

Rascunhos e Correspondência¹: Topografia do autorretrato rabiscado²

Claire Bustarret³

Tradução: Renata Oliveira Caetano
Revisão da Tradução: Isadora Araújo Pontes
e Leonardo Felipe de Mattos

Resumo

O presente artigo se propõe a traçar uma comparação entre dois tipos de *corpus*, a correspondência e os rascunhos, em que o autorretrato desenhado por escritores se manifesta frequentemente. Isso permitirá discernir melhor sobre o que consiste a presença do autorretrato como marca no espaço gráfico, como “traço” comum a diversas modalidades de atividade de escrita. Trata-se, portanto, da proposta para uma primeira exploração segundo uma abordagem mais descritiva do que interpretativa, levando-se em conta que o estudo dos dispositivos gráficos parece um preâmbulo necessário à toda análise iconográfica.

Palavras-chave: Rascunho; Correspondência; Autorretrato; Escritores; Espaço Gráfico.

Abstract

This article proposes to draw a comparison between two types of *corpus*, correspondence and drafts, in which the self-portrait drawn by writers is often manifested. This will allow a better discernment about what constitutes the presence of the self-portrait as a mark in the graphic space, as a “trace” common to several types of writing activity. It is, therefore, the proposal for a first exploration according to a more descriptive than interpretative approach, taking into account that the study of graphic devices seems a necessary preamble to all iconographic analysis.

Keywords: Draft; Correspondence; Self-portrait; Writers; Graphic Space.

1

Durante o processo de tradução optamos por manter as notas de rodapé exatamente como a autora fez no texto em francês. Em alguns casos, optamos por inserir notas explicativas para esclarecer o uso de termos específicos que não são tão comuns em português.

2

Dedico esta contribuição à memória de Gilles Cugnon.

3

Pesquisadora do Centro Maurice Halbwachs (CNRS-EHESS-ENS), Claire Bustarret é especializada em codicologia, análise de materiais e práticas de caligrafia modernas e contemporâneas, história da escrita, história do papel.



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

"The teatimestained terminal (say not the tag, mummer, or our show's a failure!) is a cosy little brown study all to oneself and, whether it be thumb-print, mademark or just a poor trait of the artless, its importance in establishing the identities in the writer complexus (for if the hand was one, the minds of active and agitated were more than so) will be best appreciated by never forgetting that both before and after the battle of the Boyne it was a habit not to sign letters always." James Joyce, Finnegans Wake⁴

Longe de ser reservada a artistas versáteis, tais como Max Jacob, Jean Cocteau ou Henri Michaux, a prática do desenho, ou, mais especificamente, do rabisco, é comum na obra de vários escritores, incluindo aqueles que não têm nenhuma pretensão em "saber desenhar". Os mais diversos arquivos manuscritos testemunham, ao menos na era moderna, a generalidade de uma prática que tentarei reportar, assumindo o risco de comparar entre eles universos gráficos tão singulares, que somos tentados, inscrevendo-se na longa tradição de comentários (de autógrafos) sobre manuscritos assinados, de os caracterizar pela sua idiosincrasia. A noção de rabisco, associada ao espaço gráfico privado e pouco normativo do rascunho, permite distanciar-se em relação à categoria de "desenhos de escritores", expressão que pressupõe uma dimensão estética aplicada a priori a um gênero gráfico, cobrindo objetos muito díspares e com múltiplas funções⁵. Seja como uma prática ou como na avaliação de seus resultados, o rabisco é frequentemente desqualificado pelos próprios escritores bem como pelos críticos. É, no entanto, nesse registro menor que se prolifera o autorretrato, figura gráfica que ocupa um lugar bastante particular no arquivo manuscrito dos escritores rabiscadores, sejam cartas ou rascunhos⁶. Mas qual status conceder a um objeto duplamente marginalizado?

Na descrição quase codicológica de um manuscrito imaginário citado na epígrafe deste texto, James Joyce mobiliza toda uma rede semântica em torno do autorretrato, abrindo uma alternativa radical à estetização do desenho de escritor. O jogo de palavras paródico ao qual recorre o autor de *Finnegans Wake* consiste em desfigurar a expressão "retrato de artista" ("*Portrait of the artist*") (alusão ao título de seu romance de 1916) por uma

4

FW 114.32. Agradeço a Daniel Ferrer por esta citação.

5

Louis Hay, « Pour une sémitotique du mouvement », *Genesis*, n°10, 1996, p.25-58.

6

Claire Bustarre, « La "main écrivain" au miroir du manuscrit », *Language and beyond. Le langage et ses au-delà. Actualité et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, *Text*, 17, (Rodopi), 1998, p.431-447.



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

dupla depreciação: “*poor trait*” destaca a pobreza da produção gráfica, até mesmo sua inaptidão em criar a semelhança esperada do retrato, e “*artless*”, a ausência da competência técnica tanto quanto de objetivo estético emanando do escritor que representa a si próprio: depreciação que se aplica maravilhosamente à atividade do rabisco de autofiguração realizada por escritores que não se reivindicam nem como pintores, nem como desenhistas. Ampliando o status semiótico desses rabiscos⁷, Joyce associa o autorretrato às marcas de identidade tais como as impressões digitais, provas empregadas, desde o século XIX, pela polícia no contexto da antropometria judiciária e a *marca* registrada (grifo no original), menos um marco de procedência fixado sobre os objetos do comércio, que um sinal de fabricação (“*mademark*” e não *trademark*), permitindo identificar um produto artesanal: o manuscrito.

Acreditando em Joyce, o autorretrato desenhado pelo escritor seria, assim, não uma obra qualificada, mas uma *marca de identidade (grifo no original)* não privada da relação com a assinatura, afixada no espaço escritural pela mesma mão que a escreve⁸ – gesto que permite formular senão resolver a questão desestabilizante de uma pluralidade de identidades na obra no ato criador, e, talvez, até mesmo, expor uma das chaves desse processo. Se o uso convencional admitido no século XX para a correspondência, segundo o qual uma carta deve ser assinada por seu remetente, pode ser, de acordo com Joyce, paradoxalmente questionado, a frequente ausência de assinatura no espaço privado do rascunho, escrito “para si mesmo”, não torna mais evidente o lugar que aí o autorretrato ocupa?

A escolha de comparar dois tipos de *corpus*, a correspondência e os rascunhos, em que o autorretrato desenhado se manifesta extremamente frequente, permitirá discernir melhor sobre o que consiste essa presença do autorretrato como marca no espaço gráfico, como “traço” comum a diversas modalidades de atividade de escrita. Trata-se, aqui, de uma primeira exploração segundo uma abordagem mais descritiva do que interpretativa: estudar os dispositivos gráficos me parece um preâmbulo necessário à toda análise iconográfica. Algumas páginas depois da citação de *Finnegans Wake*, que acabamos de citar, Joyce faz ressurgir o autorretrato rabiscado, dessa vez, explicitamente situado no contexto gráfico da página manuscrita: “*While all over up and down the four margins of this rancid*

7

Claire Bustarret, « Dix autoportraits pour un anniversaire », actes du colloque *La Vie romantique*, Hommage à Loïc Chotard, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2003, p.107-141.

