

# APULSÃO DA ESCRITA, O ENDEREÇAMENTO E A LETRA EM ANA CRISTINA CESAR

## THE DRIVE FOR WRITING, THE ADDRESSING AND THE LETTER IN ANA CRISTINA CESAR'S WORK

**Amanda Moura**

Universidade Federal do Ceará

amandajfmoura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1242-4236>

**RESUMO:** Este texto reflete sobre a escritura de Ana Cristina Cesar, a fim de acompanhar a pulsão da escrita. Com amparo teórico e crítico oriundo da teoria literária e da psicanálise, investiga-se: a) o desejo de escrever, desdobrado em Querer-Escriver e pulsão da escrita; b) a interlocução e o endereçamento, procedimentos fulcrais na obra da referida autora; c) a letra, noção que aproxima a literatura e a psicanálise.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pulsão da escrita; Endereçamento; Letra; Ana Cristina Cesar.

**ABSTRACT:** This paper reflects on the writing of Ana Cristina Cesar, in order to follow the drive for writing. With theoretical and critical support from literary theory and psychoanalysis, it investigates: a) the desire to write, unfolded in Want-To-Write and drive for writing; b) the interlocution and the addressing, pivotal procedures in the work of aforementioned author; c) the letter, a notion that brings literature and psychoanalysis together.

**KEYWORDS:** Drive for writing; Addressing; Letter; Ana Cristina Cesar.

### I. O QUERER-ESCREVER, A PULSÃO DA ESCRITA

Em *A preparação do romance I* (2005a), o teórico Roland Barthes se interroga sobre o movimento que leva alguém a um trabalho de escrita. O gesto de escrever nasceria, afinal, de uma atitude? De uma pulsão? De um desejo? Para Barthes, não há palavras que possam definir com exatidão a força íntima que impulsiona o sujeito às letras. Vejamos o que diz Barthes: “O ‘Querer-Escriver’ = atitude, pulsão, desejo, não sei bem: mal estudado, mal definido, mal situado. Isso está sugerido pelo fato de não existir na língua uma palavra para esse ‘desejo’ [...]” (Barthes, 2005a, p. 16).

A força desse Querer-Escriver, espécie de sentimento-ato, pode ser vislumbrada em uma então jovem leitora<sup>1</sup> de Roland Barthes: a poeta brasileira Ana Cristina Cesar, alguém cujo Querer-Escriver extravasava em variados suportes, dos papéis soltos aos caderninhos, nas mais diversas modalidades de escrita. Um exemplo disso é a publicação *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), livro póstumo organizado por Viviana Bosi a partir do vasto material escrito que Ana Cristina guardara ao

<sup>1</sup> Em setembro de 1981, na revista *Veja*, Ana Cristina Cesar publicou o texto “Pura Gamação”, uma resenha de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Obtive essa informação por meio da dissertação *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*, de Mara Lúcia Masutti. O texto de Ana Cristina está reproduzido no trabalho de Masutti, disponível no link a seguir: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/76219/99634.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 fev. 2025.

longo de anos. Para descrever a matéria-prima dessa publicação, a organizadora pede ao leitor que imagine uma grande pasta cor de rosa – cor, a essa altura, já desgastada e modificada pelo tempo – em que fora armazenada toda sorte de papeis: folhas de agenda, notas de aula, redações escolares, desenhos, cartas não enviadas, diários de viagem nas línguas inglesa e portuguesa, notas rabiscadas em guardanapos ou envelopes e até “poemas escritos e reescritos maniacamente na mesma página, em todas as direções” (Bosi, 2008, p. 9).

IMAGINE UMA PASTA GRANDE, de capa dura e de coloração rosa que ficou meio marrom com o tempo. A lombada é de sanfona, para que possamos abri-la com mais facilidade. Dividida em sete seções, nela foram colocados textos de todo tipo durante uns dez anos. Retalhos de agenda, anotações de aula, redações escolares com elogio da professora, desenhos, cartas que nunca seguiram, diários de viagem em inglês e português, anotações íntimas rabiscadas em guardanapos e envelopes, papeizinhos, papeizões em caneta roxa, verde, preta, a lápis etc etc. Desde autolembretes para fixar na porta do quarto, até poemas escritos e reescritos maniacamente na mesma página, em todas as direções. (Bosi, 2008, p. 9)

O volumoso material testemunha um desejo de escrita que se desdobrou em diversas atividades textuais praticadas por Ana Cristina Cesar – cartas, poesia, tradução, crítica literária e cultural, para citar alguns exemplos<sup>2</sup>. As palavras de Viviana Bosi e a publicação por ela organizada reafirmam a percepção de Italo Moriconi sobre a amiga Ana Cristina. Em *Ana C: o sangue de uma poeta*, Moriconi focaliza a mão de Ana,<sup>3</sup> sempre possuída por um gesto de escrever sobre qualquer superfície.

