, ser uma coisa e outra, é responsável por uma ruptura na compreensão de uma categoria. Essa ruptura acontece quando os artistas abrem mão da linearidade da escrita para estruturarem seu raciocínio graficamente a partir da visualidade do suporte. Aparentemente surge uma

⁴ Nomeclatura utilizada por BATISTA, Marta Rossett. e LIMA, Yone .Soares in: Coleção Mário de Andrade: artes plásticas. 2ª. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998. P. 146.

⁵ A palavra “híbrido” não é utilizada no texto em uma referência ao seu sentido genético de cruzamento entre diferentes espécies, raças, variedades ou gêneros distintos, sendo seu descendente infértil, mas sim no sentido figurado, sobre algo que é caracterizado pela composição feita por elementos diferentes ou até mesmo heteróclitos. Há também seu sentido linguístico – quando estuda-se um vocábulo que se forma a partir da junção de palavras pertencentes a outra(s) língua(s). Cf.: <<https://dicionariodoaurelio.com/hibrido>>.

proposta de carta: podemos subentender que eles pretendiam estetizá-la, utilizando-a como um veículo expressivo ao diluir o texto nas imagens, dispersando poeticamente o sentido da mensagem escrita. Dessa perspectiva, a partir do momento que é remetida, lida e guardada, ela perde a ordem natural da percepção do desenho como algo que ilustra e do texto como algo que comunica.

O conceito geral de ilustração⁶ em diversas línguas apresenta seu significado a partir da ideia de tornar algo ilustre, distinto, por um lado, ou tornar algo claro, de explicar com exemplos, por outro. De fato, a presença de desenhos em cartas não é algo recente⁷ e dependendo do século na qual foi feito, apresenta padrões de funcionamento muito bem delimitados. Quando um artista desenhava na missiva, além de se expressar pela dupla linguagem, ainda poderia ter eventualmente a ideia de valorização daquele objeto remetido à outra pessoa. Tratava-se em alguns casos também de oferecer um presente ao seu interlocutor. Nesse sentido, presentear amigos com desenhos é algo que surge ainda na renascença, segundo Johannes Wilde (1949), com a prática efetivamente iniciada e mantida por Michelangelo. O historiador defende o que chama de 'desenho de apresentação'⁸ não só como uma percepção do valor do desenho, mas também como o primeiro passo em direção à sua autonomia, algo que o colocaria em destaque.

Tanto a questão referente ao conceito de ilustração e sua relação com o texto, quanto à questão dos desenhos como presente podem ser importantes fatores que fazem convergir interesses para a colocação da imagem desenhada na carta. Ainda que não sejam questões relacionadas diretamente, quando um desenho passa a ser um presente oferecido pelo artista a uma pessoa e aparece junto ao texto no objeto remetido, conseqüentemente a ideia de ilustração surge, retomando princípios de valorização e distinção do manuscrito pela presença da imagem.

No entanto, o princípio que move alguns artistas, especialmente a partir do final do século XIX e início do século XX, parece querer ultrapassar a ideia de valorização do objeto e nos faz pensar na transformação da função da carta e em sua reapropriação plástica. Seu caráter híbrido associa instantes, efemeridades, casualidades, irreversibilidades. Temos micro ações poéticas enxertadas em objetos do cotidiano, ainda que isso não se formalizasse como uma prática artística

⁶ Le Petit Robert. Dictionnaire Alphanétique et Analogique de La Langue Française. Texte remanié et amplifié sous La direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. – Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993; e The Oxford English Dictionary – Second Edition. Prepared by J. A. Simpson and E.S.C. Weiner – Oxford: Clarendon Press, 1989.

⁷ Em pesquisa no Doutorado Sanduíche com Bolsa CAPES/ PDSE, encontramos na Fondation Custodia em Paris cartas com desenhos de diversos períodos sendo, no entanto, a carta com desenhos mais antiga com a qual tivemos contato, o exemplar de Albrecht Dürer enviado à Willibald Pirckheimer em 1506. Nela, Dürer o utiliza o desenho como uma espécie de rebus, representação enigmática de uma palavra pela imagem, bem propícia às suas intenções. Segundo Chu (1976, p. 68) o exemplar apresenta três pequenos desenhos que normalmente são explicados como referências escondidas aos nomes dos amores de Pirckheimer. Nesse exemplo o desenho se apresenta como um tipo de código, sendo possível relacioná-lo às primeiras aparições da escrita. Esse acontecimento diferencia a presença e a utilização da imagem, comparativamente falando, em relação a cartas mais recentes.