8

Béatrice Fraenkel, *La Signature*. Genèse d'un signe, Gallimard, 1992.



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

Shem stuff [...he] used to stipple endlessly inartistic portraits of himself". Localizar, desta forma, a produção repetitiva de autorretratos "inartísticos" nas quatro margens que são cobertas "de cima a baixo", é interessar-se, primeiramente, à articulação topográfica entre o rabisco e o espaço escrito.

O rabisco, uma prática de escrita?

O termo rabisco foi usado pelos próprios autores tanto para o desenho quanto para a escrita. Victor Hugo qualificava seus próprios desenhos, em uma carta endereçada à Paul Meurice em 1863, como "rabiscos [feitos] para a intimidade e a indulgência de amigos muito próximos"⁹. Se eles são trazidos aos olhares dos outros, não é sob a forma de uma obra para ser admirada, mas como prova de amizade, autorizando um certo abandono, até mesmo uma transgressão de regras tácitas da correspondência, a começar por aquela que diz respeito à legibilidade. Ernest Delahaye termina uma carta a Verlaine requerendo semelhante indulgência: "P.S. Desculpe o rabisco – é meia-noite, minha lâmpada está se apagando e eu estou sonolento. Autorizar-se a desenhar mal, assim como a escrever mal uma carta, supõe que a atividade se inscreva na esfera íntima, como algo feito para si mesmo.

No século XIX, o termo 'rabisco' se aplica, portanto, à escrita malformada e, por extensão, ao desenho informal executado por uma mão que "não sendo dirigida, se diverte rabiscando nas margens as ideias que sonham", segundo Théophile Gautier¹⁰. Ora, antes de adquirir na obra de Hugo a autonomia de uma verdadeira obra gráfica, esses "caprichos fortuitos da mão inconsciente" inspiram-se de bom grado nas caricaturas e no desenho de crianças, como demonstrou Pierre Georgel em seu estudo "Retrato do artista rabiscador"¹¹. No entanto, assim que o contexto escolhido para inventariar as práticas dos "escritores desenhistas" é aquele do desenho¹², como denominou Werner Hoffmann em um dos primeiros ensaios sobre esse assunto, publicado em 1979, a abordagem do fenômeno se torna mais restritiva, pois orientada por uma valorização estética salientando a história da arte bem como o mercado de autógrafos. É também a razão pela qual o fenômeno do rabisco na obra dos escritores é raramente abordado em seu contexto nativo, a saber, no arquivo manuscrito¹³.

9

Théophile Gautier, prefácio do álbum *Dessins de Victor Hugo* gravés par Paul Chenay, Castel, 1862, citado por Pierre Georgel, « Pour l'intimité », Centre Hugo, 1991.

10

Thierry Chabanne, « Écriture, gribouillis, dessin », Victor Hugo et les images, édité par Madelaine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux amateurs de livres, 1989, p.57-73.

11

Pierre Georgel, « Portrait de l'artiste en griffonneur », *ibidem*, p.74-114.

12

Werner Hofman, « Les écrivains-dessinateurs » (introduction), *Revue de l'Art*, n°44, 1979, p.7-18.

13

O catálogo *Desenhos de escritores franceses do século XIX*, Paris, Maison de Balzac, 1984, fez uma primeira incursão nessa direção.



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

Se encontramos ao longo das páginas rascunhos, alguns leves esboços e croquis aplicados, salientando um conhecimento acadêmico, o termo 'desenho'¹⁴ não é mais apropriado para dar conta de um amontoado de traços negligenciados, mais ou menos disformes e emaranhados com as linhas da escrita, nascido sob as plumas dos poetas e romancistas, cujos motivos banais ou escabrosos são frequentemente repetitivos. O ensaio de Roger Lenglet¹⁵, que se interessa pela prática comum do rabisco, assinalou justamente a sua natureza mecânica: que se trate de linhas e manchas, de hachuras e formas espirais, a propensão ao preenchimento oferece à caneta uma atraente alternativa à escrita para "escurecer" a página ou a parte dela que permaneceu em branco, conforme testemunham muitas folhas dos cadernos de rascunho de *Watt*, crivados por Beckett de objetos, animais e personagens híbridos amontoados nos menores interstícios entre dois parágrafos¹⁶. É na alternância constante com o gesto da escrita, usando o mesmo instrumento gráfico e na maioria das vezes sobre um suporte em uso, que o impulso de rabiscar se manifesta, seguindo um processo rítmico e espacial que apresenta traços generosos comparáveis de um *corpus* para outro, mesmo se as combinações infinitamente variadas entre a escrita e os rabiscos salientam hábitos individuais. Podemos, em alguns casos, com Louis Marin, ampliar a noção de "contiguidade" entre a escrita e o desenho no manuscrito até uma assimilação: no manuscrito de *Stendhal*, ele escreve, o desenho "é escrita, uma grafia outra, mas uma grafia para a qual as mesmas categorias descritivas se aplicam"¹⁷.

A dificuldade há muito tempo atestada pelos editores e os críticos literários de levar em conta essa dimensão gráfica, contentando-se em eliminá-la pura e simplesmente do texto impresso, não se deve apenas por uma depreciação estética, ela se explica, sem dúvida, pela relação bastante aleatória entre as formas rabiscadas e a produção de sentido. Exceto pela publicação de fac-símiles¹⁸, os estudos genéticos, que reivindicam ainda a atenção ao grafismo e à "semiótica do manuscrito"¹⁹, tendem a privilegiar alguns exemplos de interação entre os desenhos marginais e as operações de escrita, tidas como pertinentes do ponto de vista da gênese. Estudos monográficos recentes, que caracterizam em seu conjunto os rabiscos de

14

Termo, no entanto, que uso por falta de um melhor, para designar o produto de uma atividade gráfica mais ou menos figurativa e não escritural, sem reter as conotações acadêmicas ou estéticas.

15

Roger Lenglet, *Le Griffonnage. Esthétique des gestes machinaux*, Paris, François Bourin, 1992.

16

David Hayman, « *Watt* de Samuel Beckett. Accompagnement graphique : manuscrits et dessins marginaux », *Genesis*, n°13, p. 99-113.

17

Louis Marin, « Dessins et gravures dans le manuscrit de la Vie de Henry Brulard » in *Écritures du Romantisme I*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988, p.107-125.

