

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Área de Literatura Portuguesa

AMAR COMO SOROR MARIANA

Marina de Souza Lazarim

(Versão corrigida)

São Paulo

2019

MARINA DE SOUZA LAZARIM

Amar como Soror Mariana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Paola Poma

(Versão corrigida)

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

La Lazarim, Marina de Souza
Amar como Soror Mariana / Marina de Souza Lazarim
; orientador Paola Poma. - São Paulo, 2019.
118 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas. Área de concentração:
Literatura Portuguesa.

1. Mariana Alcoforado. 2. Cartas Portuguesas.
3. Erotismo. 4. Literatura portuguesa de autoria
feminina. I. Poma, Paola, orient. II. Título.



fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Marina de Souza Lazarim

Data da defesa: 06 / 11 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Paola Perma

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06 / 01 / 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

LAZARIM, Marina de Souza. *Amar como Soror Mariana*. 2019. 118 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Aprovada em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof^a Dr.^a Paola Poma (orientadora)

Instituição: USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^o Dr.^o _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^o Dr.^o _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^o Dr.^o _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho às três gerações de Luíças:

Nair, Bernadete e Laís.

Agradecimentos

Agradeço imensamente à minha família, aos meus pais, Bete e Marcelo que, mesmo distantes, acenaram desde o início das provas para o ingresso do mestrado incentivo, apoio e mais tarde, reconhecimento e admiração; às minhas irmãs, Anita e Clara, pelo nossos almoços de fim de semana, pela cumplicidade, sinceridade e fortalecimento cotidiano. Agradeço também à minha querida tia Miriam pelo humor e carinho com que sempre nos acolheu – seja por um telefonema ou no seu refúgio joseense. À vó Elza, pelas orações, tardes de domingo com café e por ter me ajudado a entender fragmentos da Bíblia para a análise de alguns poemas da Adília Lopes. Às minhas tias, todas elas: Gildete, tia Socorro, Gi, Janete e tia Raquel pelas forças trocadas nos últimos anos.

À Paola Poma, não só por ter aceitado me orientar desde a graduação, mas pela sensibilidade, seriedade e confiança – além de ter se tornado, ao longo de todos esses anos, um grande exemplo de pesquisadora e crítica que me inspira profundamente.

Aos companheiros de jornada acadêmica, com quem já bebi muitos cafés: João Oliveira Pace, pelo longo caminho trilhado conjuntamente; Bruna Escaleira, pela companhia das aulas e pelo mesmo interesse de pesquisa; Isabela Dias Benassi, pelas discussões sobre a Adília; Clarisse Lyra, pela companhia nos trabalhos árduos; Guilherme Marchesan, por estar sempre por perto; Carlos Moacir, pelas boas risadas; Clarissa Xavier, por ter me recebido tão bem em BH no ano passado, e Pedro Régis Miranda, pelo encontro feliz em João Pessoa e pela tradução que fez para mim.

Agradeço especialmente à Anna Sousa e à Naiara Faria, duas amigas que sigo admirando muito. À minha prima Bia, por ser essa fortaleza inspiradora.

À Ana Cristina Joaquim, pelas discussões acaloradas, as conversas alongadas, as cervejas e também as longas caminhadas que fazíamos nos intermináveis novembro e dezembro de 2017. Agradeço também à Nathalia Macri Nahas pela ajuda na fase em que eu estava prestando mestrado e por ter me encontrado em Lisboa em abril deste ano, e também à Julia Fernandez, pela amizade e pelas oportunidades – todas elas.

Aos amigos joseenses Alex Baere e Bruna Hayashi Matsunaga porque revê-los sempre me faz tão bem! Agradeço também ao Saulo Martins, amigo carioca de longa data que nos veio visitar com mais frequência nos últimos anos. Aproveitando, registro aqui: prometo que ainda volto ao Rio!

Aos companheiros de trabalho: Re, Arthur, Balla, Carol, Robs, Clayton, Maysa, Renata, Cedran, e, sobretudo, à equipe pedagógica: Ju, Dayane, Cássio e Fabi. Obrigada pela compreensão, paciência e conversas na reta final do depósito da minha dissertação. Fabíula, sou muito grata também pelo tempo de confiança, pelo apoio à minha pesquisa e por ter contribuído para o meu crescimento profissional nos últimos anos.

Agradeço aos professores portugueses Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Francisco Topa por terem me aceitado, e por terem sido tão generosos, nas disciplinas que cursei na Universidade do Porto durante o intercâmbio na graduação. Ao Rodrigo Galvão, pelos seis meses de morada conjunta – e pela saudosa amizade que floresceu dali. À Alba Philipps, pela companhia inseparável no Porto, pela visita que me fez em São Paulo na época dos exames para ingresso no mestrado e por me ajudar com algumas traduções; Mariana Ferraz Almirón, pelo suporte que demos uma a outra, ao Fernando Breda, por termos compartilhado uma mesma aventura, ao Paulo Carvalho, por ter sido tão doce e companheiro nos dias finais daquele inverno difícil, e ao Roberto Elvira, pelos jantares que ele e a Sophie promoveram em tantas sextas-feiras, pelas conversas sobre poesia e afinidades que fomos descobrindo em sermos latino-americanos em terras europeias.

Ao professor Emerson Inácio pelas aulas, conversas, por aceitar participar da minha qualificação e pelas indicações bibliográficas, enfim, pela atenção e interesse. Agradeço também ao Mário César Lugarinho, Maria Teresa Bermúdez Montes, Annie Gisele Fernandez e María Dolores Aybar-Ramírez pelas aulas da pós, que certamente contribuíram muito para minha formação como pesquisadora. E à Marlise Vaz Bridi, pela participação do exame de qualificação, pelas críticas e sugestões que foram significativas para a elaboração do segundo capítulo da dissertação.

Agradeço também às duas Anas pelo profissionalismo: a Carolina, pela preocupação e pelo tempo de acompanhamento no fim da graduação e início do mestrado, e à Luísa, que ajudou a me restituir e a encontrar o meu norte nesses últimos meses.

Ao Ronaldo Vitor, por me enriquecer diariamente com as nossas discussões, debates, por desafiar, estimular o meu senso crítico e me acrescentar de forma tão produtiva e reveladora. Agradeço imensamente os seus gestos de amor, cuidado, companheirismo, por toda paciência, leitura, sugestões, pareceres e acolhimento.

Elza, Silvan e Fernando: não tenho palavras para expressar quão grata sou por me receberem tão bem e terem permitido que eu me sentisse em casa na companhia de vocês.

Agradeço, por fim, à CAPES pelo apoio do suporte financeiro para realização deste trabalho.

LAZARIM, Marina de Souza. *Amar como Soror Mariana*. 2019. 118 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Resumo

O seguinte trabalho constitui uma leitura das revisões da obra *Cartas Portuguesas* (1669) em *Novas Cartas Portuguesas* (1972) das escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e em *Marquês de Chamilly* (1987) e *Regresso de Chamilly* (2000) de Adília Lopes. A proposta da pesquisa é a observação da releitura que as escritoras promoveram do infortúnio amoroso de Mariana Alcoforado, considerando as particularidades de cada uma das obras e o período histórico em que foram publicadas, através da análise comparativa de como o erotismo, articulado às interpretações da história de Soror Mariana Alcoforado e do signo mítico que a religiosa alcançou no imaginário cultural português, pode ser identificado nos quatro livros selecionados como *corpus* da pesquisa.

Palavras-chave: Mariana Alcoforado; *Cartas Portuguesas*; Erotismo; Literatura portuguesa de autoria feminina.

LAZARIM, Marina de Souza. *To love like Soror Mariana*. 2019. 118 f. Dissertation (Master in Letters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Abstract

The following work looks at readings of *Cartas Portuguesas* (1669) in *Novas Cartas Portuguesas* (1972) by the writers Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa, and of *Marquês de Chamilly* (1987) and *Regresso de Chamilly* (2000) by Adília Lopes. The research proposal looks at the rereading promoted by the writers of Mariana Alcoforado's loving misfortune, considering the particularities of each of the works and the historical period in which they were published, through the comparative analysis of how eroticism, articulated as the interpretations of the story of Soror Mariana Alcoforado and the mythical signs that religions reached in the Portuguese cultural imagination which can be identified in the four books selected as corpus of the research.

Keywords: Mariana Alcoforado; Cartas Portuguesas ; Eroticism; Portuguese literature by female authors..

Sumário

Considerações iniciais	12
-------------------------------------	-----------

Capítulo I – As *Cartas Portuguesas*

I. Soror Mariana Alcoforado: de autora mítica à personagem.....	16
II. Cartas erotizadas de uma freira portuguesa.....	28
III. As cinco cartas.....	32

Capítulo II – As *Novas Cartas Portuguesas*

I. Marias, plural de Mariana.....	48
II. Cartas novas, novas portuguesas.....	57
III. O percurso entre “A paz” e a “Intimidade”	63

Capítulo III – *O Marquês de Chamilly e seu Regresso*

I. A Marianna de Adília	72
II. Adília e o erotismo: <i>O peixe na água</i>	80
III. A Marianna que devaneia e não quer ter bebês	92

Considerações Finais.....	103
----------------------------------	------------

Bibliografia.....	107
--------------------------	------------

Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Adélia Prado

Considerações iniciais

O ponto de partida da elaboração da dissertação foi a leitura do artigo publicado na revista *Olho d'água* em 2010 intitulado “As voltas com Mariana, Marias – e por quê não? – José”, da professora Paola Poma. O texto, relacionado à pesquisa de pós-doutoramento da crítica literária na Universidade Nova de Lisboa sobre as *Cartas Portuguesas* e financiado pela FAPESP, traz a reflexão entre as escritoras articulada ao tema da autoria. A partir desse estudo, foi possível notar que havia uma série de elementos de aproximação entre as releituras de *Cartas Portuguesas* e, dentre elas, o erotismo e um mesmo interesse de acessar uma espécie de signo, mito cultural português, representado pela freira alentejana.

Em seu estudo intitulado *A epistolografia em Portugal*, de 1965, a professora e pesquisadora Andréa Cabbré Rocha dedicou apenas duas páginas às *Cartas Portuguesas* para justificar que não incluiria a obra em seu livro, pois não considerava o texto das cartas como propriamente do gênero epistolar. Para a autora, que anuncia o seu posicionamento de que o epistolário teria sido elaborado por um escritor francês, *Cartas Portuguesas* seria uma obra em que “os portugueses em vão se tem procurado, e os estrangeiros encontram um mito de Portugal” (ROCHA, Andréa Cabbré, 1956, p. 196). A observação da crítica, embora curta e sintética, parece satisfazer uma equação muito complexa existente em torno das famosas cartas da freira alentejana do século XVII: obra sem origem e autor identificados, passou a fazer parte de um imaginário português defendido pelos alcoforadistas e adotado por críticos estrangeiros, que acessaram o epistolário pelas amplas traduções e edições da obra por toda Europa ao longo de séculos.

Esse processo, tensionado pelas discussões constantes de autoria e nacionalidade da obra, culminaram por torná-la uma espécie de mito cultural português, seja por um estereótipo de provincianismo frequentemente acompanhado pela imagem de Portugal no contexto europeu à época, quanto pelo arrebatamento amoroso descrito pela freira Mariana Alcoforado, que exprimia um amor ardente e contraditório que poderia ter sido elaborado nas mesmas terras em que Luís de Camões outrora versara a antítese do amor e da paixão.