Deve ter sido uma emoção muito forte o dia na classe de alfabetização em que finalmente apossou-se do lápis e se viu traçando linhas e letras sobre o branco papel. Este momento, ela o reteve para sempre no gesto que, já adulta, repetia sem cessar, como um tique nervoso. Gesto de escrever com a mão vazia, fechada sobre si mesma como se empunhasse o lápis, percorrendo a superfície que estivesse mais próxima, mesa de bar, espaldar da cadeira, as próprias pernas. Os móveis todos viravam folhas de papel, Ana deitando sobre eles sua literatura virtual. Enquanto durasse a conversação, ela estaria assim, sem deixar de olhar no olho, sempre muito atenta ao interlocutor, mas a mão desviava, perdia-se em arabescos cegos, fingindo escrever. Gesto obsessivo que nascia da exibição da intimidade mas queria açambarcar o mundo. Para isso desdobrava-se noutro gesto maior, bem feminino: abrir a bolsa, vasculhá-la. E de lá sacar algum microcaderninho, anotando cada evento do dia em palavras soltas, comentários-pílulas. Ou sacava agenda, de preferência da Unicef. Ou cadernão de capa dura trancado com chavezinha de garota dos segredos. E aí a conversa provavelmente escorregaria pelo ralo da folha branca, agora literalizada. A conversa sublimava em poema, em biografia de poema. Esboço ou extrato, vida cadáver revolvida em caligrafia, outra vida. (Moriconi, 2016, p. 71-72)

<sup>2</sup> O ato de empunhar o lápis ou a caneta para deixar marcas no papel também foi usado para outro destino: o desenho, como se verifica no póstumo *Caderno Portsmouth-Colchester* (1989), que reúne alguns desenhos e algumas anotações que a poeta produziu em viagem pela Inglaterra, em 1980.

<sup>3</sup> Há muitas razões pelas quais alguém escolhe se referir a Ana Cristina Cesar pelo seu primeiro nome. Assim o faço, aqui, porque o tom oralizante de sua escrita convoca o leitor a um cenário de intimidade e conversa, mas também porque aprendi, com Tamara Kamenszain, que o primeiro nome pode ter mais força que o sobrenome nas vidas de mulheres poetas. “Vem chegando a hora dos nomes” (Kamenszain, 2022, p. 14).

Gostaria aqui de sublinhar a insistência do gesto de escrita na mão de Ana Cristina, desse Querer-Escriver. Essa imagem se assemelha à da preensão persecutória, concebida por Maurice Blanchot em *O espaço literário* (2011).

Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. Fenômeno conhecido sob o nome de “preensão persecutória” (Blanchot, 2011, p. 16).

O domínio do escritor, assinala Blanchot, não está na mão que escreve, mas na outra mão, aquela que não escreve e que pode, portanto, intervir e promover uma interrupção no ato de escrever. Quem, no entanto, domina a mão para a qual a escrita é “o interminável, o incessante” (Blanchot, 2011, p. 17)? Pretendo, aqui, avizinhar o Querer-Escriver barthesiano, a preensão blanchotiana e a pulsão, afinal, a imagem delineada por Maurice Blanchot testemunha o caráter pulsional da escritura observado por Roland Barthes: por meio dessa preensão de um instrumento de escrita, como um lápis ou uma caneta, ainda que imaginários, talvez possamos falar de uma *pulsão da escrita* em Ana Cristina Cesar.

A formulação *pulsão da escrita* não é nova. Podemos encontrá-la no livro *Na casa de julho e agosto*, de Maria Gabriela Llansol. Em texto dedicado à escritora portuguesa, Lucia Castello Branco ressalta que a pulsão da escrita llansoliana provém também da própria escrita, não apenas do sujeito que escreve. E que essa escrita atravessa o corpo de quem se põe a escrever.