18

Edições cuja fidelidade «topográfica» ao original permaneceu problemática por um longo tempo: ver Nicole Celeyrette-Petit, « L'édition intégrale des Cahiers » dans *Les Cahiers 1894-1914* de Paul Valéry, Cahiers du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005, p.13-24 e Paul Valéry, *la page, l'écriture*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1996.

19

Serge Sérodes, « Les dessins d'écrivains, prélude à une approche sémiotique », *Genesis*, n°10, 1996, p.95-108.



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

Dostoievski, Zola, Apollinaire ou de Yourcenar²⁰, começam a ampliar esse critério de utilidade, e a própria noção de interação se enriquece dos múltiplos casos de figuras estudadas detalhadamente. A preocupação com a localização das produções gráficas se manifesta, aí, pontualmente, sem possuir, no entanto, uma função determinante.

Também se mostra profícuo consultar historiadores e antropólogos da escrita, para melhor considerar o impacto da localização na interação entre escrita e seu contexto. As noções do “ato da escrita”, de “lugar da escrita” e de “escrita situada”, teorizadas especialmente por Béatrice Fraenkel, no contexto de escritas de trabalho, poderiam servir de referência aqui²¹. As questões da interação do traçado com o suporte, a atenção a determinações técnicas do gesto de inscrição, o estudo comparativo de processos, constituídos especialmente em “cadeias de escrita”, juntam certas preocupações codicológicas e genéticas sobre o emprego do espaço de escrita²². A fim de estabelecer tais comparações sobre corpus heterogêneos, avançarei à hipótese metodológica de que uma abordagem topográfica do documento, a análise de sua disposição espacial, permitem apreender certas características comuns às práticas que não são acessíveis, na maior parte dos casos abordados aqui, mas apenas por uma reconstituição *a posteriori* (e não pela observação direta).

Proponho-me, então, a examinar os autorretratos no contexto gráfico da página ou da página dupla, mas também do caderno ou de papéis, tanto quanto a preservação dos originais permite. Por escolha, serão excluídos um certo número de autorretratos aparentemente isolados do processo de escrita, produzidos sobre folhas separadas, às vezes com instrumentos apropriados para o desenho e não para a escrita e frequentemente já conhecidos como obras gráficas autônomas, tais como uns croquis de Valéry ou de Chédid, uma aquarela de Sand ou de Jacob, um perfil estilizado de Vigny ou Pennac²³. A influência do mercado de assinaturas sobre o objeto “desenho de escritor” justifica o fato de encontrarmos nos arquivos folhas de rascunho recortadas em uma área específica, cuja área específica, ornamentada com um desenho, fora recortada para doação ou venda (por exemplo, no caso de Anatole France, de Guillaume Apollinaire

20

Konstantin Barsht, Dostoïevski : du dessin à l'écriture romanesque, Paris, Hermann, 2004, Les Manuscrits et les dessins de Zola : notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart, editado por Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, Paris, Textuel, 2002, vol. 3, L'Invention des lieux ; Claude Debon e Peter Read, Les Dessins de Guillaume Apollinaire, Paris, Buchet Chastel, 2008; e Sue Lonoff de Cuevas, Marguerite Yourcenar, Croquis et griffonnés, Paris, Gallimard, 2008.

21

Béatrice Fraenkel, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », Langage et société, n°121-122, 2007, p.101-112 » et « Enquêteur sur les écrits dans les organisations », in Langage et travail. Communication, cognition, action, coordonné par Anni Borzeix et Béatrice Fraenkel, Paris, CNRS Éditions, 2001, 2005, p.231-261.

22

Jacques Neefs, « Marges », De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p.57-88

23

Catálogo L'un pour l'autre, les écrivains dessinent, Buchet Chastel, IMEC éditeur, 2008.



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado Claire Bustarre

ou de George Sand²⁴): esses fragmentos descontextualizados – deslocados – escapam por definição à nossa pesquisa. Mesmo vazio, o lugar deles demanda, não obstante, reflexão.

Limites da hipótese cronológica

Frequentemente, a disposição no espaço é interpretada, na interação entre “desenho” e escrita, apenas como indicação de uma sucessão de operações. Certamente, observando como o texto de uma carta de Apollinaire, escrito à tinta violeta, inicialmente disposto regularmente sobre toda a largura da folha, muda, de repente, de ritmo para na décima primeira linha para se inserir nos menores interstícios da figura central do soldado desenhada a lápis preto. Podemos deduzir que essa intervenção gráfica em pleno centro da página interrompeu a redação, retomada em seguida com as palavras: “Eu envio para você meu retrato aproximado”, anexadas logo acima do desenho²⁵. Verificar se o ritmo normal das linhas da escrita foi perturbado para se adaptar ao espaço ocupado por um desenho, ou, ao contrário, se os rabiscos preenchem espaços deixados vazios pela escrita, - como é o caso dos conjuntos de animais e de personagens inseridos por Beckett entre parágrafos já redigidos - ou identificar eventuais sobreposições de traços, nem sempre basta para estabelecer a cronologia precisa de um processo, tamanha é a complexidade da dinâmica das suspensões e das retomadas, que devemos ter cuidado para não tomá-la segundo uma concepção linear do desdobramento dos signos na página.

De fato, um espaço deixado em branco no meio de uma folha de écritu prevendo um desenho pode ter sido completado uma vez que a escrita estivesse terminada. Mesmo as margens livres podem ter sido usadas para rabiscar bem antes, durante ou depois da redação de uma página, por exemplo, durante as releituras. Por outro lado, o exemplo do dispositivo adotado por Cocteau em sua carta para Paul Valéry de 1924²⁶ prova que a inscrição inicial de um desenho, cujo contorno delimita numerosas áreas vazias, pode ter sido concebido antecipadamente como um futuro suporte de inscrição textual. Ele mostra também que uma vez engajado na lógica espacial da imagem, o escritor-rabiscador pode ter prazer em abolir as convenções gráficas que regem o texto (desdobramento de cima para

24

Anatole France : BNF, NAF 15936 ; Les Dessins de Guillaume Apollinaire, édité par Claude Debon et Peter Read, Paris, Buchet Chastel, 2008, p.30 et 49 ; George Sand, catálogo L'un pour l'autre, 7-4.

25

Apollinaire, carta a Mireille Havet, 3 de janeiro de 1915 (coleção particular), reproduzida por Claude Debon em « Apollinaire, Dessins épistolaires et griffonnages marginaux », Guillaume Apollinaire, n°22, 2007, p.20, que dá uma leitura ligeiramente diferente da cronologia da inscrição.

26

Bibliothèque nationale de France, NAF 19169, f°234. Ver em “Le Mystère de Jean l'Oiseleur,” Paris, E. Champion, 1925 (reedição Persona, 1983), as múltiplas variantes do autorretrato em uma situação de escrita.