É a partir desse contexto que no século XX as escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Adília Lopes decidiram resgatar não apenas

o discurso das cartas, como também a própria história de Soror Mariana Alcoforado para a elaboração de obras que acessavam o mito da freira alentejana. No primeiro caso, a partir de um projeto idealizado pelo trio de Marias e publicado 1972 sob o título de *Novas Cartas Portuguesas*, as escritoras lançaram o livro que confrontava os mecanismos patriarcais do governo então vigente, que além de promover as Guerras Coloniais – ou as chamadas Lutas de Libertação nos países africanos colonizados por Portugal, – realizava a criação de prisões como o Tarrafal em Cabo Verde, e perpetuava a continuidade de uma política repressora que atuava em defesa da moral e da ordem estabelecidas pelo Estado. O Salazarismo, governo fascista que perdurou em Portugal por 41 anos, naturalmente também limitava a condição política, social, intelectual e sexual das mulheres portuguesas, de forma que após a publicação da obra, as três escritoras foram presas e sofreram um violento processo judicial que só teve fim dois anos mais tarde, com a chegada da Revolução dos Cravos em 1974.

Realizar essa crítica através de uma obra considerada integrante do imaginário português foi uma medida inteligente adotada pelas três Marias, pois a partir da condição de clausura da freira alentejana, as escritoras encontraram metáforas para as mais variadas representações da opressão vivida pelas mulheres em Portugal, além de poder resgatar, do próprio texto das cartas, a paixão de Mariana que tinha como objeto o seu próprio amor – e desse ponto, a formulação de defesa da autonomia do corpo e da libertação sexual da mulher, da qual a tematização do erotismo parece ser elemento determinante para a realização do projeto literário.

No segundo caso, Adília Lopes, nascida nesse mesmo contexto de opressão, cuja menarca – ou a “mudança de idade”, expressão que a escritora utiliza para se referir ao início de seu ciclo menstrual¹ – coincidiu com o ano de publicação de *Novas Cartas Portuguesas* em 1972, expressa no conjunto da sua produção poética um interesse particular em abordar experiências que dizem respeito precisamente às mulheres. *Marquês de Chamilly*, de 1987, e *Regresso de Chamilly*, de 2000, são duas de suas obras que tematizam a condição da mulher a partir da reapropriação das cartas de Mariana Alcoforado para criar o contexto dramático e cômico da mulher que, educada por contos de fadas e iludida pela projeção de um grande amor que a salvaria de sua própria vida,

¹ Referência a crônica “A menstruação” de Adília Lopes, publicada no site do jornal *O público* em 2000.

deve lidar não apenas com o abandono e a frustração amorosa, como também com as adversidades da vida real que o amor idealizado não está imune.

Nesse contexto, o erotismo também é fator significativo para a formulação da Mariana Alcoforado de Adília Lopes, pois assim como em *Novas Cartas Portuguesas*, a poetisa aborda a libertação sexual da mulher e, inclusive, desmistifica a instituição familiar a partir da revelação de uma série de problemas enfrentados pelo casal Mariana e Chamilly, que discutem pelo assado que queimou no forno, enfrentam as exigências sexuais dos novos tempos e tocam na questão do aborto.

Para dar conta desse *corpus* numa pesquisa de mestrado, a metodologia adotada para a produção textual foi a da elaboração de uma *leitura comparada* entre obras², o que permitiu uma associação mais livre e, portanto, menos rígida entre as ideias. No entanto, devido à necessidade de trabalhar alguns aspectos particulares dos livros e das autoras, optou-se por uma organização convencional a partir da adoção da divisão do trabalho em três capítulos que podiam aprofundar um estudo sobre as obras e analisar a importância do erotismo, à luz dos estudos, sobretudo de Georges Bataille, em cada uma delas, respeitando a ordem cronológica de publicação dos livros por considerar a importância do período histórico como fundamental para a compreensão do tema central da pesquisa.

O primeiro capítulo, assim, é debruçado no estudo de *Cartas Portuguesas* e segmentado pela abordagem de Mariana Alcoforado como autora mítica a partir da contextualização histórica acerca da discussão da autoria e nacionalidade da obra, seguido por uma breve análise da tendência da fortuna crítica das cartas de erotização de Mariana e, por último, pela análise das cinco correspondências; o segundo capítulo analisa *Novas Cartas Portuguesas* e segue o mesmo padrão de estudo: contextualização histórica, priorizando o impacto cultural da publicação da obra pré-Revolução dos Cravos, seguido por uma análise da importância do erotismo para compreensão do livro e, por fim, a leitura dos textos “A paz” e “Intimidade” da obra. O terceiro capítulo, finalmente, foi dedicado a *Marquês de Chamilly* e *Regresso de Chamilly* e seguiu a mesma metodologia. O primeiro texto do capítulo III promove uma contextualização da poesia de Adília Lopes no Portugal contemporâneo e da sua apropriação da história sobre Mariana Alcoforado, seguido pela análise de como a poetisa trabalha o tema do erotismo na sua poesia e, por

² O título do trabalho, inclusive, foi inspirado nos nomes atribuídos aos capítulos de *Mariana Alcoforado: Formação de um mito cultural*, de Anna Klobucka. A pesquisadora utilizou o padrão da combinação de um verbo infinitivo com o nome de Mariana Alcoforado, como “Canonizar Mariana”, “Feminilizar Mariana”, etc. Na dissertação, utilizamos a mesma estrutura, mas acrescentamos a preposição “como” para evidenciar o caráter de leitura comparativa tomada na pesquisa de mestrado.

último, a leitura de alguns dos seus poemas sobre Mariana Alcoforado anteriores ao *Marquês de Chamilly* e *Regresso de Chamilly*, além de apresentar uma breve análise de duas composições das duas obras selecionadas como *corpus*. É necessário mencionar que as leituras dos poemas “Os poemas que escrevo”, “Arte poética”, “Eclesiastes” e a composição iniciada pelo verso “Milly chéri”, na terceira parte desta pesquisa, tiveram como base os estudos realizados em sala de aula com a condução interpretativa da professora Paola Poma.

É importante enfatizar, porém, que não foi o objetivo da pesquisa apresentar um trabalho que satisfaça inteiramente os quatro livros selecionados, mas promover um diálogo entre as obras através do tema do erotismo na recuperação das cartas de Mariana Alcoforado, personagem mítico passível de adaptações para a abordagem da desmistificação do amor e da sexualidade das mulheres portuguesas.

CAPÍTULO I

CARTAS PORTUGUESAS

I. SOROR MARIANA ALCOFORADO De autora mítica à personagem

Quem quer que tente entender uma carta de amor pela análise da escritura estará sempre fora de lugar, pois o que ela contém é o que não está ali, o que está ausente. Qualquer carta de amor, não importa o que se encontre nela escrito, só fala do desejo, a dor da ausência, a nostalgia pelo reencontro.

Ruben Alves

Mas eu, nas letras que compus,
eu inventei a ausência como mais ninguém.
Eu fui a mão da ausência
numa cela escura

Pois vós olhastes essa minha ausência,
dissestes que dali criei palavras,
mas não por minha mão

Ana Luisa Amaral

O gênero textual caracterizado pela correspondência fazia parte do que Michel Foucault denomina “a escrita de si”³, pois, assim como a escrita *hypomnemata*⁴, a redação das cartas implicaria para o autor a exposição de sua intimidade e uma reorganização de seus pensamentos, ações capazes de oferecer a quem escreve uma sensação de alívio e desafogo. Por esse motivo, ainda segundo Foucault, o exercício da escrita de si serviria

³Em ante-texto, vem indicado o seguinte: ‘Estas páginas fazem parte de uma série de estudos sobre ‘as artes de si mesmo’, isto é, sobre a estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do Império’. A ‘série de estudos’ a que Foucault alude veio a culminar, como é sabido, nos dois últimos volumes publicados da sua *Histoire de la Sexualité: L’usage des plaisirs e Le souci de soi* (Paris, Gallimard, 1984) (FOUCAULT, 1992, p. 129).

⁴ “O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” (quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (in vires, in sanguinem). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional”.(FOUCAULT, 1992, p. 134).

também como “uma arma de combate espiritual”, pois ao “ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCALT, 1992, p. 129).

O que possibilitaria esse efeito seria o fato de que a carta, como os demais textos autobiográficos, deriva da própria vida e experiência de quem a escreve, independente dos recursos estilísticos empregados por seu autor. O escritor autobiográfico, segundo Philippe Lejeune, utilizaria a sua própria história para a composição de sua identidade na escrita, ato que o distanciaria de um autor de ficção (LEJEUNE, 2008, p.104).

O gênero epistolar, no entanto, não seria apenas motivado pelo exercício do indivíduo de criação de si mesmo e da sua própria história, mas também pelo papel comunicativo que desempenha. Ainda que exercício de organização individual, a carta, por se caracterizar como um canal de diálogo⁵, exige do autor uma reflexão e elaboração de si frente ao outro, com a intenção de suprimir a ausência daquele com quem se pretende falar e fazer presente o escritor ao destinatário no ato de leitura. O discurso tecido nas cartas, desse modo, não carrega somente notícias, como também o próprio remetente que a escreveu: “a carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem a dirige. (...)”, presença, inclusive, “imediata e quase física” (FOUCALT, 1992, pág. 136).

A não leitura de uma carta, o seu desvio, ou mesmo a ruptura da comunicação pela falta de continuidade das correspondências, impediria esse processo de corporificação do remetente no corpo da escrita, visto que “escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro (...) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz”, proporcionando uma situação “face-a-face”. (ibidem). Assim, como um canal eternamente aberto, onde se documenta a enunciação de um indivíduo que se revela para o outro, a carta não respondida parece ficar suspensa em tempo e espaço, sem a evocação da presença do remetente pelo destinatário e sem, portanto, realizar a supressão da ausência entre os dois indivíduos que se carteiavam.

As cinco cartas de amor da freira portuguesa Mariana Alcoforado dirigidas ao seu amante francês, por volta da segunda metade do século XVII, tiveram essa desventura da não correspondência, mas felizmente, enquanto obra epistolar, reconhecida sob as traduções de *Cartas Portuguesas* ou *Lettres Portugaises*, não sofreu um destino de

⁵ “A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe”. (FOUCALT, 1998, p. 135).

esquecimento na estante, já que ganhou diversos leitores em variados países em decorrência das reedições e traduções da obra⁶ desde a sua primeira publicação em 1669.

A história das cartas permite a constituição do possível encontro entre soror Mariana Alcoforado e um cavaleiro francês identificado como Noel de Chamilly, cuja passagem na região alentejana de Portugal durante as Guerras de Restauração teria culminado no romance proibido. Finalizada a missão militar, o marquês retorna a França, mas a separação não foi suficiente para conformar Mariana do afastamento de seu amante. A freira então redige cartas mobilizadas pela dor da distância, ressaltando os arrebatamentos que a experiência amorosa havia causado em si e os seus posteriores efeitos:

Parece-me, no entanto, que até ao sofrimento, de que és a única causa, já vou tendo afeição. Mal te vi a minha vida foi tua, e chego a ter prazer em sacrificar-ta. Mil vezes ao dia os meus suspiros vão ao teu encontro, procuram-te por toda a parte e, em troca de tanto desassossego, só me trazem sinais da minha má fortuna, que cruelmente não me consente qualquer engano e me diz a todo momento: Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão. (ALCOFORADO, Mariana, 1980, pág. 369)

O sofrimento originado pela ausência converte-se numa dor que a religiosa se apega por ser, exatamente, o que ainda lhe resta do amado. Para diminuir a distância e o conseqüente sofrimento, Mariana Alcoforado utiliza o recurso da correspondência, enfatizando a possibilidade de aproximação e contato que esse mecanismo comunicativo ofereceria aos amantes: “Adeus, não me posso separar deste papel que irá ter em mãos” (ibidem, p. 371). A possibilidade de contato, e mais precisamente toque, entre a religiosa e seu amado a partir de um único objeto que leva consigo a enunciação de Mariana, oferece um instante de união a freira e Chamilly, como observado por Paola Poma:

A sensualidade não aparece apenas no tema e no encontro erótico subentendido, o próprio texto carrega em si a corporificação de Mariana, como se cada palavra escrita, cada linha alongada, cada página acrescentada representasse um pedaço de corpo acariciado, tocado, beijado. (POMA, Paola, 2010: pág. 123)

⁶ A obra só na França obteve mais de cinquenta edições, sendo que vinte delas foram publicadas durante o século XX até o ano de 1974. Segundo Maria Isabel Barreno, “As *Cartas Portuguesas* são, portanto, um best seller entre as 141 obras publicadas durante esse período” (PRADO, 2010, apud BARRENO, 2000, p.234).