Para se pensar a “pulsão da escrita”, expressão introduzida por Maria Gabriela Llansol, marcada por um duplo genitivo que se desloca da pulsão do escritor, sua pulsão de escrever, para a pulsão da própria escrita, é preciso, antes de tudo, pensar a escrita fora da representação, como um movimento pulsional que atravessa o corpo. (Branco, 2019, p. 19-20)

Mas o que é a pulsão, afinal? Sabemos, com Sigmund Freud, que se trata de “uma força constante” (Freud, 2023, p. 19) que ataca “do interior do corpo” (Freud, 2023, p. 19). E é também um “um conceito fronteiro” (Freud, 2023, p. 25), limítrofe, entre o biológico e o psíquico, entre o anímico e o somático.

É, pois, num espaço limítrofe e fronteiro que desejo encontrar esse conceito e aproximá-lo da literatura. E assim o faço por crer que esses dois campos, a literatura e a psicanálise, podem se encontrar nos limites de suas margens. E que a fronteira pode se transformar em um litoral. Se a fronteira define uma separação, se ela distingue dois espaços, o litoral instaura uma zona comum para os heterogêneos, como ensina Jacques Lacan em seu emblemático texto “Lituraterra”, em *Outros escritos* (2003). E como situar esse litoral entre a psicanálise e a literatura? Por meio da letra, como sugere Lacan: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” (Lacan, 2003, p. 18).

A letra estabelece, portanto, não uma completa separação, mas uma borda entre a psicanálise e a literatura, um litoral em que esses campos heterogêneos se encontram e se tocam, “deixando um pouco de um e levando um pouco do outro em um movimento contínuo e cuidadoso” (Branco; Sobral,

2022, p. 21). Falaremos desse conceito lacaniano, a letra, mais adiante. Por ora, basta-nos saber que a psicanálise e a literatura, bem como a pulsão e a escrita, podem se aproximar pela força da letra. E que para ler a pulsão da escrita será preciso considerar a sua dupla face, isto é, a pulsão experimentada pelo sujeito que entra em contato com o gesto escritural e que dele recolhe efeitos, mas também aquela que há na própria escrita, no corpo erótico e pulsional do texto.

Começemos pela pulsão que se manifesta naquele que escreve. Esse Querer-Escriver, pulsional, dá um passo além da vontade e não se resume a uma escolha feita por um indivíduo (ao sujeito, aprendemos com Blanchot, cabe apenas parar a mão que, pulsionalmente, escreve). A pulsão é, na verdade, uma *insistência*, um desejo que *afronta* e move alguém à escrita, como lemos no poema a seguir, de Ana C.

“NADA, ESTA ESPUMA”

*Por afrontamento do desejo  
insisto na maldade de escrever  
mas não sei se a deusa sobe à superfície  
ou apenas me castiga com seus uivos.  
Da amurada deste barco  
quero tanto os seios da sereia.  
(Cesar, 1983, p. 67, grifos meus)*

A operação pulsional do Querer-Escriver é, pois, uma “insistência significativa” – para usar as palavras de Jacques Lacan a respeito da pulsão –, nascida também da própria escrita, que atravessa o sujeito: “a noção de insistência, de insistência repetitiva, de insistência significativa” (Lacan, [1954-1955] 2010, p. 279).

Nesse sentido, Lucia Castello Branco sublinha o poder de ação que há na escrita e assinala: “nesse querer já não posso mais me colocar como um sujeito que escolhe e determina. As coisas já não me parecem assim tão simples. Nesse querer me coloco então como alguém que foi por ela – a escrita – atravessado” (Branco, 2011, p. 68). Quem escreve é tomado pela escrita.

Lembremos ainda, com Barthes, que o texto tem um corpo que sente prazer, que deseja e dá provas de que deseja – “Essa prova existe: é a escritura” (Barthes, 2010, p. 11). O prazer do texto seria, pois, a passagem “de uma outra linguagem, como o exercício de uma fisiologia diferente” (Barthes, 2010, p. 38), isto é, a fisiologia do corpo erótico, afinal, “o prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical [...], como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (Barthes, 2010, p. 23). A escrita, portanto, não se conforma ao funcionamento gramatical, mas se direciona também ao corpo erótico, que admite a dimensão pulsional do Querer-Escriver. E, nessa direção, podemos dizer que a escrita deseja o escritor, convoca seu corpo a escrever.

## 2. O “ESCREVER PARA QUEM?”, O ENDEREÇAMENTO

Ainda em *A preparação do romance I* (2005a), Roland Barthes questiona sua própria certeza sobre o *escrever*, verbo que em outro momento havia sido apreciado em sua intransitividade. Agora, Barthes anuncia: “Por muito tempo acreditei que havia um *Querer-Escriver* em si: *Escriver*, verbo intransitivo – hoje tenho menos certeza. Talvez querer-escrever = querer escrever algo<sup>4</sup> □ Querer-Escriver + Objeto.” (Barthes, 2005a, p. 20).