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado Claire Bustarre

baixo e da esquerda para a direita), para se dedicar a uma escrita errante, obrigando o destinatário da carta, *após o remetente*, a manipular o suporte em todos os sentidos.

A parte de improvisação e programação no trabalho em cada página só pode ser apreendida por comparação com um corpus ampliado, e, levando em conta eventuais restrições formais no caso da correspondência, até mesmo dispositivos de narração por imagem próximos [daqueles dos quadrinhos – especialmente em diários como o de Gabriela Melinescu²⁷. A cronologia das intervenções se mostra quase indecisa no caso dos suportes utilizados em múltiplas retomadas, especialmente quando a superfície é subdividida em zonas (delimitada por contornos, como em Jean Follain²⁸, ou por vazios como na maior parte dos cadernos de Valéry) nos quais a escrita e o rabisco se sobrepõem por acumulação sucessiva. Além disso, tais análises, essencialmente úteis à abordagem genética, não permitem de modo algum dar conta da especificidade dos autorretratos por oposição a outros motivos de rabiscos, que sejam abstratos ou figurativos, enquanto que uma abordagem topográfica coloca em evidência os dispositivos recorrentes.

Topografias dos autorretratos: locais/lugares preliminares/ introdutórios

As “quatro margens” evocadas por Joyce sugerem que os espaços introdutórios constituem-se como locais privilegiados para o autorretrato figurado: o estudo dos corpus mais diversos confirma essa hipótese. A primeira e a última dessas margens, colocadas mais evidentes na estrutura da carta pelas convenções gráficas do endereço e da assinatura, são também, nos manuscritos, os lugares do *incipit* e *explicit*²⁹, marcados da tradição ornamental da *scriptorium* medievais pela inicial ornamentada e colofão³⁰. Aliás, Joyce refere-se a isso em *Finnegans Wake*, quando menciona esses lugares chave onde são postos em evidência a entrada e a saída de um certo modo enunciativo próprio à escrita: “É o fim? Diga isso ao entrar para cobrir a página de arabescos”. Começar e terminar são certamente atos mais circunscritos e formalizados na carta do que no rascunho³¹, mas nos dois casos a probabilidade de aparição de autorretratos rabiscados é claramente maior nas margens iniciais e finais do que em outro local.

27

Dorica Lucaci, « Journal et dessin : Gabriela Melinescu », *Métamorphoses du journal personnel*. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle, editado por Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2006, p. 63-80.

28

Veja o envelope reproduzido no catálogo *L'un pour l'autre*, n°33-2.

29

Veja o envelope reproduzido no catálogo *L'un pour l'autre*, n°33-2.

30

O colofão seria a nota final de um manuscrito ou livro impresso. Cf.: Jean-Claude Schmitt, « L'univers des marges », *Le Moyen-Âge en lumière*. *Manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, editado por Jacques Dalarun, Paris, Fayard, 2002, p. 329-362; Éric Palazzo, « Le Portrait d'auteur dans les manuscrits du Moyen-Âge », *Portraits d'écrivains. La représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen-Âge et de la première Renaissance*, Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, 2002, p. 24-28.

31

Genèses du roman contemporain. *Incipit et entrée en écriture*, editado por Bernhild Boie et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Éditions, 1993, et *Genèses des fins*. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge, editado por Claude Duchet et Isabelle Tournier, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

Dessa forma, o primeiro autorretrato conhecido de Tolstói aparece inscrito na margem superior de uma carta endereçada a sua tutora, T.A. Ergolskaia. Essa carta escrita em francês data da primavera de 1845. Tolstói, ainda adolescente, estudante de direito na universidade de Kazan, confidenciou seus projetos nestes termos: “Eu vou compartilhar com você meus planos e a vida que tenho a intenção de levar. Eu desisti totalmente da vida mundana. Vou estudar em proporções iguais a música, o desenho, as línguas e meus cursos na universidade”³². Antes mesmo de sonhar em se tornar um escritor, o jovem se projeta no espaço da página: como se as linhas da escrita não bastassem, um perfil desenhado acaba de ser aí adicionado, em guisa de “um cabeçalho” não oficial, mas familiar, atribuindo, desde o início, o discurso a um assunto identificável, ou mais exatamente reconhecível para aqueles que já conhecem o escritor. O traço rápido, próximo da caricatura, destaca-se acima do corpo do texto, afixando a imagem do rosto como um selo em um contrato – neste caso, um contrato do jovem Tolstói com ele mesmo, que coloca a destinatária da missiva no papel de testemunha.

A correspondência amigável de Saint-Exupéry, na qual o autorretrato humorístico coloca frequentemente em cena o ato de escrita da carta, sistematiza esse uso da margem: os cabeçalhos, mas também os finais das cartas, são pontuados pela aparição quase teatral de um personagem masculino desganhado, às vezes legendado “(eu)”, sentado em sua mesa de trabalho, exaltado ou abatido pela magnitude da tarefa, até mesmo sorrindo sob forma de despedida: “O que eu poderia ainda te contar? Eu vou te deixar. Eu não encontro nada” ou deixando sua cadeira desenhada diante de uma mesa abarrotada no espaço adjacente que se segue logo após a assinatura³³. É igualmente na margem inferior de uma carta de 2 de abril de 1930, abaixo de suas iniciais, que o romancista americano Siegfried Sassoon se representa assentado em sua mesa de trabalho, de perfil, com a caneta na mão. O anúncio “*It is finished!*” que encerra a carta, diz respeito a um manuscrito que o escritor acabara de terminar [e] está ligado ao desenho por um balão de quadrinhos³⁴. Nesses dois casos, o autorretrato rabiscado associa estritamente a atividade de escrita pontual (a redação da carta) ou (a redação de um manuscrito) às marcas de identidade afixadas no espaço convencional de entrada ou de saída do contato epistolar. Essas convenções são suficientes para explicar a frequência dos autorretratos?

32

Natalia Velikanovna, « Le dessin dans les manuscrits de Léon Tolstoï », intervenção no colóquio Les Dessins dans les manuscrits d'écrivains, un défi à la critique génétique ?, Paris, ITEM-CNRS, ENS, 2002, tradução de Caroline Bérenger.

33

Nathalie des Vallières, Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry, Éditions de La Martinière, 2003.

34

Siegfried Sassoon, Lettre à Ottolina Morrell (4 février 1930), Harry Ransom Humanities Research Center (Austin).



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarret

Podemos duvidar, pois, constatamos que figuras de autorretrato colocadas na margem inicial ou final, surpreendentemente similares aos dispositivos epistolares, aparecem em numerosos rascunhos. Na margem superior, sublinhada por um duplo traço vermelho impresso, de uma página de registro comercial que Robert Desnos utilizou para escrever *Amour des homonymes*, o título é precedido, no canto esquerdo, por um perfil feito à pena, parcialmente rasurado.