No entanto, as respostas de Chamilly, que parecem não corresponder aos anseios da religiosa, estimulam o desenvolvimento de um discurso cada vez mais inclinado a descrever o mal estar causado pela experiência amorosa: “todos se comovem com meu amor, só tu ficas profundamente indiferente, escrevendo-me apenas frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que estavas morto por acabá-las” (ALCOFORADO, Mariana, 1980: p. 389).

O leitor da obra epistolar acompanha o movimento de substituição do pretexto de escrita de Mariana, a princípio inspirado na possibilidade de união amorosa, e posteriormente debruçado na dor promovida pela ilusão e abandono:

Adeus. Era melhor nunca te ter visto. Ah, sinto até o fundo mentira deste pensamento e reconhecimento, no momento em que escrevo, que prefiro ser desgraçada amando-te do que nunca te haver conhecido. Aceito, assim, sem uma queixa, a minha má fortuna, pois não a quiseste tornar melhor (ibidem, p. 383).

O conflito dos sentimentos de Mariana, alternados entre rancor e adoração de Chamilly, progride até a quinta e última carta, predominada pelo anúncio da religiosa de que não escreveria mais. Nesse último texto, a freira chega a conclusão de que seu amor não dependia mais da reciprocidade do amante, pois já se tornara autônomo do objeto amado: “Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão” (ibidem, p 396).

A escrita da religiosa foi considerada uma expressão máxima do abandono amoroso, sendo comparada, por Eugenio de Andrade, a escritoras como a grega Safo, as italianas Heloísa e Gaspara Stampa, a alemã Bettine Brentano e a inglesa Elisabeth Browning⁷. Essa associação, para o poeta, ocorre devido ao fato de que Mariana, tal qual todas as demais citadas,

está no centro de uma constelação de mulheres abandonadas pelos amantes, que pelo dom de si próprias superam o objeto de sua paixão, projectando-a num espaço rarefeito onde já não há necessidade de diálogo, porque « um tal amor não precisa de correspondência, tem em si chamamento e resposta» (ANDRADE, Eugenio, 1980, p. 247) .

⁷ Esta última, inclusive, foi comparada a Mariana Alcoforado também por Anna Klobucka (2006, p.12), pois dedicara um livro de sonetos ao seu marido intitulado *Sonnets from the Portuguese* (1850). Para Klobucka, o clássico seiscentista foi parte da inspiração da obra de Elisabeth Browning, poetisa inglesa grande leitora também de Camões.

A comunicação interrompida entre Mariana e Chamilly, portanto, tornou a escrita das cartas objeto autônomo de seu correspondente, elevando o seu caráter comunicativo momentâneo para uma obra secular e atemporal sobre o amor.

Ademais, a impossibilidade de definição da autoria e nacionalidade das cartas, devido ao contexto literário em que apareceu a primeira publicação da obra nos salões de Paris, moveu a história da freira portuguesa a uma zona imprecisa interseccionada pela realidade e ficção, em que os críticos se dividem entre a autoria de Mariana Alcoforado e do tradutor indicado na segunda edição das cartas, Gabriel de Guilleragues.

A falta de um autor e da origem da obra realçou um aspecto mítico que pairava nas cartas, tornando a figura desencarnada da freira cada vez mais longínqua e imaginária. Os críticos, tanto alcoforadistas quando anti-alcoforadistas, pretenderam então, ao longo de uma discussão secular e ainda em curso, preencher as lacunas históricas que permeiam a narrativa da jovem enclausurada num esforço de reivindicação das cartas como obra integrante de literatura nacional francesa ou portuguesa.

Por esse motivo, a longa fortuna crítica das *Cartas Portuguesas* concentra-se majoritariamente no debate da nacionalidade e autoria da obra. A identificação imprecisa de seu criador e o fato do texto atender aos elementos do gênero epistolar, que pressupõe veracidade e descrição de uma experiência pessoal do autor, oferecem a possibilidade de Portugal, um país considerado periférico na Europa, reivindicar um cânon da literatura francesa seiscentista como seu; e da França, grande centro de arte e cultura ocidental, resistir à reivindicação portuguesa. Instala-se, assim, um quadro polêmico de disputa das cartas enquanto patrimônio literário dessas duas nações.

A publicação das cartas inicialmente despertou mais interesse do público francês, afinal, a primeira edição do livro ocorreu na França em 1669, sob o título *Lettres Portugaises*, processo que conduziu o aparecimento da hipótese de que a obra teria sido escrita por Gabriel-Joseph de Guilleragues⁸. O primeiro trabalho considerado mais significativo em defesa da autoria portuguesa data no ano de 1888, do geógrafo Luciano Cordeiro em seu estudo *Soror Mariana, a freira portuguesa*, bem posterior a tradução

⁸ Em 1669 foi publicada pela primeira vez na França as *Lettres Portugaises* sem indicar nenhum autor, muito provavelmente como uma estratégia editorial para chamar a atenção do público. No mesmo ano foi produzida uma segunda edição de autoria atribuída ao Conde Guilleragues como tradutor. A dúvida é posta neste momento e germinada desde então: não é ainda possível definir ao certo se as cartas foram escritas por Mariana Alcoforado ou Gabriel-Joseph de Guilleragues.

das cartas para o idioma do país da religiosa em 1819, de Filinto Elísio, e em 1825, de Maria de Sousa Botelho⁹.

A investigação de Luciano Cordeiro é comumente recordada pelas pesquisas sobre *Cartas Portuguesas*, pois ofereceu fundamentos significativos¹⁰ para a geração de alcoforadistas emergente no século XIX. Essa linhagem de críticos frequentemente defendia a autoria portuguesa das cartas em tom patriótico, como Manuel Ribeiro, que em *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado* (1940) afirmou que um dos maiores impactos das cartas foi a disseminação de um sentimento amoroso estritamente português, do qual o termo “as portuguesas”¹¹ passaram a sintetizar; e como Teófilo Braga, que “defendia firmemente a autoria de Mariana nos textos de história da literatura que escreveu ao longo de quatro décadas” (KLOBUCKA, 2006, pág. 12), e que

concentrou-se igualmente no que pensava ser a portugalidade intrínseca da entrega amorosa da freira, cujas cartas constituíram um reflexo documental de uma alma portuguesa desencarnada: uma súplica global das características mais autênticas e representativas da raça (ibidem).

No entanto, as leituras de incorporação de Mariana a uma característica nacional portuguesa colidiam com o posicionamento de críticos como Jean-Jacques Rousseau, que desviou o debate do teor essencialmente patriótico e sustentou seu argumento a partir da impossibilidade de uma mulher ter escrito uma obra tão sofisticada quanto as cartas; tal aceção é retomada por Camilo Castelo Branco em seu *Curso de Literatura Portuguesa* de 1876, afirmando que a freira, “amando talvez o conde, não escreveu tais cartas, apenas lhe deu o amor e o nome para vaidosa ficção” (ALCOFORADO, 1960, pág. 47). Houve também quem defendesse a autoria portuguesa das cartas, mas ainda realçasse a importância de Guilleragues como tradutor, afinal, na leitura do linguista e crítico russo

⁹ Segundo Anna Klobucka (2006, p. 13), o atraso da inserção da obra no mercado editorial português pode estar associada a Inquisição Católica no país durante os séculos XVII e XVIII.

¹⁰ Em seu estudo, Luciano Cordeiro conseguiu trazer à tona documentos do convento da Conceição que provam a existência de uma freira chamada Mariana Alcoforado, e que teria por volta de 25 anos na ocasião da passagem do marques Noel de Chamilly na cidade alentejana.

¹¹ “O drama empolgante da franciscana de Beja, comovente aventura dum coração que pelo amor correu enlevos e dos desencantos da paixão, levou a tóda a parte o nome de Portugal. E a edição logo ouvida e apregoada - «as portuguesas», como ficou de modo lisonjeiro a singularizar uma nova e original maneira de exprimir a sensibilidade amorosa, consagrando-se prestes uma criação literária que intelectos da envergadura de Rousseau e de Sainte-Beuve não hesitaram mais tarde em qualificar genial.” (RIBEIRO, Manuel, 1940, pág. VII, prólogo)

Roman Jakobson, uma freira alentejana do século XVII jamais teria desenvoltura suficiente na escrita para elaborar as cinco cartas de amor no elegante idioma francês:

As cartas devem ter sido escritas em francês (...) Mas na capital das Preciosas o francês de Mariana não era apresentável. No seu convento da charneca alentejana a pobre rapariga ignorava as regras subtis do palácio de Rambouillet. Era, pois, necessário polir a rudeza adorável e consertar o natural tumulto. O editor Barbin encarregou então o literato Guillergues em tal escrita bárbara e vivíssima. (KLOBUCKA, 2006, p. 98 apud JAKOBSON, Roman, 1987, pp. 10-11)

Outros críticos da linhagem anti-alcoforadista apontaram para a defesa da autoria de Guilleragues a partir de documentos, como o recordado artigo de F. C. Green, intitulado “Who Was The Author of the Lettres Portugaises?”(1926), em que o então professor de literatura francesa da Universidade de Rochester retoma o debate a partir da análise da versão da obra de 1668, a mesma concedida a Claude Barbin, primeiro editor das *Cartas Portuguesas*.

É certo que a ascensão do nacionalismo cultural moderno em Portugal parece ter sido motor da reivindicação da autoria portuguesa das cartas. No entanto, os dois séculos de atraso da tradução da obra para o idioma português circunstanciaram uma disputa literária arriscada com a França, que já havia se apropriado da obra e a atribuído ao escritor Gabriel de Guilleragues.

Os defensores da autoria francesa, no entanto, levaram em conta o fato da primeira publicação ter sido em Paris, e também o contexto literário em que as cartas apareceram na França no século XVII.

Em 1669, Paris era a capital da cultura e da arte europeia, pois segundo Arnold Hauser,

O conde de Bouillon chama Paris a capital do mundo, em meados do século, e a França, de fato, torna-se agora não só a principal potência política da Europa, mas também adquire a liderança em todas as questões de cultura e gosto. Com o declínio da influência cúria e o empobrecimento de Roma, o centro do mundo da arte transfere-se da Itália para o país onde a mais progressiva estrutura política da época, a monarquia absoluta, está desenvolvida e onde a produção artística tem os mais importantes recursos à sua disposição (HAUSER, Arnold, 1995, p.457).