Essa preocupação de Roland Barthes com a transitividade do escrever é compartilhada também por Ana Cristina Cesar: “escrever o quê?”, perguntou Barthes; “escrever para quem?”, questionou Ana.

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. *A grande questão é escrever para quem?* Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (“querido diário...” ou as trancas que denunciam o medo/o desejo do leitor indiscreto). (Cesar, 2013, p. 415, grifos meus)

De Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar, podemos derivar: não basta escrever, tampouco escrever algo, é preciso direcionar o algo da escrita para alguém. Alguém não exatamente definido *a priori*, mas “algum corpo futuro” (Barthes, 2005b, p. XVI), isto é, um leitor que venha a recolher biografemas, grafemas de vida, pequenos traços, “litura pura” (Lacan, 2003, p. 21) do corpo que um dia escreveu. O texto, nesse sentido, propõe algo de encontro: alguém escreve e se torna, em algum corpo futuro, um “sujeito para amar”, como lemos em *Sade, Fourier, Loyola* (2005b).

O prazer do Texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples “plural de encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades [...], não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os estilhaços de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos); se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino

---

4 Para Roland Barthes, esse *algo* era o romance. Ana Cristina Cesar também sonhou a escrita de um romance que não chegou a ser finalizado, como lemos nas palavras Armando Freitas Filho em texto de apresentação do *Poética*, livro póstumo da autora: “antigo desejo de escrever um romance, que chegou a ser esboçado n’O Livro” (Cesar, 2013, p. 10). Esse romance, tal qual o encontramos em *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), assemelha-se a um conto dividido em nove partes.

e vir a tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista o “lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutaras, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção envolta de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (Barthes, 2005b, p. XVI- XVII).

Na compreensão barthesiana, é preciso que o leitor – esse corpo futuro – deseje o escritor, que não é, propriamente, aquele identificado a uma pessoa jurídica, mas a alguns pormenores, lampejos, encantos. Barthes espera que o leitor recupere estilhaços de vida do autor e que componha, por meio desses traços, um texto vivo. Um texto vivificado porque, de algum modo, é escrito também pelo amor de quem o lê. Há, assim, uma relação desejosa entre autor e leitor.

O desejo pelo corpo futuro, situado no leitor, é tratado por Ana Cristina Cesar no curso *Literatura de Mulheres no Brasil*, ministrado por Beatriz Resende. Na ocasião, Ana Cristina explica aos alunos que a escrita começa, em muitos casos, a partir da esfera íntima relativa à carta e ao diário. Esses textos, epistolar e diarístico, têm em comum o desejo de mobilização de um outro, a insistência em um *tu*, o que se expressa por meio de vocativos, do endereçamento. Em síntese, Ana argumenta que essas modalidades de escrita põem em relevo a figura de um interlocutor. Vejamos o que Ana diz sobre as cartas.

Quase todo mundo aqui, tenho certeza absoluta, que a maioria das pessoas já fez diário íntimo ou faz diáriozinho, em adolescência ou até agora. E que a maioria absoluta das pessoas aqui também escreveu alguma vez cartas, ou, quem sabe, teve até uma correspondência meio intensa, com algumas expectativas. [...] Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. Então, carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. [...] (Cesar, 2016, p. 293)

Missivista incansável, a produção epistolar de Ana Cristina Cesar já rendeu ao menos duas publicações póstumas, a saber: *Ana C. Correspondência incompleta* (1999), organizada por Heloisa Teixeira (àquele momento, ainda Buarque de Hollanda) e Armando Freitas Filho, e *Amor mais que maiúsculo* (2022), compilado de cartas apaixonadas que Ana Cristina Cesar enviou a Luiz Augusto entre 1969 e 1971. Por experiência e intimidade com as cartas, Ana Cristina compreende bem as particularidades dessa modalidade de texto: quem escreve cartas tende a conhecer a identidade de seu destinatário. Ao escrever poemas ou romances, textos mais enquadrados no que se estabeleceu como literatura, perde-se de vista a identidade do receptor, afinal, não há como prever quem serão os leitores da obra. No entanto, o desejo por esse outro permanece, de modo que a escrita, dita literária ou não, é, para Ana,

“o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (Cesar, 2016, p. 294). É para *um* outro que se escreve.<sup>5</sup>

Bom, e a literatura? Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando alguém produz literatura propriamente, qual é a diferença em relação a esses gêneros? Você está escrevendo para todo mundo? Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, você sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito [...] A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro. (Cesar, 2016, p. 294)

O que se pode recolher desse depoimento é que a escrita, para Ana Cristina Cesar, tende a nascer desse desejo de convocação, de chamamento, de relação dialogal,<sup>6</sup> “em estado de contínua travessia para o Outro” (Santiago, 2002, p. 61). O *eu*, portanto, se encaminha ao *tu*, deseja-o, solicita-o – de tal modo, podemos arriscar dizer que a existência daquele só se efetiva na relação com este.