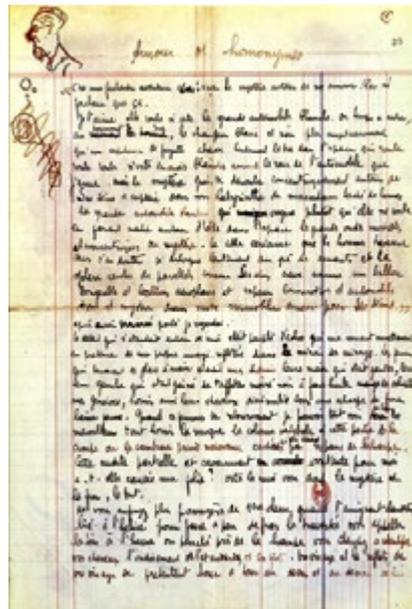


Figura 01. Robert Desnos, BNF, NAF 25096, f° 35 r° 35.

O dispositivo como rapidez do traço não deixa de evocar o autorretrato de Tolstoi. Contudo, a rasura instaura um distanciamento, uma conotação negativa. Embora a figura do busto esteja virada para a esquerda, e não para o corpus do texto, o posicionamento do autorretrato no cabeçalho da folha parece marcar uma postura enunciativa, efeito reforçado pela adição de aspas na margem esquerda, logo abaixo da figura, em frente à primeira palavra do texto. Esse manuscrito de duas folhas se fecha igualmente sobre um emblema rabiscado em guisa de colofão: um tinteiro com uma pena-flor, cujo o centro é constituído de uma impressão digital que podemos presumir ser do autor³⁶.

35

Robert Desnos, Bibliothèque nationale de France, NAF 25096, f.35-36, datada de "novembre 1922".
Ver também Alexandre Pouchkine, *Rabotchnye Tetradi. The Working Notebooks*, Saint-Petersburg, London, Pushkinsky dom, (8 volumes), 1995.

36

Claire Bustarret, « Figures et traces du regard sur soi : le corps et l'espace dans quelques autoportraits d'écrivains », *Autoscopies. Représentation et identité dans l'art et la littérature*, Université de Savoie, *Annales* n°24, 1998, p.49-74.



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

Sobre a página de um caderno escolar, o romancista Alain-Fournier se representou de frente, em um croqui mais elaborado que os exemplos precedentes, executado à pena, que ele comentou na margem da folha. Minha imagem em um espelho, [no dia] 26 de agosto de 1905 terminando por volta de 3 horas da tarde, no 2º andar, no número 5, Brandenburgh Rd, London W. a '*Chanson de Route*'. O autorretrato – explicitamente posicionado em destaque – intervém para formalizar o fim de um trabalho, a assinatura que acompanha sela um tipo de certificado através do qual o autor, face a si mesmo, parece, não obstante, tomar a posteridade como testemunha. Na obra de Alain-Fournier, assim como na de Sassoon, a situação específica do momento de realização de uma obra comporta a justaposição quase ritual de um autorretrato, eventualmente datado próximo à hora – sobre o seu próprio suporte de redação, como um colofão, ou sobre uma carta atestando o evento diante de terceiros³⁷. Esse ato gráfico de natureza reflexiva, espacialmente associado à assinatura assume certos aspectos formais de um ato jurídico³⁸, como se ele devesse cumprir uma função de prova "Sou eu – como representado aqui – que escreveu isso", fundando o estatuto do autor.



Figura 02. Honoré de Balzac, Bibl. de l'Institut, Lov. A 84, fº 9 rº ³⁹.

Convém notar que na escala de uma carta ou de um rascunho, certas margens não enquadram somente uma ou duas páginas, mas o conjunto do

37

Denis Muzerelle, « Interrogatoire d'un témoin », *Le livre au Moyen Age*, directeur Jean Glénisson, préfacier Louis Holtz, Paris, Presses du CNRS, 1988, p.212-219.

38

Béatrice Fraenkel, « Introduction », *La Signature*, ouvrage cité.

39

Honoré de Balzac, *Bibliothèque de l'Institut de France*, Lovenjoul A 84, fº9. A economia das de traços não impede a eficácia da semelhança fisionômica, por exemplo em Verlaine (catálogo *L'un pour l'autre*, nº11-2) ou Dostoïevski (Barsh, op. cit., ill. 96).

Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado Claire Bustarre

documento, quando ele envolve muitas folhas. Nos cadernos, são as folhas de guarda ou, até mesmo, a capa dura, que cumprem esta função de “borda” gráfica, onde proliferam, frequentemente, a autocaricatura ou as variações ornamentais sobre o nome do autor. Nos *corpus* manuscritos compostos sobre folhas soltas, os escritores se dedicam ao rabisco, servindo como um tipo de prancheta, nos quais um Balzac acumula ao longo do trabalho todo o tipo de anotações, de cálculos, de testes de penas, listas de títulos e de nomes, esboços soltos. É sobre esse tipo de suporte acumulativo que se apresenta um boneco esboçado em três traços de pluma a partir das iniciais do autor, as letras constituindo respectivamente suas pernas (“H”) e seu tórax (“B”), rabisco que podemos identificar como um autorretrato do romancista, apesar do pouco esforço empregado para alcançar a atingir semelhança.

Entre os inúmeros rostos sobrepostos pela caneta de Tzara nas pastas coloridas de papelão, usadas para classificar seus manuscritos, encontramos igualmente vários autorretratos, estilizados ou caricaturados, nunca designados nominalmente, mas portando alguns traços mínimos de semelhança fisionômica⁴⁰. Essa localização recorrente se caracteriza pela reiteração do ato gráfico de rabiscar, distribuído ao longo das sessões de trabalho, e de seus efeitos: particularmente a presença constante de tais marcas de identidade em um campo visual do escritor, assim que ele abre ou organiza esse dossiê.

A colocação de um autorretrato na borda da página de um manuscrito, que seja único ou repetido, exposto ou escondido entre outros rabiscos, marcaria, então, uma forma de apropriação simbólica do espaço gráfico⁴¹. Ela pode também desempenhar, conforme vimos, um tipo de função prioritário sustentando a intenção de escrever, em particular quando ela está localizada no *incipit*. Enfim, associada à assinatura em guisa de colofão, ela soma ao rascunho, assim como à carta, uma dimensão quase jurídica, na qual se exprime, em um sentido forte, a autoridade do escritor, sua qualidade de autor.

Margens no corpo da página

A aparição do códice⁴² favoreceu a oposição entre a zona central de uma página, adicionada ao “corpo” do texto principal (frequentemente

40

Veja reprodução no catálogo *L'un pour l'autre*, n° 46-4

41

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

42

Manuscritos que significaram um avanço em relação ao rolo de pergaminho.



Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

ornamentado de miniaturas decorativas) e suas margens, reservadas a explicações, correções, anotações e desenhos⁴³. Se a repartição texto/imagem é particularmente clara nos cadernos de rascunho de François Mauriac⁴⁴, cujos esboços são bastante estereotipados, não excedem quase nunca a margem, numerosos exemplos mostram que os rabiscos não são sempre colocados nos cantos das margens, ou que a definição de margem pode ganhar uma parte importante da superfície da página. Assim, os mapas topográficos de Stendhal no manuscrito sobre a *Vida de Henry Brulard*, no qual figuram quase sistematicamente uma letra "H", designando o narrador, aparecem tanto no verso de uma página precedente, inteiramente utilizada como margem ampliada, como ao longo do próprio corpo do texto⁴⁵. Quanto ao rascunho de *A vida modo de usar (La vie mode d'emploi)*⁴⁶, em particular, ao adotar uma disposição em lista que deixa uma proporção significativa de espaço vazio sobre a metade direita da folha, eles mostram que Perec acumula ali voluntariamente rabiscos, entre os quais se escondem muitas figuras masculinas inseridas sobre as iniciais "G.P.", semelhantes a dos autorretratos.

Ora, constatamos uma interferência entre o posicionamento do autorretrato na página e seu desenvolvimento iconográfico: a representação isolada do rosto (por exemplo, na obra de Pouchkine) ou de partes do corpo (a mão, os olhos, especialmente nos cadernos de Valéry), assim como silhuetas (humanas ou, por vezes, de animais, assim como nas cartas de Jean Paulhan), dominam entre os autorretratos situados às margens, em regra geral, de pequenas proporções. Quando o desenho representando o escritor entra no corpo da página, alterando bruscamente a presença esperada da escrita, seja por se distinguir por proporções significativas da figura em relação à superfície da página, seja por se inscrever em uma cenografia, incluindo uma decoração, adereços ou outros personagens, como mostram os exemplos a seguir.

Dois cartas nos permitem ver grandes autorretratos em pé, inseridos no corpo da página. Em uma breve missiva humorística de 1884, endereçada à Verlaine, ("O que você está fazendo? Onde você está?"), seu amigo Ernest Delahaye se representa de duas formas: uma vez de perfil, imediatamente sob a mensagem escrita e assinada, em um espaço cujas dimensões são quase iguais àquelas do texto, adornada pela legenda: "Eu

43

Hélène Toubert, « Illustration et mise en page : l'illustration marginale », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis, 1990, p.399-408, salienta, no entanto, a diversidade de layouts implantados em manuscritos medievais.

44

Biblioteca Municipal de Bordeaux, fundos patrimoniais.

45

Serge Sérodes, *Les Manuscrits autobiographiques de Stendhal. Pour une approche sémiotique*, Genève, Droz, 1993, assim como

46

Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Éditions, Zulma, 1993.



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

gostaria de saber...”, e outro de frente, em pleno meio da página seguinte que resta em branco, sob a legenda “... e o que quer tenha feito!...” (*et quoi qu’i fait!...*).



Figura 03. Ernest Delahaye, Bibl. J. Doucet, Ms 7203, fº253

Inspirado pelos quadrinhos töpfferiano⁴⁷, Delahaye se coloca em cena como um personagem engraçado e usa a dobra da folha dupla para criar uma espécie de efeito de suspense. Todavia, ele mantém a disposição convencional da carta e delimita em dois traços as áreas reservadas ao desenho. Já Pablo Neruda, esboça uma silhueta de frente com largos traços de lápis, cercada de espaço vazio, em pé em uma linha de solo e desprovida de qualquer caracterização fisionômica. O texto da carta preenche este espaço vazio em torno da silhueta, que ocupa quase toda a altura da folha, confinando-se a uma estreita coluna à direita e, sob o desenho, três linhas na margem inferior terminam com essas palavras: “Eis meu retrato” seguido pela assinatura. É a localização dessa sóbria fórmula final, acompanhada da marginalização do texto, que dá toda sua carga emocional ao modesto croqui, obviamente registrado antes da escrita.

Dois casos ilustram a autofiguração integrada a uma cena em plena página. A pedido de Delahaye, Verlaine pontua frequentemente suas cartas com desenhos, verdadeiras encenações humorísticas em torno de uma personagem identificável por sua barba e seu cachimbo, muito frequentemente reduzido a uma minúscula silhueta (identificada pelas palavras “eu” ou “bibi”) em um cenário descritivo (as ruas de Londres), ou

47

Töpffer, L'invention de la bande dessinée, textos reunidos e apresentados por Thierry Groensteen e Benoît Peeters, Paris, Hermann, 1994.

Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

de fantasia (uma tempestade) nos quais abundam os detalhes comentados: personagens, animais, edifícios, elementos naturais, objetos, etc⁴⁸. A área dedicada para a cena ilustrada parece ao menos igual àquela do texto, e a página inteira é frequentemente invadida, corpo e margens, misturados. Mesmo quando os dispositivos adotados pelo poeta repousam de frente, efeito suscitado pela folha dupla dobrada, ou sobre a alternativa frente/verso, as anotações presentes no desenho multiplicam as relações redundantes ou paródicas entre os dois modos de representação, em uma perpétua transgressão do quadro espacial escolhido.

Uma carta de Dora Carrington, datada de 8 de agosto de 1921, apresenta um dispositivo de substituição improvisado do desenho ao texto no corpo principal da página. Após algumas linhas, justificando a decisão de escrever a presente missiva, o curso do texto se interrompe por um traço seguido de uma frase nominal: “- a scene of our sitting room in the farm house”⁴⁹ que se mostra ser um título adicionado após o fato, acima do desenho que ocupa toda a parte inferior da folha. A decoração do salão e os dois protagonistas (entre eles Lytton Strachey) assentados de frente são desenhadas rapidamente em um ponto de vista subjetivo: a mão do autor aparece no canto inferior direito em primeiro plano, tendo uma caneta-tinteiro acima de uma folha de papel em branco. A representação visual se substitui, assim, por uma descrição verbal do instante presente (a cena de escrita), enquanto que uma frase de introdução, inserida no intervalo entre a imagem e o texto, uma vez que o desenho estivesse pronto, atenua a passagem abrupta de um sistema semiótico para outro.

Uma tal irrupção, quando acontece no espaço do rascunho, não requer um esforço de transição semelhante: assim, uma cena de ficção esboçada por Jean Tardieu em um caderno de juventude, deixa espaço, após algumas linhas, a um tipo de vinheta febrilmente rabiscada, em múltiplas hachuras, representando um personagem masculino de costas no processo de escrita⁵⁰. O texto continua *contornando* a imagem surgida, colocando em cena a atividade frenética do escritor, descrito na terceira pessoa: “ele escreve, ele escreve, ele atesta seu coração, sua vida (...). Ele escreve com seu sangue – a lâmpada pisca. O relógio soa 3, 4, 5 toques... ele escreve sempre, no final, exausto, ele cai”. O caráter evidentemente reflexivo da cena de escrita, carregada de uma intensidade patética, não encontra seu lugar nas margens, mas bem no centro do espaço de escrita.