⁸ Tradução livre para "dessin de présentation". BUSSAGLI, M. Comment Regarder... Le dessin: histoire, évolution et techniques. – Paris: Édition Hazan, 2002. P. 202.

naquele momento⁹. Esses documentos que ficariam restritos ao espaço privado e, ao fazerem parte de coleções, se vêem potencializados pelos debates atuais. Visualizamos processos de construção de novos meios de expressão. Isso retira esses objetos das margens dos conjuntos agrupados e organizados pelas instituições. O uso dual do traço tanto no desenho quanto na escrita nos mostra como esses objetos, por si só são acontecimentos artísticos que merecem nossa atenção, pois potencializam o gesto e criam novas ocorrências artísticas.

Desenho_Ação_Escrita

Ao escrever para o poeta Murilo Mendes, o artista Cícero Dias traça o seguinte texto à mão no final da carta datilografada: "Esta carta estava chata porque na machina a gente nunca pode estender o espírito com todas as suas faces estas machinas de escrever são muito concorrentes"¹⁰ (Dias, 1930). Abaixo disso um desenho que ocupa o canto inferior esquerdo da missiva.

Escrever, assim como falar, é uma ação que carrega toda a tonalidade expressiva de quem se comunica. No entanto, o pensamento sobre a forma como a pessoa escreve, nem sempre foi prioridade nas cartas. O pensamento sobre a forma como a pessoa escreve, nem sempre foi prioridade nas cartas. Roger Chartier (2002) demonstra que durante muito tempo, principalmente entre os séculos XVI e XVIII na Europa, as cartas eram consideradas um gênero de oratória, pensadas no âmbito discursivo com regras estabelecidas a partir da retórica. Da mesma forma que a leitura não era solitária e silenciosa, mas feita para um público.

Jean-Marie Goulemot e Didier Masseau (1991-92), destacam a importância das tensões ocorridas no campo cultural do século XVIII. As regras que definiam o gênero epistolar europeu se mantêm, contudo, deve-se sublinhar que o aumento da alfabetização incide diretamente na ampliação da troca de cartas. Cécile Dauphin (2002, p. 322) concorda e complementa que no século XIX elas "se tornam um item do cotidiano, graças à propagação da alfabetização, à implementação de serviços postais, variação de materiais e à emergência de novos meios de transporte".

Cícero Dias em sua carta, coloca um problema: ao lermos uma correspondência, não podemos desconsiderar que os vestígios da forma de escrever, à saber, o desenho da letra, os encadeamentos da escrita e os espaços em branco, assim como suas relações de legibilidade, por si só, são visuais. A máquina, padroniza e isso chateia Dias, que se vê obrigado a verbalizar tal incomodo para seu interlocutor. Na coleção Mário de Andrade há vários desenhos do artista pernambucano que os usava para se comunicar com o escritor por meio de dedicatórias e mensagens curtas. Nas cartas, ele perfaz sua escrita à mão em algumas, ou, usando máquina de escrever em outras. De todo modo, o desenho

⁹ Sabe-se que ações do Grupo Fluxus a partir de 1963 e a fundação da "New York Correspondance School of Art" por Ray Johnson em 1962 foram fundamentais para a criação daquilo que hoje conhecemos com Arte Postal.

¹⁰ Optamos por manter a grafia original.

aparece, tomando conta dos espaços em branco nos cantos da folha, como nota visual de algo que pretende explicar ou como produção artística que dialoga poeticamente com aquilo que segue escrito. Nas cartas escritas à mão, vemos muitos espaços brancos se contrapondo às partes escritas ou desenhadas.