As cartas de Mariana apareceram nesse contexto, e mais precisamente nos *salons*, espaços geralmente promovidos por damas da alta sociedade parisiense que funcionavam

como “pequenas academias não-oficiais onde se criavam a fama e as modas literárias” (ibidem, p. 475). Ademais, ainda segundo Arnold Hauser, “o pessimismo da nobreza desiludida, privada do seu próprio conteúdo de vida, é uma das mais importantes fontes da nova psicologia” (ibidem, p.474). De acordo com o historiador, Mme. De Sévigné, uma das mais influentes damas que promoviam os encontros nos *salons*, teria revelado conversas com Mme. De Lafayette e com La Rochefoucauld de que “provavelmente a melhor coisa que poderiam ter feito seria solicitar a alguém que os sepultasse” (ibidem). Assim, relevante parcela dos temas abordados nesses eventos contemplavam o amor, e especialmente, o amor platônico, pois conforme reitera Otto Maria Carpeaux, a aristocracia francesa do período,

já excluída no papel decisivo nas evoluções para o futuro, viveu em mundos irrealis de galanteria espiritual, cavalaria romântica e idílio pastoril. A única finalidade dessa literatura era a criação da beleza. A isso corresponde a teoria estética da Renascença, o platonismo, ou antes, o neoplatonismo cristianizado, de Ficino até Leone Ebreo; o belo terrestre é reflexo (a “lembrança”) do belo divino; o amor terrestre é o amor divino. (CARPEAUX, 1960, p. 694).

Assim, *Cartas portuguesas*, “cuja temática amorosa alia-se ao exotismo da imagem de Portugal, sempre ‘menos europeu’ que a sua irmã peninsular, a Espanha” (PRADO, 2010, p. 19), chamou a atenção das damas francesas pela triste história da freira alentejana, enclausurada num convento longínquo em terras estrangeiras, que padecia de amores por um cavaleiro francês. A comoção se propagou e o sucesso da obra nesses círculos da alta sociedade francesa foi, portanto, imediato.

Em verdade, Portugal era um país periférico na Europa e à época apresentava uma literatura significativamente diversa da francesa, o que diminuía a possibilidade de ter produzido uma obra que atingisse tanto sucesso na capital da cultura europeia do século XVII. Mas é necessário assinalar que esse período também não foi de estagnação literária lusitana. A questão é que Portugal, tal qual Espanha, estava relacionado diretamente a Contra-Reforma religiosa, o que proporcionou que saíssem das instituições cristãs grandes nomes da literatura portuguesa seiscentista, tais como o de Padre Antonio Vieira, Frei Antonio das Chagas, Jeronimo Baía e Soror Violante do Céu, esta recordada como uma das representantes do grupo de mulheres religiosas que escreviam, evidenciando que

os conventos em Portugal seiscentista eram centros também de produção intelectual desempenhada por mulheres em situação de clausura.

Diante de um grave quadro de instabilidade política e econômica gerado pelas longas guerras de independência e da crise colonial, a adoção da carreira religiosa se tornou uma opção viável para manter uma vida pacífica e em segurança à grande parte dos jovens portugueses do século XVII, sobretudo às mulheres¹². Iniciada a vida nos conventos, as freiras deveriam exercer tarefas que muitas vezes exigiam certa instrução intelectual, sendo essa qualificação determinante também para que as religiosas conseguissem aceder aos mais altos cargos dentro da hierarquia do seu convento e da sua Ordem (HATHERLY, 1996, p. 270).

Por esse motivo, conforme ainda aponta Ana Hatherly, a mulher portuguesa que optasse pela carreira religiosa tenderia a ter mais liberdade do que as mulheres casadas. No matrimônio, essas viviam sob a tutela de seus maridos que, “abusando dos direitos que a lei e o costume lhes concediam, maltratavam e até matavam as esposas com a maior impunidade” (ibidem, p. 271), enquanto os conventos se configuravam como um local onde

poderiam desenvolver e aprofundar as suas capacidades intelectuais, como se pode verificar na produção artística e literária inventariada no conhecido dicionário de mulheres ilustres intitulado *Theatro Heroína*, que Damião de Froes Perim publicou em 1740, e nas muitas obras impressas e manuscritas escritas por religiosas que chegaram até nós. (ibidem, p. 275)

Logo, as instituições que abrigavam as freiras não se restringiam a somente espaços de retiro e de exercício da vocação religiosa, pois funcionavam também como centros de lazer e de arte frequentemente visitados por “intelectuais e nobres que, por vezes, namoravam abertamente as freiras, com quem trocavam correspondência e de quem recebiam favores” (ibidem, p. 274). O excesso de religiosos no país promoveu o aumento de desvios de conduta moral na época, dado que pode ser enfatizado pela

¹² “Em 1617 o número de freiras professas do convento eleva-se a 120 e o das noviças a 20. Por 1628 havia 211 freias e servidoras e cinco frades. Depois de 1640 o número de freiras devia ter aumentado muito; durante a guerra, tendo entrado para o claustro várias damas da alta e baixa situação social, a população religiosa devia ser ainda bem mais considerável. (AGUIAR, 1924, p. 25)

informação de que entre o século XVII e início do XVIII, pelo menos treze¹³ decretos foram promulgados como medida de realçar o caráter ilegal das “familiaridades suspeitas e os tratos ilícitos com as religiosas” (AGUIAR, 1924, pp. 27-28).

Todas essas circunstâncias históricas descritas criaram um terreno que poderia favorecer a defesa da autoria portuguesa das cartas. Mariana Alcoforado, como demonstrado pelo trabalho de Luciano Cordeiro, existira e habitara o convento da Conceição em Beja, onde, além de tudo, exercera a atividade de escritã, o que qualifica a hipótese de que a religiosa teria domínio e prática de escrita. Além disso, como o período é marcado por uma frequente desvirtuação da clausura das religiosas, não seria tão improvável que o cavaleiro francês, de passagem pelo convento da Conceição, tivesse mantido relações íntimas com Mariana Alcoforado.

No entanto, a falta de documentos que possam comprovar o romance concreto da freira com o marquês permanece como obstáculo decisivo dessa leitura, de forma que o trabalho de Luciano Cordeiro foi posteriormente considerado uma investigação que recorreu a excessivas criatividade como forma de solucionar as lacunas históricas de sua tese.

A identificação do autor das cartas permanece, então, suspensa: de um lado, há a França e os seus salões parisienses, e do outro, Portugal e os seus conventos. Mas, talvez o mais relevante a respeito do debate da autoria de *Cartas Portuguesas* não seja precisamente os indícios e provas de que fora Guilleragues ou Mariana o autor das epístolas, e sim a revelação de um vínculo estabelecido entre os dois países que colocou em evidência o movimento secular de admiração e adoração da cultura francesa por Portugal.

Para Anna Klobucka (2006), uma das leituras que reforçam essa relação estabelecida entre Portugal e França é a de que Mariana Alcoforado perde o integral protagonismo de sua própria história em decorrência de outras figuras em sua narrativa, predominantemente francesas, como Guilleragues e Chamilly. Assim, a autora menciona, citando Eduardo Lourenço, que a religiosa fala na “mais portuguesa voz” que é, ao mesmo tempo, “uma ficção reexportada de França”¹⁴:

¹³ Segundo dados reunidos por Asdrúbal de Aguiar, as leis foram decretadas nos anos de 1603, 1653, 1655, 1658, 1662, 1663 (em julho e em outubro), 1671, 1679, 1683, 1714, 1721 e 1725. (AGUIAR, 1924, p. 27-28).

¹⁴ Anna Klobucka toma essa referência de Eduardo Lourenço presente no prefácio da obra *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, publicada no ano de 1977 em Lisboa pela editora Moraes.

Mesmo na época em que a autoria portuguesa da obra era amplamente aceite, tornava-se impossível ignorar o papel constitutivo desempenhado por agentes não portugueses, diversamente imaginados, na construção de uma das mais acarinhadas representações da identidade nacional: seja como escritor (Guilleragues), ou como soldado (Chamilly), o sedutor francês cúmplice da infidelidade de Mariana à sua dupla clausura, física e simbolicamente circunscrita, de reclusão conventual e lealdade nacional permaneceu a pairar no centro da história da freira, perturbando ou, na verdade, invalidando *a priori* o ritual narcisista de egocentrismo patriótico encorajado por outros ícones míticos, menos questionáveis, da identidade nacional. (KLOBUCKA, Anna, 2006, pág. 27).

No entanto, independente a autoria e nacionalidade, *Cartas Portuguesas* passou a ser uma obra de representação de um tipo de amor específico dos lusitanos. São muitos os estudiosos franceses e portugueses que dedicaram críticas às cartas, normalmente enaltecendo a dolorosa paixão de Soror Mariana e relacionando-a a um tipo amor reconhecido como português.

Sobre essa questão, Anna Klobucka acrescenta, a partir da leitura do texto “L’Évolution d’un genre: le romam épistolaire dans les lettres occidentales”¹⁵, de Francois Jost, que escrever “à portuguesa”, ou seja, numa escrita que pretende descrever um amor irremediável e absoluto, tornou-se marca oficial de estilo: “mais recentemente, a designação «le type portugais» foi proposta como uma categoria formal pelos críticos que estudam o desenvolvimento e as características do gênero epistolar na tradição literária europeia” (KLOBUCKA, 2006, p. 12).

Por efeito, as *Cartas Portuguesas* tiveram impacto nas literaturas francesas e portuguesas desde o seu primeiro momento de contato com o público. Segundo E. T. Dubois, em seu texto “A mulher e a paixão: das *Lettres Portugaises* (1669) às *Novas Cartas Portuguesas* (1972)”, “o êxito imediato da sua publicação inicial inspirou muitas continuações, respostas e imitações. Mantendo alguns dados exteriores nas *Sept Nouvelles Lettres*, caiu-se no brincado jogo amoroso” (DUBOIS, 1988, p. 35).

Somente em Portugal, autores como Julio Dantas (1915), Florbela Espanca (1923), Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno (1972) Sophia de Mello Breyner Andresen (1977), Adília Lopes (1987 e 2000), Katherine Vaz (1997), Cristina Silva (2002), Ana Luísa Amaral (2015), Jorge Guimarães (2000) e Nuno Judice (2000) são alguns dos que recorreram a história de Mariana Alcoforado para elaboração de obras literárias, talvez ainda Fernando Pessoa, como recentemente apontou Maria

¹⁵ Texto incluído em *Essais de littérature comparée*, vol. 2, Fribourg, Éditions Universitaires, 1968, 89-197

Lúcia Dal Farra sobre as semelhanças que o seu heterônimo feminino, Maria José¹⁶, apresenta com a freira de Beja.

A figura de Mariana e a expressividade de suas cartas, relacionada por muitos ao sentimento de saudosismo associados aos lusitanos, se tornaram ao longo dos anos elementos míticos dentro da literatura portuguesa, integrando uma parte, como pontuado por Anna Klobucka em sua obra *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural* (2006), do que se compreendia como cultura e identidade nacional do país:

Foi graças aos esforços de gerações de alcoforadistas portugueses que ela foi ganhando substancia, obteve uma identidade pessoal e uma genealogia, familiar e nacional, que a configurou não só como figura mítica de corpo inteiro, mas também como epítome nacionalmente representativo da feminilidade e, aos olhos dos portugueses, da identidade nacional em geral. (KLOBUCKA, 2006, p. 19).

Por esse motivo, Mariana passou de uma provável autora para uma personagem mítica, signo cultural acessado, ressignificado e reinterpretado por diversos escritores e artistas que intencionam recuperar o mito das cartas, seja para reforçá-lo, seja para transgredi-lo.