Vejamos, a seguir, o início de alguns textos poéticos de Ana: *Correspondência Completa*, “Instruções de bordo” e “Anônimo”, respectivamente.

MY DEAR,

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. [...] (Cesar, 1983, p. 87)

5 Para Roland Barthes, não se escreve para o outro; para Ana Cristina Cesar, talvez se escreva para *um* outro, indefinido *a priori*. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes escreve: “Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por quem eu amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* – é o começo da escritura”. (Barthes, 2018, p. 152)

6 Aliás, para Ana Cristina Cesar, quanto mais o texto insistir nesse impulso ao outro, quanto maior a convocação de um interlocutor, mais próximo ele está do que a poeta chama de “literatura feminina”. E por feminina, é importante frisar, Ana Cristina não se refere a um texto necessariamente produzido por mulheres, mas a um texto que busca obstinadamente o tu, o você, o outro, o interlocutor, afinal. É, então, por uma abertura à alteridade que o feminino surge no texto, que, ao dirigir-se ao outro, pretende também escutá-lo. Vejamos, a seguir, o que diz Ana Cristina. “Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor. A teus pés, pés de quem? Muita gente me perguntou: aos pés de quem? Muita gente brincou com esse título. Para quem é? Muita gente se intrigou com isso. Quer dizer, não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina – e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. É a minha posição [...]”. (Cesar, 2016, p. 295)

**“INSTRUÇÕES DE BORDO”**

(para você, A. C., temerosa, rosa, azul-celeste)

Pirataria em pleno ar.  
A faca nas costelas da aeromoça.  
Flocos despencando pelos cantos dos  
lábios e casquinhas que suguei atrás  
da porta. [...]  
(Cesar, 1983, p. 64)

**“ANÔNIMO”**

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. [...]. (Cesar, 1983, p. 68)

No primeiro caso, o longo poema em prosa assume a forma de carta e principia com um vocativo: “MY DEAR”; no segundo, o interlocutor surge entre parênteses, em uma espécie de dedicatória para “A. C.”; no terceiro, a estrutura do poema flerta com a forma de uma missiva direcionada ao “você”, na primeira linha. A profusão de ocorrências em que a escrita de Ana Cristina Cesar se dirige a um *tu* testemunha as estratégias de endereçamento empregadas pela escritora. Por endereçamento, refiro-me ao trânsito de palavras e afetos por meio da conversação ou da correspondência, que não têm um destino fixo, como lemos no *Indicionário do contemporâneo* (2018).

Trata-se, então, de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor” (Pedrosa et al., 2018, p. 104).

No *Indicionário* (2018), o verbete *endereçamento* ressalta a presença do pronome em segunda pessoa e toma como exemplo a poesia de Ana Cristina Cesar.

Podemos entrar na discussão sobre endereçamento observando a atenção dada pela crítica a um procedimento da produção poética contemporânea: a presença do pronome em segunda pessoa na retórica da correspondência e da conversação. No contexto brasileiro, é possível encontrar esse interesse em algumas leituras em torno da poesia de Ana Cristina Cesar. Lançando mão dos procedimentos do diário, correspondência, confissão, essa poesia evidencia o endereçamento como um modo de problematizar as leituras que postularam a intransitividade da palavra poética e sua autorreflexividade, tais como as de Roman Jakobson ou do Formalismo Russo. (Pedrosa et al, 2018, p. 98)

Essa reconhecida insistência de Ana Cristina Cesar na carta e no interlocutor tem um efeito importante: afasta sua escrita do “leitor ninguém” (Cesar, 2013, p. 415) e permite entrever o desejo por um “leitor alguém”, se assim podemos dizer. Se a leitura é “o gesto do corpo” (Barthes, 2012, p. 33), como aprendemos com Barthes, se “é com o corpo, certamente, que se lê” (Barthes, 2012, p. 33), esse “leitor alguém” colocará seu corpo na cena de leitura, no texto, na busca pelo corpo daquele que escreveu.