48

Veja Michael Pakenham, Verlaine, Correspondance générale I, 1857-1885, Paris, Fayard, 2005.

49

Carta conservada no Harry Ransom Humanities Research Center (Austin), tradução: “- uma cena em nossa sala de estar na fazenda”.

50

« Notes Octobre 1920-Juin 1921 », IMEC/Fonds Tardieu.



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

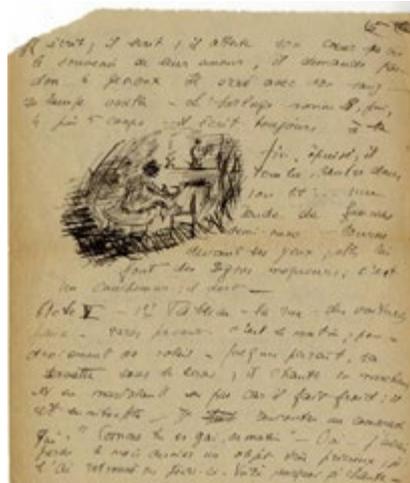


Figura 04. Jean Tardieu, IMEC, trd 3. 7 (f° « 5 »)

Em um caderno de Audiberti, um personagem de grandes proporções, metade grifo, metade herói de quadrinhos, em pé, de frente, vestido com uma roupa estilizada, exibindo um pênis tão longo quanto suas pernas, se encaixa bem no alto da página, de modo que apenas três linhas de escrita começando com: “Eu... ~~Quem~~ (grifo no original) Quem vai lá? Eu. Quem, eu.”, poderiam ter sido escritas antes de sua aparição⁵¹. As quinze ou mais linhas seguintes, exprimindo uma violenta reivindicação existencial de uma criatura cada vez mais irregular, se sobrepõem sobre a silhueta rabiscada. A escrita se interrompe logo abaixo do desenho, deixando em branco o restante da folha, como se a principal motivação do gesto de escrita tivesse sido recobrir esse corpo desenhado, ao mesmo tempo mítico e monstruoso, que nenhum dos muitos avatares que povoam os cadernos de Audibert também não é explicitamente associado ao “eu”.

Por incorporação ou sobreposição, o espaço escrito integra nesses dois casos a imagem rabiscada em um processo especular que liga estreitamente o eu existencial do escritor e o suporte imaginário do personagem, respectivamente assumidos ora pela escrita, ora pela imagem. Os rascunhos de Dostoiévski, analisados por Konstantin Barsht, fornecem muitos exemplos de autorretratos (reduzidos unicamente ao rosto) centrados em plena página entre os planos preparatórios, especialmente

Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

de *Crime e castigo*, sobre a folha correspondente à primeira elaboração do personagem principal, eixo da ficção⁵². A função do autorretrato, reflexivo ou projetivo, colocado dessa maneira no centro da página, seria a de um tipo de indicador semiótico permitindo navegar entre inúmeros universos, vários planos de experiência cognitiva. Raros são os escritores que chegam a se representar graficamente face a face com os heróis do trabalho em andamento, como o fez Pouchkine durante a escrita de *Eugène Onéguine*⁵³, assumindo pela imagem a duplicação enunciativa do autor em narrador e personagem. Passando da margem ao espaço central da página, o autorretrato rabiscado efetua um deslocamento, uma transposição que age sobre o ambiente gráfico.

Mas nesse jogo de interação espacial entre o escrito e o autorretrato rabiscado, os papéis podem se inverter. Assim quando Emily Bronte dedica a metade inferior de uma página de "*Diary Paper*", co-assinado com sua irmã Anne, à representação gráfica de uma cena instantânea na qual ela figura de costas em primeiro plano, escrevendo à mesa da sala de jantar não distante de Anne, ela não se contenta em identificar as duas figuras posicionando seus nomes no desenho (incluindo o seu no centro). Além da dupla assinatura que se sobrepõe ao desenho, ela acrescenta na margem inúmeras frases contendo seu próprio nome nos dois lados, de tal maneira que a reiteração da palavra "Emily" literalmente enquadra a cena - que parece ser uma "cena de escrita"⁵⁴. Colocar, dessa forma, uma crucial reivindicação de identidade por meio do dispositivo espacial é um dos desafios manifestos em muitos desenhos rabiscados por Artaud, frequentemente associados ao longo de seus cadernos à inscrição de seu nome próprio ou de pronomes em primeira pessoa.

Um deles⁵⁵ representa um rosto esticado, deslocado em duas metades contrastantes, um dos lados de frente em contornos arredondados e o outro de perfil constituído de ângulos agudos, separados por um duplo eixo vertical (nariz, sexo ou lâmina infligindo a divisão⁵⁶) o desenho assume uma posição clara no corpo da página, apenas no limite – em contato – da linha de margem impressa em vermelho, que o traçado respeita sem ultrapassar, deixando a margem lateral em branco. Tanto quanto podemos julgar, apesar da extrema instabilidade das linhas da escrita que o acompanham, este desenho foi registrado após a passagem de oito linhas⁵⁷,

52

Konstantin Barsht, « Dostoïevski : le dessin comme écriture », Genesis, n°17, p.113-130 (tradução de Caroline Béranger), Fig. 4 et ouvrage cité, ill. 11 et 12.

53

Reproduzido em Portretnyie Rissunki Pushkina, Katalog atributnyi [Les portraits dessinés par Pouchkine: Catalogue d'attribution], Saint-Petersbourg, Académie de sciences de Russie, 1996, n° 37.

54

Emily Brontë, Diary Paper, 26 juin 1837, reproduit dans Redstone Diary. Drawings by writers, London, Redstone Press, 1992.

55

Bibliothèque nationale de France, fonds Artaud, cahier 316 [juin-août 1947], f° 25 r, reproduzido em 50 dessins pour assassiner la magie, édité et préfacé par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, n° 13.

56

Para ser comparado a uma passagem em *L'Innommable* de Beckett : « C'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur [...] » citado por Bertrand Rougé, « 'Ponctuation de déhiscence' et 'sainte couture' : la rature, la voix et le point d'ami (à propos de l'autoportrait chez Johns, Beckett, Thoreau et Montaigne) », in *Ratures et repentirs*, Publications de l'Université de Pau, 1996, p.147-166.

56

« ... dieu/ qui croyait tirer/ les êtres de la / nature/ alors que c'est de / soi qu'il faut / les tirer/ <de son travail> ».