¹⁶ “Maria José encarna, assim, uma espécie de Mariana Alcoforado, presa numa cela (não só na sua casa, mas no seu corpo, na sua anomalia), sem nenhum atrativo. Encerrada num convento de si mesma, ela não tem voz que não seja a própria escrita, aliás, baldada, porque não encontra destinatário”. (DAL FARRA, 2016, p.24)

II. Cartas erotizadas de uma freira portuguesa

A defesa da autoria portuguesa das cartas pelos alcoforadistas, sobretudo durante o século XIX e XX, constituía uma reivindicação da obra como integrante da literatura e do patrimônio cultural português, como já mencionado. A estratégia argumentativa utilizada pela maior parte desses críticos, à exemplo de Teófilo Braga, era relacionar o conteúdo das cartas às características estabelecidas como genuinamente portuguesas.

Em seu livro *Originalidade da literatura portuguesa*, de 1977, Jacinto Prado Coelho, citando *Pyrenne* (1935) de Fidelino Figueiredo, diferencia a literatura espanhola da portuguesa justamente por meio do subjetivismo presente nesta última: “se a literatura espanhola é força, a portuguesa é amor, intriga erótica, lirismo, subjetivismo, contemplação devaneio, nostalgia, e, quando exprime força, exprime-a em atenuadora aliança com o lirismo”. (1977, p.41). Nesse sentido, Jacinto Prado Coelho, mencionando o artigo “Variações sobre um gasto bordão”, publicado no *Diário de Lisboa* em 1963, de José Rodrigues Miguéis, observa que a própria variedade vocabular identificada nas obras portuguesas permitia a abordagem desse lirismo sentimental de maneira ainda mais precisa do que em outras línguas: “palavras tais como *lágrimas, tristeza, solidão, saudade, fado, orfandade, infortúnio*, se são de encontrar em outros idiomas, nos seus equivalentes, adquiriram na nossa literatura uma frequência inquietante” (ibidem, p. 44), processo que permitiu, inclusive, a exclusividade de um sentimento desenvolvido a partir da palavra saudade: “vem de longe a interpretação da saudade como sentimento tipicamente português, *sui generis*; daí a ideia de que a palavra *soidade*, depois saudade, é intraduzível” (ibidem, p.44)¹⁷.

A partir desse ponto de vista, a defesa da autoria portuguesa das cartas, num viés cultural, necessariamente deveria ressaltar os elementos textuais das epístolas que reforçariam esse caráter saudosista e sentimental dos portugueses. A propagação desse discurso e sua reiteração estimulou diversas ferramentas argumentativas que pretendiam ilustrar, de maneira cada vez mais transparente, as ligações entre o *corpus* das cartas a essa identidade autenticamente portuguesa. Teófilo Braga, em *Estudos da Idade Média*

¹⁷ A reflexão entre as duas referências, de Jacinto Prado Coelho e Fidelino Figueiredo, foram utilizadas pela pesquisadora Mônica Alexandra de Jesus Santos na sua dissertação de mestrado pelo Instituto de Psicologia Aplicada intitulada *Amor e criação: a universalidade das Cartas Portuguesas* (2010).

(1870), elaborou a ideia de que enquanto Mariana seria a representação da alma, Chamilly seria, em contraposição, todo o corpo; a relação é transferida pelo crítico à esfera linguística: “enquanto as palavras francesas constituem a sua realidade física, o seu «sentimento» português brilha inequivocamente através do seu invólucro material: «a alma portuguesa imprimia ao sentimento uma forma própria que as palavras francesas não puderam apagar»” (KLOBUCKA, Anna, 2006, p.132).

Nessa análise, Teófilo Braga parece evidenciar ainda mais a relação entre França e Portugal: Mariana, feminina e portuguesa, é regida pelos sentimentos e se submete à paixão não correspondida por Chamilly, masculino e francês. A ausência de reciprocidade entre as duas nações ganha ilustração a partir dessa metáfora dos dois amantes. Nesse ponto, é possível observar a incorporação do gênero sexual do autor das cartas para uma argumentação que produz os efeitos pretendidos de Teófilo Braga: Mariana, apaixonada e isolada em seu convento, é a representação de Portugal, peninsular e provinciano, fascinado pela cultura francesa no contexto europeu seiscentista.

No entanto, não foram todos os críticos que, para defender a autoria portuguesa das cartas, conseguiram articular aos seus argumentos o pressuposto, inevitável a esse ponto de vista, de que a produção desse lirismo supostamente português das cartas teria sido obra das mãos de uma mulher, e não apenas: uma religiosa seiscentista.

A solução para essa lacuna foi, a princípio, sexualizar a figura desconhecida de Mariana, relacionando, como Teófilo Braga, a sua paixão jovial ao temperamento peninsular (ibidem). A idade que teria a religiosa no período do romance com Chamilly, julgada adolescente pelo teórico até a publicação dos estudos de Luciano Cordeiro, de 1888, serviu de motivo para justificar a paixão ardente descrita pela freira. Ainda segundo Anna Klobucka, Afonso Lopes Vieira, no prefácio a edição de *Cartas Portuguesas* pela Bertrand em 1941, comparava o *corpus* do texto ao “vulnerável e consubstanciado corpo de Mariana” (ibidem). Esse movimento foi adotado por outros alcoforadistas, que por vezes se alongavam na descrição física e feminina da religiosa, erotizando-a expressivamente:

Os exuberantes exercícios de fantasia visando imaginar a identidade física e psicológica de Mariana e, em particular, o seu corpo inconfundivelmente feminino e, muitas vezes, fortemente sexualizado, enchem o repositório do discurso alcoforadista de muita prosa extravagante que roça a pornografia *soft core*. (ibidem).

Outros estudiosos, porém, tomaram caminhos diferentes para relacionar o teor erótico das cartas ao gênero sexual de Mariana. O psiquiatra Asdrúbal de Aguiar, professor de Medicina Legal e pesquisador da “ciência sexual”, publica em 1922 uma tese que investigava provas de perversão na religiosa portuguesa, intitulada *Masoquismo psíquico de Soror Mariana Alcoforado*. Nesse estudo, Aguiar pretendeu confirmar os indícios de que a freira apresentava características de patologias sexuais, tais como sadismo, masoquismo e fetichismo.

A incorporação do gênero sexual de Mariana à crítica alcoforadista foi operada, portanto, como premissa para reforçar ou justificar o erotismo latente das cartas, seja pela sexualização de Mariana, seja por sua diagnosticção. Num contexto literário anterior a segunda metade do século XX em Portugal, em que poucas mulheres eram reconhecidamente escritoras, e em que quase nenhuma abordava temas como o amor carnal¹⁸, o fato de Mariana ser mulher por vezes parecia enfraquecer o argumento alcoforadista, que procurou explorar esse fator problemático a favor da defesa de seu ponto de vista, adequando Mariana às características normalmente relacionadas a representação do feminino na literatura: sensualidade, docilidade e mesmo perversão.

A representação das mulheres na literatura portuguesa, segundo Maria Lúcia Dal Farra, por muitos anos foi sistematizada pela referência de duas figuras femininas opostas: a Virgem Maria, mulher pura, virginal e dócil, e por Eva, a desencadeadora do pecado original, relacionada ao desejo e à impureza:

De um lado, o modelo do “fiat Maria”, representado pela santa, pela *mater dei*, pela mãe de Deus, a aureolada de luz, aquela que não possui a pecha do pecado original, e que é símbolo de todas as virtudes, mediadora entre terra e céu, cujo domínio é o do alto. De outro lado, e diametralmente oposto, o modelo da pecadora, daquela que simboliza o baixo, a responsável pelo pecado original, a portadora do sexo e da tentação, a insurrecta, a rebelde, aquela que é contra a ordem instituída, a que desobedece e subverte, a representante dos valores noturnos, sub-reptícios e indomáveis, mediadora entre a terra e o inferno (DAL FARRA, Maria Lúcia, 2007, pp. 14-15).

Essas duas representações, substancialmente opostas, eram utilizados como referência para caracterizar o comportamento das mulheres portuguesas seiscentistas. As

¹⁸ Para Eduardo Prado Coelho, somente os progressos na história portuguesa permitiram que surgissem escritoras como Natália Correia e Maria Teresa Horta (COELHO, p. 43). Embora *Novas Cartas Portuguesas* seja considerada, por Klobucka, o marco definidor para a literatura portuguesa de autoria feminina (2009), é necessário recordar de Judith Teixeira (1880 -1959), poetisa que abordava a temática erótica e que participou da polémica Literatura de Sodoma, além de Florbela Espanca (1894-1930), que também explorava o erotismo em seus versos.

religiosas do período, naturalmente, deveriam ter por inspiração a figura da Virgem Maria, pois “considerada uma das esposas de Cristo, a freira devia seguir o modelo de Maria e repudiar qualquer parentesco com Eva, figura à qual estava ligada pela sua condição de mulher” (SILVA, Felipe Lima, 2017, p. 27). Padre Antonio Vieira, em sermão do “Demônio mudo”, de 1651, dirigido às religiosas do Patriarca São Bernando, no Convento de Odivelas, com a pretensão de alertar as freiras sobre os pecados da vaidade, explora bastante a oposição entre as figuras da Virgem Maria e Eva: “É possível que uma virgem consagrada a Deus, e desposada com o Filho de Deus, há de estar tão casada com o espelho? É ela mulher? É ela filha de Eva?” (VIEIRA, Antonio, 1998).

Embora Mariana tenha sido religiosa, a possibilidade de aproximá-la à imagem da Virgem Maria foi comprometida, precisamente, pelo seu histórico e pela própria produção das cartas, que constituem as evidências do pecado cometido:

Consagrada a Deus, freira de véu preto, Mariana erige, no lugar d’Ele, e como vicário divino, a um homem, entregando-lhe a vida tal qual o fiel religioso o faz a Deus. Essa atitude inclui, também, a da profanadora, porque Mariana comete a falta dentro dos sagrados muros do convento. (DAL FARRA, Maria Lúcia, 2007, p. 27)

Mariana não seria apenas uma pecadora, mas também uma profanadora, fato que permitiu aos alcoforadistas evidenciar a afinidade de seu temperamento às características de Eva, da mulher desobediente e subversiva, ligada aos desejos e prazeres carnis. Essa possibilidade justificaria, portanto, a abordagem sexualizada de Mariana pelos críticos, seja exaltando a sensualidade do seu corpo imaginado, seja classificando-a como portadora de distúrbios psicológicos e sexuais.

Nesse sentido, é possível notar que o erotismo identificado nas cartas, ao mesmo tempo em que foi aclamado por esses críticos como uma característica genuinamente nacional, aproximou a figura de Mariana a representação de mulheres que se opõem a ordem instituída: as pecadoras, subversivas e erotizadas.

III. As cinco cartas

El lenguaje – sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas – es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.

Octavio Paz, *La llama doble*

O crítico português Antonio Gonçalves Rodrigues, em *Mariana Alcoforado: história e crítica de uma fraude literária*, comentou que manter a autoria anônima foi a galinha dos ovos de ouro¹⁹ de Barbin, primeiro editor das cartas, e talvez a única pessoa que saberia a real origem da obra. Certamente, ocultar o nome do criador da famosa epistolografia foi mesmo uma medida inteligente de sucesso editorial, já que o interesse que o público leitor demonstra pela obra, como também os críticos, não reside somente na escrita das cartas, mas primeiramente na história que as precede – e o que nelas está subentendido. Nada mais sedutor do que os registros de uma história de amor proibido; mais sedutor ainda, é colocar em suspensão a veracidade dos fatos narrados, que pelas lacunas da história e sugerido por indícios, oferecem um terreno fértil para a imaginação reconstituí-los.