Será que o corpo do “leitor alguém”, no processo da leitura, é capaz de restituir, ou mesmo de confeccionar, o corpo do escritor, de recolher seus biografemas? Lembremos que a poesia pode relutar contra uma “consciência êuica” (Branco, 2019, p. 23) e contra o “obscurantismo biografílico” (Cesar, 2008, p. 16), mas que ela não existe sem corpo. Assim, o poema de inflexão epistolar, por retomar um gênero da intimidade, guarda traços do corpo de quem o escreveu, mais precisamente da voz, do “grão da voz” (Barthes, 2010, p. 77). Por meio dos vocativos e do tom conversacional, talvez seja depositada na escrita e recuperada pelo corpo futuro do leitor a presença de um ritmo, de algo do grão da voz, “um misto erótico de timbre e de linguagem” (Barthes, 2010, p. 77), que produz “a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido” (Lacan, 2003, p. 15). É, então, no ponto em que o grão da voz encontra um leitor, esse outro tão desejado, tão convocado, que nasce a escritura, mais propriamente a escritura em voz alta, que busca “os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele” (Barthes, 2010, p. 77).

*A escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo orientais). Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. (Barthes, 2010, p. 77-78)

Como ler essa escritura em voz alta, para a qual não importa apenas o transporte da mensagem, o significado, mas principalmente o vibrar da linguagem e as pulsações do corpo e aquilo que Roland Barthes chamou de significância<sup>7</sup>? Talvez essa escritura em voz alta, destinada ao leitor como uma carta em que se deposita o grão da voz, solicite também os ouvidos.

### 3. A LETTRE: CARTA, LETRA, LITORAL

No livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990), mais precisamente em “O grão da voz”, Roland Barthes se dedica à presença da voz na música. No percurso, ele chega a aproximar som, escrita

<sup>7</sup> “O que é a significância? É o sentido na medida em que é produzido sensualmente”. (Barthes, 2010, p. 2)

e corpo, além de esboçar algumas definições para o grão da voz. Esse grão seria “o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa” (Barthes, 1990, p. 244). Ele não se restringe à fala que articula uma mensagem, mas alcança o som que fricciona a língua e que promove um sentido produzido sensualmente. Nessa fricção, a dimensão sonora sulca a língua, inscreve-se nela, de modo a formular uma marca, uma escrita.

O “grão” da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (e não a mensagem). O canto deve falar, ou melhor, *escrever* [...] (Barthes, 1990, p. 242)

Em outra passagem, Roland Barthes argumenta que o grão seria “a materialidade do corpo falando a sua língua materna: talvez a letra; quase que certamente a significância” (Barthes, 1990, p. 239). Ressalto, aqui, a relação entre três significantes: o *grão da voz*, o *corpo que fala sua língua materna* e a *letra*. Tomemos essa língua materna em diálogo com a psicanálise – que nem de longe era desconhecida de Barthes – e façamos com que ela deslize para a lalíngua de que trata Jacques Lacan: língua incompreensível, pois não é exatamente aquela falada pela mãe, mas a que é ouvida e sentida pelo bebê. Em meio a tantos sons, murmúrios, choros, balbucios, “a língua mãe lambe” (Cesar, 2008, p. 76) o corpo do bebê.

solto a cabeça  
entre os pombos  
pardos da noite

a língua mãe lambe  
e enlaça o voo  
meu trôpego

silêncio  
(Cesar, 2008, p. 76)

Essa lalíngua, pulsional, mais voltada ao gozo que à comunicação, é recuperada pelo grão da voz, pela letra.

Mas o que é a letra, afinal, a *lettre*?

No ensino lacaniano, a *lettre* se desdobrou nas dimensões de letra, carta e, como vimos, literal.

Começemos por pensar a letra, para Jacques Lacan, como traço, mais propriamente “rasura de traço algum que seja anterior” (Lacan, 2003, p. 21), como lemos em “Lituraterra”. Durante um voo de avião, Lacan observou as ravinas, os sulcos que a água da chuva deixara na planície siberiana, e formulou que a letra tem relação com essa marca, essa inscrição. Da metáfora ao literal, a letra já não portaria um significado, mas seria um ravinamento dele.