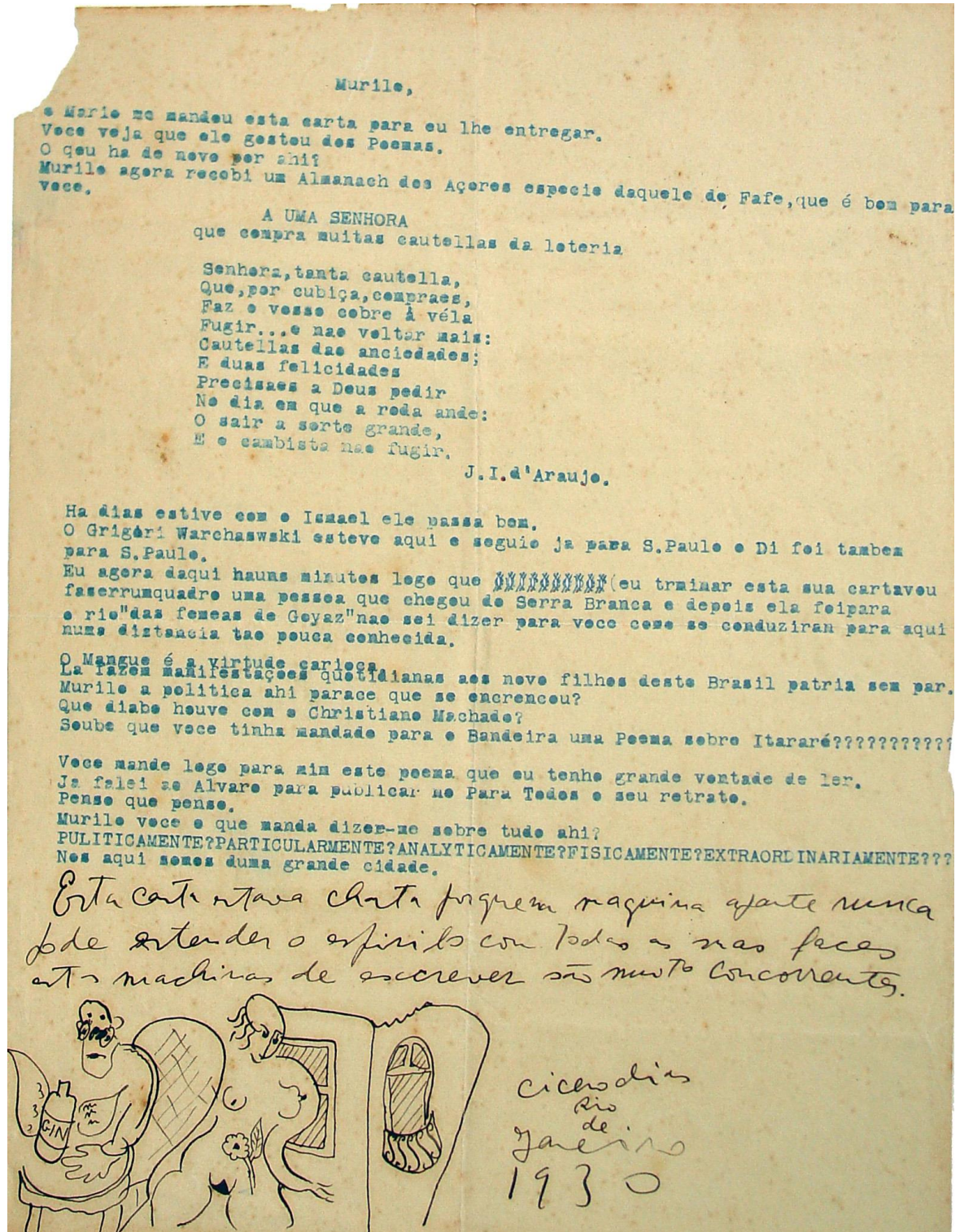


Fig.4: Cícero Dias, "Carta Ilustrada para Murilo Mendes", Tinta de caneta sobre papel. 27,7 x 21,2, 1930. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

A caligrafia está amplamente presente na escrita de cartas ao longo dos séculos, no entanto, o grafismo, modo particular de escrever, nos leva a pensar as relações dos elementos gráficos da escrita com o desenho que acontece poeticamente, comunicando de forma peculiar por meio de uma linguagem artística e pela soma, ou pelo atrito, de diferentes modos gráficos.