Semelhante a Psique, amante mitológica do deus Eros, que para vivenciar a história de amor deveria aceitar a condição de entrega na escuridão e nunca visualizar a identidade do amado, o leitor de *Cartas Portuguesas* avança numa leitura extremamente sedutora pelo que nela está confesso, mas, sobretudo, pelo o que o registro oculta e pressupõe: o encontro erótico entre Mariana e Chamilly, a consumação do interdito. E, assim como Psique, esse leitor experimenta, às sombras do que está velado, um deleite

¹⁹ “As *Lettres Portugaises* apareceram nos escaparates dos livreiros nos primeiros meses de 1669 – chez Barbin, sur le second Perron de la Sainte Chapelle. A novidade do processo, o interesse intrínseco da história, o perfume violento de uma paixão sem remédio, o escândalo que o prefácio deixava adivinhar, foram causas convergentes do extraordinário triunfo que as acolheu. (...) Quanto ao destinatário e ao tradutor declarava serem-lhe entidades desconhecidas. Mais não achou conveniente confessor o calado Barbin; e nas edições sucessivas não ajuntou palavra ao que já dissera, talvez fiado na velha máxima segundo a qual o segredo é a alma do negócio e convencido de que no anonimato das duas figuras novelescas encontrara a sua galinha dos ovos de ouro”. (RODRIGUES, Antonio Gonçalves, 1944, pp. 2-3).

proporcionado pelo prazer da entrega à leitura, motivado a devanear os encontros dos amantes sem nunca ter dados suficientes de como esses poderiam ter sido, e sem saber, igualmente, a identidade do autor das cartas – aquele que o seduz à obra pelo discurso erótico.

A teia discursiva das cartas transparece, portanto, os fragmentos do romance proibido não acessíveis ao leitor, mas os reconstitui em retalhos dispersos pelas lembranças da interlocutora Mariana, que preserva e alimenta em sua escrita os instantes compartilhados com Chamilly. As recordações são reformuladas como períodos de plena felicidade em contraposição à angústia originada pela ausência do amante. Tem-se, assim, acesso não aos episódios concretos da paixão, mas aos registros²⁰ dessa enunciativa que padece a todo o momento, arrebatada duplamente pelo desejo de continuidade do romance e de revolta pela rejeição.

Por efeito, a linguagem utilizada nas cartas se constitui como tradução sinuosa dos conflitos de Mariana, e por isso muitas vezes é contraditória e incerta²¹, artifício que contribui para a formulação do contexto de sofrimento vivenciado pela religiosa, que pondera com frequência se a aventura amorosa valeu o preço da frustração subsequente. Tal mecanismo discursivo poderia ser justificado pelo o que observa Georges Bataille, em *O erotismo*, acerca dos efeitos da promessa amorosa entre os amantes:

Na base, a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Prolonga-a ou lhe serve de introdução. Mas, para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento do que o desejo dos corpos. Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem. (...)

As chances de sofrer são tanto maiores na medida em que somente o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos a sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Parece ao amante que só o amado – isso se deve a correspondências difíceis de

²⁰ É necessário enfatizar que esses registros não necessariamente seguem uma linha temporal dos acontecimentos da relação amorosa e mesmo de uma ordem sequencial das cartas, visto que a ordenação cronológica entre elas é desconhecida. A organização das cinco correspondências da tradução de Eugenio de Andrade, utilizada nessa análise, é a mesma editada por Barbin, sem as alterações propostas por demais editores, que intencionaram solucionar as lacunas temporais para orientar diferentes linhas de interpretação.

²¹ No prefácio da sua tradução das *Cartas Portuguesas*, Eugenio de Andrade menciona a dificuldade enfrentada ao trabalhar com o texto de “estilo afetado, de um artifício difícil de conciliar com a magnífica música de um corpo exasperado de desejo e abandono, que tanta vez rompia, sem se fazer anunciar” (1980, p. 363). Ademais, o autor reitera considerar a beleza das cartas por vezes excessiva, mas que “não há imprecisões ou incoerências que cheguem para a diminuir” (ibidem, p. 364).

definir, que acrescentam à possibilidade de união sensual a de uma união dos corações – pode, neste mundo, realizar o que nossos limites interdizem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. A paixão nos engaja assim no sofrimento, já que ela é, no fundo, a busca de um impossível e, superficialmente, sempre a de um acordo que depende de condições aleatórias. (BATAILLE, Georges, 2013, pp. 43 – 44).

A linguagem das cartas pretende dar conta dessa equação entre amor e sofrimento como ferramenta que tenciona resistir aos efeitos do tempo, que cada vez é uma ameaça a Mariana por distanciá-la dia após dia do alcance de seu amado. A perturbação e a desordem decorrentes da relação amorosa, mencionadas por Bataille, aparecem justamente na obstinação da religiosa em ainda manter válidas as juras de amor numa situação de apartamento entre os amantes. Por esse motivo, Mariana vai salientar em todo o seu discurso a importância da singularidade do ser amado e do amor dedicado a ele, pois essa seria a forma de recordar a Chamilly que o seu amor é o único devotado a satisfazê-lo inteiramente.

Primeira carta – a dedicação de Mariana

O trecho inicial da primeira carta serve como introdução à situação de abandono vivida por Mariana Alcoforado após o afastamento de seu amante francês. Descrevendo o mal estar causado pela ausência do amado, a religiosa recorda a sensação de plenitude vivenciada pela experiência amorosa através da admiração dos olhos de Chamilly:

Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa. Há-de então este afastamento, para o qual a minha dor, por mais sutil que seja, não encontrou nome bastante lamentável, privar-me para sempre de me debruçar nuns olhos onde vi tanto amor, que despertavam em mim emoções que me enchiam de alegria, que bastavam para meu contentamento e valiam, enfim, tudo quanto há? Ai!, os meus estão privados da única luz que os alumia, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que te havias decidido um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo. (ALCOFORADO, Mariana, 1980, 369)

O afastamento, que apartou Chamilly de Mariana, é metonimizado pela interrupção do acesso da freira ao olhar do amado, barreira que opera também como ilustração da obscuridade enfrentada por Mariana pela ausência do cavaleiro francês. Os olhos de Mariana dependem da luz dos olhos de Chamilly para enxergar, visto que privados dessa “única luz que os alumia”, é instalada neles a nebulosidade permanente das lágrimas. Para enxergar, para ter disposição de contemplar o mundo, Mariana necessariamente precisa admirar os olhos do amado. Ou melhor: se *debruçar* nos olhos do amado.

A utilização do verbo “debruçar” nesse contexto sugere possíveis leituras a partir das significações oferecidas pela palavra. Em sua etimologia, “debruçar” provém de “bruços”, cuja origem, embora controversa, supõe a derivação de um cruzamento do basco *buruz*, relativo a “de cabeça”, com o árabe *bùç* ou *bùs*, de “beijo”. O sentido literal de “bruços”, portanto, seria uma posição da cabeça inclinada que colocaria o corpo em posição horizontal – e, conseqüentemente, a boca abaixo²².

Pela dupla ação que o gesto debruçar evoca, ele é associado tanto aos significados de servilismo, em curvar-se diante de alguém em sinal de reverência, quanto por manifestações de amabilidade, como cortejar²³.

Dependendo da preposição que acompanha o verbo, indicando um posicionamento do sujeito que atua, o sentido da ação é alterado. “Debruçar-se sob”, assim, revelaria um movimento de abaixar-se para alguém que está acima, o que reforçaria a ideia de cortejo; mas “debruçar-se sobre” denotaria o movimento inverso – inclinar-se para aquilo que está abaixo, forçando o corpo a se curvar para alcançar o objeto pretendido. Mariana diz “me debruçar nuns olhos”, o que facilita a interpretação de que estaria acima e se arquearia sobre eles. Assim, para contemplar os olhos do amado, a religiosa deveria debruçar-se neles, ou seja, sobre o corpo do amante, permitindo a proximidade entre os seus lábios ao rosto de Chamilly.

No sentido figurativo, “debruçar-se” indicaria um movimento de “dedicar-se” – e o mesmo pode ser empregado nessa leitura, como se ao curvar-se em direção aos olhos do amado, Mariana estivesse exercendo um gesto de dedicação ao seu amor.

²². MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Livros Horizonte, Lisboa: 1990 pp. 468-469

²³ AZEVEDO, Francisco dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. Thesaurus, Brasília: 1983, pp. 477- 478, 489- 490

O envolvimento erótico, que permite interpretação a partir do ato físico do verbo “debruçar”, conduz à leitura da experiência amorosa da freira a Chamilly tanto em seu sentido literal – deitar-se sobre –, quanto em seu sentido mais figurativo, de dedicação.

Analogamente, da mesma forma que Mariana se debruçava sobre o amante para melhor visualizar os seus olhos, ela deve se debruçar na carta para reconstituir a partir da escrita as lembranças da experiência amorosa que, no ritmo crescente da passagem dos dias, vão ganhando enlevos pelos efeitos do apartamento da religiosa de seu amante em espaço e, cada vez mais, em tempo.

Segunda carta – a devoção de Mariana

Na segunda carta, Mariana revela que permitia a entrada de Chamilly em seu claustro, descrevendo alguns dos instantes de envolvimento entre os amantes. Nessa passagem também há as lembranças, mas aqui elas são perturbadas pelos sentimentos conflituosos que emergiam do próprio ato erótico:

Nenhum alívio há para o meu mal, e se me lembro das minhas alegrias maior ainda é meu desespero. Terá sido tão inútil todo o meu desejo, e não voltarei a ver-te no meu quarto com o ardor e arrebatamento que me mostravas? Ai, que ilusão a minha! Demasiado sei eu que todas as emoções que em mim se apoderavam na cabeça e no coração, eram em ti despertadas unicamente por certos prazeres e, como eles, depressa se extinguíam. Precisava, nesses deliciosos instantes, chamar a razão em meu auxílio para moderar o funesto excesso da minha felicidade e me levar a pressentir tudo o quanto sofro presentemente. Mas de tal modo me entregava a ti, que era impossível pensar no que pudesse vir a envenenar a minha alegria e impedir de me abandonar inteiramente às provas da tua paixão. Ao teu lado era demasiado feliz poder imaginar que um dia te encontrarias longe de mim. E, contudo, lembro-me de te haver dito algumas vezes que farias de mim uma desgraça; mas tais temores depressa se desvaneciam, e com alegria tos sacrificava para me entregar ao encanto, e à falsidade!, dos teus juramentos. Sei bem qual o veneno para o meu mal, e depressa me livraria dele se deixasse de te amar. Ai, mas que remédio... Não; prefiro sofrer ainda mais do que esquecer-te. (ALCOFORADO, Mariana, 1980, p. 376)

A permissão da entrada do marquês no quarto de Mariana é a marca de violação da clausura da freira e da possível consumação amorosa, dada a situação de intimidade vivida pelos amantes. Além desse indício, Mariana enfatiza o sacrifício de seus temores para entregar-se ao amado, o que contribui para a leitura do encontro erótico mediado

para a religiosa entre a culpa da desonra e o deleite da entrega, prazer este acompanhado pelo temor da infidelidade e descomprometimento de Chamilly. A partir da lembrança, Mariana demonstra um pesar por sua ingenuidade, mas não apresenta arrependimento, o que explicaria a sua decisão frente ao abandono: “Não; prefiro sofrer ainda mais do que esquecer-te”.