[...] a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. [...] Não há metalinguagem, mas o escrito que se fabrica com a linguagem é material talvez dotado de força para que nela se modifiquem nossas formulações (Lacan, 2003, p. 22-23)

Mais elementar que o significante, a letra reporta “ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito. Além disso, é a letra que faz a borda, o litoral, como nos ensina Lacan em ‘Lituraterra’” (Branco, 2000, p. 23). Roland Barthes, também nessa direção, entende a letra como a unidade mínima da língua: ele equipara a letra ao grão da voz, o ponto mais reduzido, mais acurado na fala, um traço de puro som.

Se a letra é tão mínima, não se pode interpretá-la como se faria com uma frase ou uma palavra. Ela não se deixa ler com facilidade, mas escreve, inscreve seu som no corpo de quem a recebe. A letra é um traço, um grão de som que viaja em direção a um leitor futuro, um leitor alguém, um leitor letrado, que “não é exatamente um leitor erudito, mas um leitor que se deixa dividir pela letra” (Felman, 2022, p. 20). Eis, então, a dimensão de carta da *lettre*: a letra viaja e tem como destino um corpo que deseja ser lido por ela.

De Ana Cristina Cesar, encontramos a *lettre* repleta de vocativos e construída em ritmo de conversa. O “efeito de destinação” (Lopes, 2022, p. 123) de sua carta permite que nós, leitores, imaginemo-nos destinatários. Mas seremos, de fato, seus destinatários? Nós, que habitamos outro século e que, em verdade, somos bem menos afeitos à “lenta cumplicidade da correspondência” (Cesar, 1983, p. 101)? Nós, que sequer chegamos a conhecer Ana, a mulher que tanta carta destinou?

Além disso, como desconsiderar a informação presente na nota dos organizadores de *Correspondência incompleta* (1999), na qual Heloísa Teixeira e Armando Freitas Filho anunciam terem sido eles, sob pseudônimos Mary e Gil, os destinatários de *Correspondência completa*, publicado pela primeira vez em 1979?

Por fim, nós, os organizadores, fomos seus personagens: no livro ‘Correspondência completa’, de 1979, Mary e Gil são os que agora, 20 anos depois, reúnem, pela primeira vez em livro, parte de sua epistolografia. (1999, p. 11)

A quem pertence uma carta: a quem a escreveu, a quem a recebeu ou a quem dela se apossou? Essas perguntas, que são também de Jacques Lacan, sobrevoam este texto. Em “O seminário sobre a carta roubada”, nos *Escritos* (1998), Lacan comenta o famoso conto de Edgar Allan Poe e investiga a *lettre* enquanto carta. A quem pertence uma carta literária, isto é, uma letra?

Mas, em que pé estamos a esse respeito? Para que haja carta roubada, diremos conosco, a quem pertence uma carta/letra? [...] Então, a carta/letra sobre a qual quem a enviou ainda conserva direitos não pertenceria plenamente àquele a quem se dirige? Ou será que este último nunca foi seu verdadeiro destinatário? (Lacan, 1998, p. 30)

A reflexão prossegue em “Lição sobre Lituraterra”, que integra *O seminário, livro 18*. Lacan retoma o conto de Poe – o qual se desenvolve a partir de uma carta que fora roubada dos aposentos da rainha e que precisa ser recuperada – e chega a conclusões importantes sobre uma carta, uma letra: muito embora possa sofrer desvios, ela chega sempre a seu destino; ela exerce efeitos naqueles que a encontram, ainda que desconheçam seu conteúdo.

Ele, o conto, é feito do que acontece com a postagem de uma missiva, com o conhecimento daqueles que se encarregam de seus envios – é fazê-la seguir – e dos termos em que se apoia que eu, por minha vez, possa dizer, a propósito dessa carta, que uma carta sempre chega a seu destino, mesmo depois dos desvios que ela sofre no conto. O relato, se assim posso dizer, é feito sem nenhum recurso ao conteúdo da carta. É isso que torna notável o efeito que ela exerce sobre os que se tornam alternadamente seus detentores [...] (Lacan, [1971] 2005, p. 107)

Se formos ao texto de abertura dos *Escritos* (1998), de Jacques Lacan, avançaremos um pouco nessas questões que dizem respeito à destinação e ao efeito de uma carta, uma letra. Em “Abertura desta coletânea”, Lacan aponta que a destinação de uma *lettre* não é propriamente o caminho rumo àqueles que um dia foram seus endereçados iniciais. O destino de uma *lettre* é, antes, aquilo que um leitor pode fazer dela ao colocar algo de si na leitura. O processo de leitura, nesse aspecto, já não é ancorado na decodificação, no significado, mas no ato de se deixar ser sulcado, marcado pela letra, de deixar que ela promova seu efeito.