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

escrito com o mesmo lápis preto. Adotando uma um fluxo de escrita mais amplo e menos entrecortado, o texto continua à direita da figura, com uma ou duas palavras por linha, seguindo regularmente dois quadrados de distância a linha diagonal do perfil - como se elas estivessem traçadas além de uma outra margem em torno do desenho: “e isto / eu é / um ladrão / de palavras / que eu / penso / eu me / coloco em / a...”. Contrastando com a intensa agitação do traçado (perceptível tanto no desenho quanto na escrita), o posicionamento parece ser o motivo de uma atenção minuciosa ou de uma forma de controle pelo qual Artaud usa a quadratura e o traçado da margem para incluir o autorretrato no corpo da página - até roubar o lugar das palavras. Não escrevia Artaud, à propósito de seus próprios desenhos: *“Mas para compreendê-los é necessário localizá-los primeiro”⁵⁸*?

A abordagem topográfica com o documento escrito, seja da carta ou do rascunho, permite limpar algumas características salientes que parecem ser específicas em autorretratos rabiscados, que não reivindicam uma valorização estética - tratá-los como obras é um contrassenso. Limitar-se ao estudo do desenho de escritor fora de todo o contexto de escrita reduziria, com efeito, o fenômeno do autorretrato rabiscado à uma manifestação desvalorizada de um modelo pictural que se mostra pouco pertinente desde o momento em que nos interessamos pelo arquivo manuscrito.

Parece que a localização privilegiada de autorretrato rabiscados no cabeçalho de documentos ou ao final, quando ladeiam a assinatura ou a substituem, modifica o suporte, introduzindo nele uma “marca registrada” situada, que abre uma dimensão às vezes teatral, às vezes quase jurídica, da qual pode-se destacar diversos efeitos sobre o status enunciativo do escrito. Porque ele enriquece, altera ou corrompe o diálogo convencional entre o espaço das margens e do corpo da página, o gesto do rabisco só se deixa apreender no contexto da página escrita, levando em conta especificidades do suporte (grade, margens, frente e verso, frente à frente) com os quais ele joga constantemente. O rabisco não se contenta em ocupar a página ou ocupar um lapso de criatividade: ele produz efeitos propriamente escriturais, como acumular traços em uma superfície, romper ou iniciar um ritmo, restringir ou mover o alinhamento de palavras, alterar a linha de escrita ou modificar a calibragem das letras, mover ou inverter os marcos funcionais da diagramação.



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

O posicionamento do autorretrato, estudado a partir de tais efeitos, coloca em evidência desafios relativos à relação entre as instâncias de redator, escritor e de autor: ele inscreve um processo mais ou menos explícito de acesso do redator ao estatuto de autor (passar de "artless" a "artista"), processo frequentemente representado em cartas sob a forma de uma cena de escrita improvisada, na qual seria interessante explorar a dimensão performativa. No rascunho ou no diário, mais claramente que na carta, a instauração de uma identidade autoral parece dever passar por esse ato gráfico que consiste, para retomar à imagem pertinente dada a isso em *Finnegans Wake*, em o rabiscar ("stipple endlessly") seus próprios traços ("poor traits") em um lugar – margens ("all over up and down the four margins") ou no centro da página. Lugar onde o traçado autográfico, fortemente marcado por seu status de índice ("whether it be thumbprint, mademark") se liberta das convenções da escrita, bem como das imposições acadêmicas do desenho para ocupar um espaço e o transformar.

Referências Bibliográficas

BARSHI, Konstantin. « Dostoïevski : le dessin comme écriture », *Genesis*, nº17, p.113-130 (tradução de Caroline Bérenger).

BUSTARRET, Claire. « La "main écrivant" au miroir du manuscrit ». *Language and beyond. Le langage et ses au-delà. Actualité et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Text, 17, (Rodopi), 1998, p. 431-447.

_____. « Dix autoportraits pour un anniversaire ». Actes du colloque *La Vie romantique, Hommage à Loïc Chotard*, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2003, p.107-141.

_____. « Figures et traces du regard sur soi : le corps et l'espace dans quelques autoportraits d'écrivains ». *Autoscopies. Représentation et identité dans l'art et la littérature*, Université de Savoie, *Annales* nº24, 1998, p. 49-74.

CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.



Rascunhos e Correspondência1: Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

CHABANNE, Thierry. « Écriture, gribouillis, dessin ». *Victor Hugo et les images*, édité par Madelaine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux amateurs de livres, 1989, p. 57-73.

FRAENKEL, Béatrice. *La Signature. Genèse d'un signe*. Gallimard, 1992.

..... « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », *Langage et société*, n°121-122, 2007, p.101-112 » et « Enquêter sur les écrits dans les organisations ». In: *Langage et travail. Communication, cognition, action*, coordonné par Anni Borzeix et Béatrice Fraenkel, Paris, CNRS Éditions, 2001, 2005, p. 231-261.

GEORGEL, Pierre. « Portrait de l'artiste en griffonneur », *ibidem*, p. 74-114.

HAY, Louis. « Pour une sémitotique du mouvement ». *Genesis*, n°10, 1996, p. 25-58.

HAYMAN, David. « Watt de Samuel Beckett. Accompagnement graphique: manuscrits et dessins marginaux ». *Genesis*, n°13, p. 99-113.

HOFMAN, Werner. « Les écrivains-dessinateurs » (introduction). *Revue de l'Art*, n°44, 1979, p. 7-18.

LENGLET, Roger. *Le Griffonnage. Esthétique des gestes machinaux*. Paris: François Bourin, 1992.

LUCACI, Dorica. « Journal et dessin: Gabriela Melinescu », *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, editado por Catherine Viollet e Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2006, p. 63-80.

MARIN, Louis. « Dessins et gravures dans le manuscrit de la Vie de Henry Brulard ». In: *Écritures du Romantisme I*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988, p.107-125.

MUZERELLE, Denis. « Interrogatoire d'un témoin », *Le livre au Moyen Age*, directeur Jean Glénisson, préfacier Louis Holtz. Paris: Presses du CNRS, 1988. p.212-219

NEEFS, Jacques. « Marges », *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris: Éditions du CNRS, 1989, p. 57-88.



PEREC, Georges. *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Paris: CNRS Éditions, Zulma, 1993.

SÉRODES, Serge. « Les dessins d'écrivains, prélude à une approche sémiotique ». *Genesis*, n°10, 1996, p. 95-108.

VALLIÈRES, Nathalie des. *Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry*. Éditions de La Martinière, 2003.

VELIKANOVNA, Natalia. « Le dessin dans les manuscrits de Léon Tolstoï ». Intervention au colloque *Les Dessins dans les manuscrits d'écrivains, un défi à la critique génétique?*. Paris: ITEM-CNRS, ENS, 2002. (Tradução de Caroline Bérenger)