Gradativamente, embora melancólica pelo fracasso do romance, a religiosa compõe em suas cartas a passagem entre os arrebatamentos da paixão e a consequente frustração, mas considera que mais valeu a pena amar e que o sofrimento é parte do processo amoroso. Mariana escolhe continuar amando, mesmo que seu amor não apresente reciprocidade e seja autônomo do sujeito amado, conforme engata na mesma carta:

És tu mais digno de piedade do que eu, pois vale mais sofrer como sofro do que ter os fáceis prazeres que te hão-de dar em França as tuas amantes. Em nada invejo a tua indiferença: fazes-me pena. Desafio-te a que me esqueças completamente. Orgulho-me de te haver posto em estado de já não teres, sem mim, senão prazeres imperfeitos; e sou mais feliz que tu, porque tenho mais em que me ocupar. (ibidem)

A superioridade que a religiosa pretende expressar no trecho é decorrente da pena que ela afirma sentir de Chamilly por ele ter optado pelos prazeres efêmeros e imperfeitos de suas amantes na França, ao invés de corresponder ao amor que Mariana oferece a ele, a única²⁴, segundo ela, capaz de satisfazê-lo no amor, visto que apenas a sua paixão é verdadeira e plena. Em seguida, a freira conclui ser mais feliz que o amado, pois teria mais com que se ocupar, conforme prossegue:

Nomearam-me há pouco tempo porteira deste convento. Todos os que falam comigo crêem que estou doida, não sei que lhes respondo, e é preciso que as freiras sejam tão insensatas como eu para me julgarem capaz seja do que for. Ah, como eu invejo a sorte de Manuel e Francisco! Porque não estou eu sempre ao pé de ti, como eles? Teria ido contigo e servir-te-ia certamente com mais dedicação (ibidem).

²⁴ O conselho realizado pela religiosa no final da primeira carta vem a reforçar a ideia aqui desenvolvida, de importância da singularidade do amante como único ser a quem o ama: “poderias contentar-te com uma paixão menos ardente do que a minha? Talvez encontrasses mais beleza (houve um tempo, no entanto, em que me dizias que eu era a mais bonita), mas não encontrarias nunca tanto amor, e tudo o mais não é nada”. (ALCOFORADO, Mariana, 1980, p.370)

A contradição do trecho é aparente pelo que a religiosa expressa anteriormente de que, diferente de Chamilly, ela era ocupada por propósitos mais nobres que os dele, e ao revelar o seu novo cargo de porteira, a freira nada discorre sobre a atividade, ao invés enfatiza que o seu maior desejo era poder servir a Chamilly, pois desempenharia essa função em nível superior a dos criados portugueses do marquês, Manuel e Francisco, afinal, Mariana acredita ser mais apta para tal função, pois a realizaria “certamente com mais dedicação”.

A religiosa, assim, passa a defender um seu discurso uma vocação natural que teria para servir a Chamilly, revelando ser devota completa de seu amor independente de qualquer tipo de convenção social ou mesmo religiosa:

A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminui a exaltação do meu amor. Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo: estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniência. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão-de consistir só em amar-te perdidamente toda a vida (ibidem).

A ocupação mais nobre que Mariana enfatiza ter de Chamilly, portanto, é amá-lo independente mesmo da falta de correspondência amorosa, atividade da qual a religiosa se orgulha e diz assumir sem arrependimentos. Amar seria para a religiosa a principal função que poderia desempenhar, e aplica-se nessa ação antes mesmo dos seus princípios religiosos e das suas obrigações sociais.

Terceira carta – o martírio de Mariana

“Estou longe de tudo quanto imaginei!” (ibidem, p. 381), declara Mariana no início da terceira carta. A distância nesse contexto é empregada como um afastamento da religiosa não só do marquês, como das expectativas que ela projetara a partir da aventura amorosa. A impossibilidade de poder compartilhar com Chamilly um mesmo padecimento, já que o amante não a corresponde, reduz Mariana a um estado de solidão que coloca em risco tanto a sua reputação moral quanto a sua saúde. Embora a religiosa tenha todos os motivos para se desvincular da paixão, essas justificativas ao final lhe parecem inúteis, visto que o maior impedimento que enfrenta para a superação amorosa

é si mesma: “Não sendo, afinal, eu própria o meu inimigo, não podia suspeitar de toda a minha fraqueza, nem prever todo o sofrimento de agora.” (ibidem).

Nesse ponto, Mariana passa a demonstrar não mais uma passividade frente o sofrimento, mas optar por ele. O seu amor, que começa a se compreender como solitário não só agora, após o abandono, como também revelar falsidade de Chamilly durante o relacionamento, em nada tem a sua força alterada:

Ai como sou digna de piedade por não partilhar contigo minhas mágoas, e ser só minha a desventura! Esta ideia mata-me, e morro de terror ao pensar que nunca te houvesse entregado completamente aos nossos prazeres. Sim, reconheço agora a falsidade do teu arrebatamento. Enganaste-me sempre que falaste do encantamento que sentias quando estavas a sós comigo. Unicamente à minha insistência devo os teus cuidados e a tua ternura. Intentaste desvairar-me a sangue-frio; nunca olhaste a minha paixão senão como uma vitória, o teu coração não foi verdadeiramente atingido por ela. Serás tão infeliz, e terás tão pouca delicadeza, que só para isso te servisse o meu ardor? E como é possível que, com tanto amor, não te houvesse feito inteiramente feliz? Tenho pena, por amor a ti apenas, dos infinitos prazeres que perdeste. Será possível que não te tenham interessado? Ah, se os conhecesse, perceberias, sem dúvida, que são mais delicados do que o de me haveres seduzido, e terias compreendido que é bem mais comovente, e bem melhor, amar violentamente do que ser amado. (ibidem, pp. 381-382).

O recurso utilizado por Mariana para persuadir o marquês a amá-la é produzido pelo argumento de que é mais comovente amar do que ser amado. Mas desfaz logo conselho ao recordar do sofrimento que ele implica: “Amo-te de tal maneira que nem ousou sequer a desejar que venhas a ser perturbado por igual arrebatamento” (ibidem. 382).

A religiosa recorre à piedade e compaixão de Chamilly pelo padecimento enfrentado por ela a partir desse conselho contraditório. Amar, ainda que valha a pena, é ainda um processo muito doloroso do qual Mariana não suportaria ver o seu amado passar, da mesma forma que, ao mencionar isso, ela parece esperar que Chamilly se compadeça do seu sofrimento. E para melhor informá-lo sobre as dores que enfrenta, enfatiza todas as consequências sofridas:

Contra mim própria me indigno quando penso em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me à cólera de minha família, à severidade das leis deste país para com as freiras, e à tua ingratitude, que me parece o maior de todos os males. Apesar disso, creio que os meus remorsos não são verdadeiros: do fundo do coração queria ter corrido perigos maiores pelo teu amor, e sinto um prazer fatal por ter arriscado a vida e a honra por ti. (p. 382).

A sobreposição do amor de Mariana às suas obrigações religiosas resulta, evidentemente, em punições e julgamentos que não valem, ainda segundo a freira, os prazeres vivenciados pela entrega amorosa. Mariana, assim, sacrifica a sua honra e reputação em nome do amor sem arrependimento, esperando, contudo, poder servir a Chamilly incondicionalmente:

Que a violência dos meus sentimentos não te baste! Sê mais exigente! Ordena-me que morra que amor por ti! Suplico-te que me ajudes a vencer a fraqueza própria de uma mulher, e que toda a minha indecisão acabe em puro desespero. Um fim trágico obrigar-te-ia, sem dúvida, a pensar mais em mim; talvez fosses sensível a uma morte extraordinária, e a minha memória seria amada. Não é isso preferível ao estado a que me reduziste? (ibidem, p. 383).

A deserção de tudo o que Mariana era, implicada no crime da consumação amorosa, reduz a religiosa a um estado de servidão integral ao seu amor. Só por ele vive, e por isso mesmo considera até a morte, se morrer for necessário para finalmente ser amada por Chamilly.

A entrega amorosa é levada às últimas consequências: o corpo ao ser entregue, entrega junto a saúde emocional de Mariana, e mesmo a sua própria vida. O preço pago pelo amor é salientado de maneira acentuada nessa carta, como se Mariana pretendesse, num mecanismo que a coloca em posição subalterna a Chamilly, estimular no amado piedade, compaixão ou mesmo preocupação por sua vida. A servidão é identificada ao passo em que, no próprio protesto, Mariana reclama que a sua sujeição parece ainda não bastar. A despedida, de alguma maneira, resume o conflito percorrido por toda a carta:

Adeus. Era melhor nunca te ter visto. Ah, sinto até ao fundo a mentira deste pensamento e reconheço, no momento em que escrevo, que prefiro ser desgraçada amando-te do que nunca te haver conhecido. (ibidem, p. 383)

Quarta carta: a incorrespondência de Mariana

A quarta carta da edição de Barbin foi posteriormente problematizada por alguns estudiosos, tais como Luciano Cordeiro, Edmund Gosse e Maurice Paléologue, por apresentar um lapso cronológico em relação às cartas anteriores, pois nela Mariana revela ter informações do tenente de Chamilly de que o marquês teria desembarcado no Algarve

devido a um temporal, o que é incoerente, visto que na primeira carta a freira afirmara que o amado já estaria na França²⁵. Além dessa contradição, a carta pareceu a muitos críticos apresentar um descompasso da continuidade dos sentimentos descritos por Mariana, o que levantou a desconfiança de que talvez a ordem das cinco correspondências não seguisse fielmente a cronologia original²⁶.

As pesquisas de Luciano Cordeiro sobre a viagem do marquês de Chamilly para Portugal tentaram, em alguma medida, sanar essa imprecisão da sequência das cartas, mas a ausência de datas nas correspondências parece ser obstáculo determinante a quem arrisca esboçar a cronologia entre elas. Para Andréa Crabbé Rocha, autora do extenso estudo *A epistolografia em Portugal* (1965), a obra *Cartas Portuguesas* nem sequer poderia ser compreendida no gênero epistolar, pois segundo a autora,

o aproveitamento que delas fez o redator francês constitui tão evidente sobreposição literária, que as fez cair na alçada do romance epistolar mais que no domínio da epistolografia propriamente dita, quando mais não fosse por lhes ter tirado as credenciais de lugar, data, destinatário e assinatura tão características do gênero. (ROCHA, Andréa Crabbé. 1965, p. 196).

A ausência da cronologia, assim como as diversas imprecisões a respeito da origem da obra, e mesmo da impossibilidade de determinação do gênero do texto, são elementos que integram e acompanham o conjunto das cartas desde a sua primeira edição – e, talvez, tenham justamente propiciado as condições para que a obra alcançasse as proporções editoriais que alcançou. Parece ser a ausência, assim, a palavra que mais se adequaria a uma descrição a respeito do epistolário: a ausência dos dados, dos fatos, de um autor identificado e, indo mais além, considerando o próprio tema das cartas, a ausência do amante.

E é sobre ausência que parte também o início da quarta carta. Ao mencionar que tinha conhecimento de que o amante estaria no Algarve, Mariana queixa-se da falta de correspondência:

²⁵ “Cessa, pobre Mariana, de te mortificares em vão e de procurar um amante que não voltarás a ver, que atravessou mares para te fugir, que está em França rodeado de prazeres (...)” (ALCOFORADO, Mariana, 1980 p. 369).

²⁶ Para um estudo mais aprofundado acerca da cronologia das cartas, consultar o capítulo “O testemunho das cartas” do estudo de Antonio Gonçalves Rodrigues intitulado *Mariana Alcoforado: história e crítica de uma fraude literária* (1944).