Cabe a esse leitor devolver à carta/letra em questão, para além daqueles que um dia foram seus endereçados, aquilo mesmo que ele nela encontrará como palavra final: sua destinação. [...] Queremos, com o percurso de que esses textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si (Lacan, 1998, p. 9-10)

Se a letra é a inscrição do som, como aprendemos com Roland Barthes e Jacques Lacan, e se é do som a habilidade de se expandir, podemos supor que a carta de Ana Cristina Cesar se direciona a quem estiver à escuta do seu ressoar. Não se trata, contudo, de uma escuta fisiológica (“escuta dos índices”, alerta e vigilante quanto aos ruídos, como a de um animal) ou psicológica (“escuta dos signos”, que se ocupa da decifração), mas se relaciona ao que Barthes compreende como um terceiro tipo de escuta, a psicanalítica, modificada pela noção de inconsciente e mais aberta à polissemia e ao dismantelamento do sentido único. Leiamos, a seguir, as palavras de Barthes em “A escuta”, no livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990).

Segundo um primeiro tipo de escuta, o ser vivo dirige sua audição (o exercício de sua faculdade fisiológica de escutar) para *índices*; neste nível, nada distingue o animal do homem: o lobo escuta um ruído (eventual) de caça, a lebre um ruído (possível) de agressor, a criança, o namorado escutam os passos que se aproximam e que poderão ser os passos da mãe ou do ser amado. Esta primeira escuta é, se assim podemos dizer, um *alerta*. A segunda é uma decifração; o que se tenta captar pelo ouvido são *signos*; aqui, sem dúvida, é a vez do homem; escuto da mesma ma-

neira que leio, isto é, mediante certos códigos. A terceira escuta, enfim, [...] não visa – ou não espera – signos determinados, classificados: não aquilo que é dito, ou emitido, mas aquele que fala, aquele que emite: [...] “escuto” na verdade quer dizer “escuta-me”; a escuta apodera-se, pois, para transformá-la e lançá-la sem cessar no jogo da transferência, de uma “significância” geral, que já não é concebível sem a intervenção do inconsciente. (Barthes, 1990, p. 217)

Diante da *lettre* de Ana Cristina, aliás, é tentador imaginar o sotaque da autora, o tom de sua voz, o ruído que a envolvia no Rio de Janeiro daquele fim de século, como se por meio desses elementos pudessemos decifrar o texto de Ana Cristina. Mas arrisquemos a hipótese de que ao destinatário da *lettre*, “uma fala que voa” (Lacan, [1954-1955]2010, p. 268), talvez seja necessário dar um passo além dessa reconstituição biográfica e prosseguir em busca de biografemas: será preciso deixar as letras agirem em nosso corpo, encontrarem nossa voz, nosso sotaque e o ruído que nos cerca em outras cidades. Nesse ponto, a obra se torna sem origem, afinal começa outra vez, agora no corpo de quem a lê e se deixa ser lido e escrito por ela. O texto se torna uma letra que parte do corpo da autora e encontra a sua destinação no corpo de um leitor futuro, desenhando, assim, o circuito da *pulsão da escrita*, essa que não encontra fim, mas produz atravessamentos. E então a leitura, conjugando traços da autora no corpo do leitor, em um encontro/desencontro, é, por fim, um litoral.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I*: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós - Llansol - A letra - Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFGM, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras*: as literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os ínvios caminhos*: escrever, ler, psicanalisar. Belo Horizonte: Cas’ a Edições, 2019.
- BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves. *O que é psicanálise literária?* Rio de Janeiro:

ro: Ed. UFRJ, 2022. Disponível em: [https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19193/1/ebook\\_psicanalise-literaria\\_2022.pdf](https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19193/1/ebook_psicanalise-literaria_2022.pdf). Acesso em: 21 fev. 2025.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*: Ana C. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos*: poemas e prosas da pasta rosa. Organização de Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FELMAN, Shoshana. *O escândalo do corpo falante*: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas. Tradução de João Rocha e Lucia Castello Branco. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliodoro. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1971]2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução de Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, [1954-1955] 2010.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2022.

MORICONI, Italo. *Ana C: o sangue de uma poeta*. 2 ed. Editora e-galáxia/Selo HB, 2016.

PEDROSA, Célia et. al. (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

**Submissão em: 28/02/2025**

**Accite em: 30/04/2025**