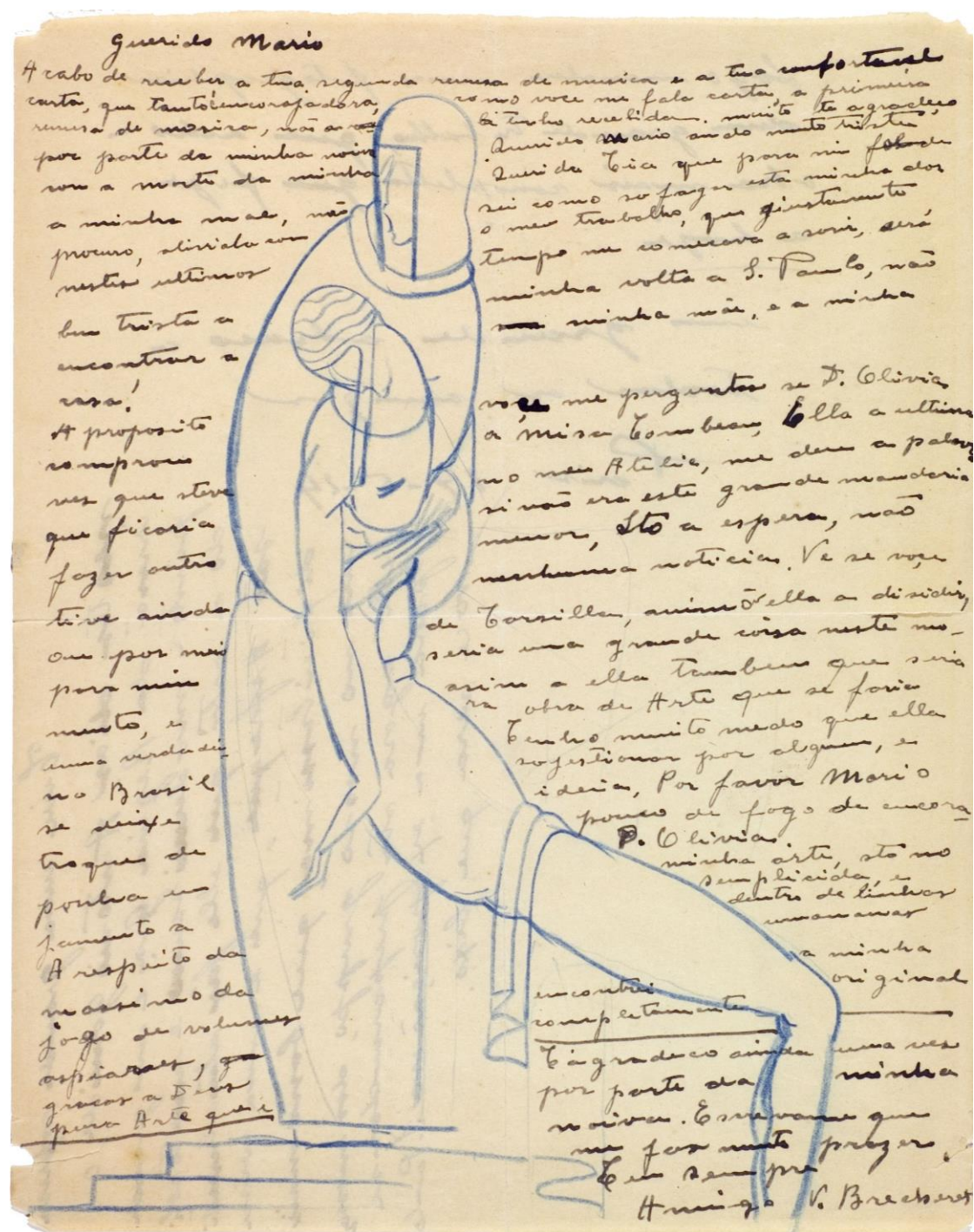


Fig.5: Victor Brecheret, "Pietà (Carta para Mário de Andrade)", lápis de cor sobre papel. 26,6 x 21, 1924. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

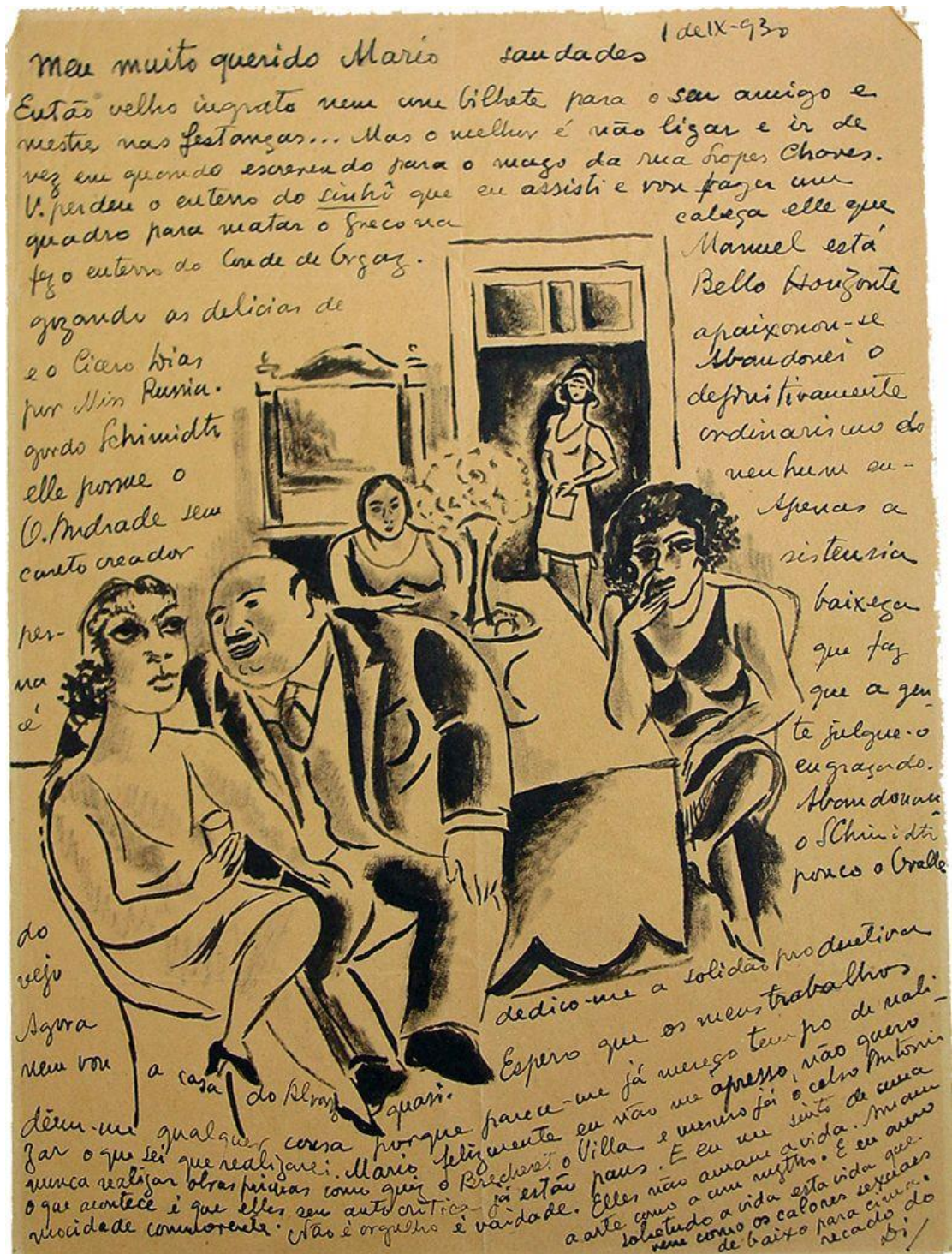


Fig.6: Di Cavalcanti, "Carta Ilustrada para Mário de Andrade", nanquim sobre papel. 30,4 x 22,4, 1930. Coleção Mário de Andrade - Artes Plástica, IEB/USP

Dois artistas que em suas cartas passam por essas relações de *mise en place* são Victor Brecheret e Di Cavalcanti. Ambos adotam a mesma estratégia: inserir o desenho no interior do texto, ou seria construir o texto em volta do desenho? Essa presença, força a escrita a seguir outros caminhos de forma que ela deixe de ser linear. Nas duas cartas, aparentemente temos intencionalmente o envio de um desenho na caso de Di, e um esboço de escultura, no caso de Brecheret com o texto da carta em volta, sendo que alguns elementos sugerem que as partes escritas

foram construídas posteriormente aos desenhos: a cadencia da escrita das palavras que tentam se adequar ao espaço que lhe foi destinado, partes das palavras e frases que se sobrepõem ao desenho em Brecheret, assim como a descontinuidade do texto que começa no lado esquerdo do desenho e termina no lado direito em alturas diferentes. Na carta de Di Cavalcanti, por exemplo, percebemos que o texto se fragmenta ocupando os espaços possíveis.

Temos várias possibilidades de associação entre imagem e texto para além do que foi apresentado. De todo modo, vemos a crescente percepção da visualidade da escrita e seu diálogo com o desenho em cartas se desdobrar dos mais diversos modos entre os artistas modernistas no princípio do século XX. Antes disso, ainda no século XIX vemos uma ampliação das relações entre verbal e visual acontecerem de forma mais complexa, algo que contribui para o gradativo reposicionamento dos seus usos posteriormente.

Não se trata mais de coexistência, mas de atrito das funções advindo da dualidade entre traço escrito e traço desenhado, vista aqui especificamente no espaço epistolar. De fato, a pesquisadora Anne-Marie Christin nos mostra em diversos textos que no final do século XIX e início do século XX promove-se uma outra percepção desses dois campos de criação sendo que a atuação de alguns artistas e escritores se vê potencializada pela resignificação dessa relação. Quando os artistas brasileiros citados, chegam à Paris, especificamente na década de 1920, e enviam suas cartas de lá – à exceção de Cícero Dias – o trânsito de palavras em meio aos desenhos já havia sido completamente modificado. Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, George Braque, Paul Klee, os artistas futuristas, dentre outros, já haviam irrompido os limites de atuação do traço, da escrita e do desenho. Dessa forma, vemos a articulação do debate onde palavra e imagem passam a ocupar a mesma superfície nem sempre sendo possível uma convivência pacífica entre eles no plano visual.

Considerações finais

O gesto do artista em seu espaço privado pode ser sutilmente carregado de complexidades. Pensar sobre a ação da escrita de cartas como algum tipo de ritual de desdobramento do traço, demonstra a potência artística desses objetos. Significa também a tentativa de posicionar um fenômeno situado no Brasil, no começo do século XX, elaborado individualmente por artistas modernistas brasileiros, em um contexto bem mais amplo de diluição das fronteiras entre desenho e escrita e seus usos cotidianos. Algo na postura desses artistas fica evidente: a intenção de não deixar aquela carta ser só mais uma carta.

Por outro lado, o que vemos é a substituição da idéia de que o desenho somente estaria na carta para agregar-lhe valor, pela tomada de consciência da missiva como um possível espaço de criação artística, sendo o traço, elemento fundamental na emergência desse padrão de visualidade. O ritual de escrita/desenho de cartas, transforma algo corriqueiro em resíduo de uma ação prioritariamente poética, são

provações intelectuais/visuais. Algo que nos mostra o espaço entre a escrita e o desenho e que possibilita uma reflexão sobre a complexidade e ambivalência do ato de traçar linhas sobre papéis.

Referências Bibliográficas

BATISTA, Marta Rossett. e LIMA, Yone .Soares in: *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998. P. 146.

CHARTIER, Roger. Letter writing in France in the sixteenth to eighteenth centuries. In: CHRISTIN, Anne-Marie (Org). *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002.

DAUPHIN, Cécile. Letter Writing in France in the nineteenth century In: CHRISTIN, Anne-Marie (Org). *History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2002.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992.

GOULEMOT, Jean-Marie.; MASSEAU, Didier. Naissance dès lettres adreeses à l'écrivain. In: Diaz, Jose-Luiz (Org.). *Écrire à l'écrivain*. Revue de L'U.F.R "Sciences dès textes et documents". Paris: s.ed. 1991 -92.