O teu tenente acaba de me contar que um temporal te obrigou a arribar ao Reino do Algarve. Receio que tenhas sofrido muito no mar, e este temor de tal modo se apoderou de mim, que nem tenho pensado nas minhas mágoas. Estás convencido de que o teu tenente se preocupa mais com o que te acontece do que eu? Porque está estão mais bem informado e, enfim, porque não me tens escrito? (ALCOFORADO, Mariana, 1980, 387)

A religiosa expressa sua preocupação em relação a vida do amado, mas logo reclama da falta de notícias, revelando um ciúmes devido ao tenente do marquês possuir mais informações a respeito de seu amante do que ela própria. Esse fato, aliado a ausência de correspondência, começa a parecer a Mariana os indícios de que a sua paixão não fora correspondida desde o início do romance: “Bem sei que é tão fácil para ti desprenderes-te de mim como para mim o foi prender-me a ti”. (ibidem, p. 388).

Entre as acusações, as descrições do sofrimento vivenciado e a rememoração do início do relacionamento a partir de um passeio pelo convento insistido por Dona Brites, em que, no balcão, Mariana avista Mértola – local onde teve seu primeiro contato com Chamilly – a religiosa começa a reconhecer que a sua insistência em escrever não resultaria na continuidade do romance, visto que antes do abandono o marquês provavelmente já não correspondia ao seu amor: “Se não consegui vencer a tua ingratidão à força do amor e renúncia, como haveria de consegui-lo com cartas e queixas?” (390)

Se o comprometimento é questionado e a infidelidade de Chamilly, já vivenciada por Mariana²⁷, é considerada pela religiosa, o ciúmes então passa a perder a sua força dado o desapego do amante pela freira. Frente ao impedimento de garantir a lealdade amorosa do seu amado, Mariana expressa desejar que o marquês leve ao menos o romance em consideração quando se envolver com outras mulheres:

Mas antes de te enleares numa grande paixão, reflete bem no horror do meu sofrimento, na incerteza dos meus planos, na contradição dos meus impulsos, na extravagância das minhas cartas, na minha confiança, e aflição, e desejos, e ciúmes. Ah, serás um desgraçado! Suplico-te que tires ao menos proveito do estado em que me encontro, e que assim o meu sofrimento não seja inútil. (ibidem, p. 391)

²⁷ “Sei por experiência que és incapaz de fidelidade e não precisas de ajuda para me esqueceres, nem a isso seres levado por nova paixão. Desejaria eu que tivesses um motivo razoável? Seria mais desgraçada, é certo, mas não serias tão culpado” (ALCOFORADO, Mariana, 1980, p. 390).

O apartamento, considerado pela religiosa como uma imposição de Chamilly, ganha dimensões extensas não só em distancia, como também no nível de intimidade que fora alcançada pelo envolvimento amoroso, o que torna o ciúmes de Mariana um sentimento que a religiosa passa a considerar inadequado. O alcance de Chamilly se configura distante para a freira tanto no sentido físico, quanto no próprio tratamento utilizado na interlocução com o amante: “O tormento que me causas e o teu desprezo abalaram-me de tal modo que nem sequer ousar pensar que pudesse vir a ter ciúmes de ti, com receio de te desagradar” (ibidem).

A ausência do amado, sua contínua indiferença e o abandono estimulam Mariana a escrever como a única medida possível de aproximação do amante, mas sobretudo, da figura idealizada que a freira conserva dele: “Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesse, de algum modo, mais perto de mim”. (ibidem, p. 392). Assim, a carta passa não mais a ser o vínculo de acesso a Chamilly, mas a própria metonimização dele: “Custa-me mais acabar esta carta do que a ti custou deixar-me, talvez para sempre” (ibidem).

Por esse motivo, o questionamento realizado no início da carta a respeito da insistência de Mariana em escrever, considerando a falha da eficácia das correspondências, que intencionavam convencer Chamilly a amar a religiosa, é, em alguma medida, respondido pela própria Mariana no trecho final do texto: “Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio.” (ibidem).

Quinta carta: o desprendimento de Mariana

A última carta difere das demais pelo tom utilizado na linguagem, já muito mais brando, mas ainda acentuadamente melancólico. Nela, a freira adverte desde o início que essa seria a última vez que escreveria a Chamilly: “Escrevo-lhe pela última vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou por me convencer de que já me não ama e que devo, portanto, deixar de o amar.” (ibidem, p.395).

A carta, assim, não constitui propriamente uma despedida, mas um acerto de contas da finalização do romance: “Mandar-lhe-ei, pelo primeiro meio, o que me resta ainda de si. Não receie que lhe volte a escrever, pois nem sequer porei seu nome na encomenda. De tudo isso encarreguei D. Brites, que eu habituara a confidências bem diferentes.” (ibidem).

Decidida a superar o seu amor por Chamilly e alcançar um estado de tranquilidade, Mariana reconhece a importância de se desfazer de tudo o que ainda lhe resta do marquês, e utiliza a própria escrita para fazê-lo, como se nesse ato exorcizasse de dentro de si os vestígios conservados do romance:

Não conheci o desvario do meu amor senão quando me esforcei de todas as maneiras para me curar dele, e receio que nem ousasse tentá-lo se pudesse prever tanta dificuldade e tanta violência. Creio que me teria sido menos doloroso continuar a amá-lo, apesar da sua ingratidão, que deixá-lo para sempre. Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão, e sofri penosamente para combatê-la, depois que o seu indigno procedimento me tornou odioso todo o seu ser. (ibidem, p. 396)

O reconhecimento de que a paixão era, em lugar de Chamilly, a maior obsessão de Mariana, parece justificar nas cartas anteriores a insistência da religiosa em escrever para o amante que não lhe correspondia. O amor já era desvinculado do sujeito amado, e apenas de si mesmo se alimentava, afinal, embora a freira tivesse se queixado diversas vezes da falta de correspondência do marquês, nesta carta ela manifesta um desejo contrário, amargurada justamente por uma carta que recebera dele:

Os impertinentes protestos de amizade e a ridícula correção da sua última carta provaram-me ter recebido todas as que lhe escrevi e que, apesar de as ter lido, não perturbaram o seu coração. Ingrato! E a minha loucura ainda é tanta, que desespero por já não poder iludir-me com a ideia de não chegarem aí ou de não lhe terem sido entregues. Detesto a sua franqueza. Pedi-lhe eu para me dizer pura e simplesmente a verdade? Porque me não deixou com a minha paixão? Bastava não me ter escrito: eu não procurava ser esclarecida. (ibidem).

A revolta que Mariana manifesta é decorrente da interferência de Chamilly no amor que ela descrevia em suas cartas, como se o retorno do amado, que salientava uma relação restrita de amizade entre ambos, invalidasse os sentimentos da religiosa e a isolasse ainda mais em sua solitária paixão. Melhor teria sido, para a religiosa, nutrir a esperança de um amor impossibilitado a ter continuidade por condições adversas, como o desvio das cartas, do que ter um amor não correspondido, sabotado pelo próprio amante.

O reconhecimento de que não ter sido correspondida em seu amor, e de que não havia quase mais nenhum procedimento que pudesse finalmente convencer Chamilly a amá-la, é fator determinante do desprendimento de Mariana, que leva a religiosa a refletir

que talvez seus esforços tenham sido em vão desde o princípio, já que o ato de amar não necessariamente resulta em ser amado: “Acostumei-o desde o início, ingenuamente, a uma grande paixão, e é necessário algum artifício para nos fazermos amar. Devem procurar com habilidade os meios de agradar: o amor por si só não suscita amor.” (ibidem, p. 399).

As reconsiderações do romance estimulam, assim, um raciocínio em Mariana que a fazem se envergonhar das ações cometidas em nome de um amor enganoso:

Muito tempo vivi num abandono e numa idolatria que me horrorizavam, e o remorso perseguem-me com uma crueldade insuportável. Sinto uma vergonha enorme dos crimes que me levou a cometer; já não tenho, pobre de mim!, a paixão que me impedia de conhecer-lhes a monstruosidade. (ibidem)

No entanto, a religiosa reconhece ainda que o seu estado não é o de superação completa, visto que ao prometer uma nova carta para garantir a sua capacidade de superação, a freira contradiz a sua própria firmeza de rompimento com o marquês e transparece uma preocupação excessiva em provar a Chamilly que não o amará mais, como se dessa forma pudesse agradá-lo²⁸, ou talvez suscitar nele algum desgosto, que poderia ser o desvelamento de um possível amor que Chamilly nutriria por Mariana:

Quero escrever-lhe ainda outra carta para lhe mostrar que, daqui a algum tempo, talvez já tenha mais serenidade. Com que satisfação lhe censurei então o seu injusto procedimento, quando este já não me importunar; lhe farei sentir que o desprezo; que falo da sua traição com maior indiferença; que esqueci alegrias e penas, e só me lembro de si quando me quero lembrar! (p. 400)

E assim Mariana desprende-se de Chamilly, motivada a superação amorosa e pela inclinação de um sentimento de paz e, talvez, possivelmente também pela probabilidade de agradar o amado – como se deixar de o amar seria uma forma de ainda dedicar-se, e servir a determinação imposta do rompimento amoroso pelo amante francês.

²⁸ Na mesma carta, Mariana revela ter expectativa de que o seu procedimento rígido pudesse agradar a Chamilly: “Ao menos uma vez na vida falo-lhe ponderadamente. Quanto lhe agradará a minha moderação, e como ficará satisfeito comigo! Mas não quero sabe-lo! Já lho pedi, e volto a suplicar-lho, para não me escrever mais.”(ALCOFORADO, Mariana, 1980, p. 398).

Nesse percurso por vezes vertiginoso que Mariana realiza entre as suas cinco correspondências, do qual impera uma contradição necessária para descrever a entrega e o conflito vivenciados pela religiosa, o erotismo é manifestado poucas vezes através das lembranças dos momentos de intimidade entre os amantes, e muito mais pelos efeitos repercutidos da paixão em Mariana e do posterior anúncio da sua deserção amorosa na quinta carta.

A religiosa, tomada pela experiência reveladora do erotismo, em que seria possível figurar no sujeito amado a possibilidade de completude de seu ser por meio da experiência prazerosa do pecado e da transgressão, insiste então em escrever como forma de tentar proporcionar continuidade a essa entrega, traduzindo para a escrita os arrebatamentos e desejos ressoados em si. O discurso das cartas é erótico, portanto, não somente pelo que clama e manifesta – a reunião entre os amantes e a dor consequente da desilusão amorosa –, mas também por explorar as ferramentas da linguagem que, em seu teor essencialmente poético, podem ser consideradas uma operação erótica.

A linguagem retira o ser do seu estado de incomunicação interior e permite que ele possa projetar-se, a partir da criação de sua própria imagem no plano da linguagem poética, e estabelecer uma interação com a imagem de outros seres e objetos do mundo, conforme observa Octávio Paz:

O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e o transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço em que os opostos se fundem. E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando *se torna outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso faz fronteira com a magia, a religião e com outras tentativas de transformar o homem e fazer “deste” e “daquele” o “outro” que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas (...) tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma incessantemente, um mesmo sangue corre em todas as formas, e o homem afinal, pode ser o seu desejo: ele mesmo. A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase e do ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é (PAZ, Octavio, 2014, p. 119).

A experiência poética atua no rompimento das formas a partir da criação da imagem para revelar a possibilidade de comunicação entre os seres, e proporcionar essa

ideia de integração da unidade do indivíduo de poder ser aquilo que é, mas que, contraditoriamente, lhe falta. Esse movimento, tal qual o mito da androginia²⁹ que Aristófanes expõe em *O banquete*, de Platão, evidencia a sina da eterna incompletude e da busca incessante dos seres pela parte que lhes foi apartada no mundo. O prazer erótico do encontro amoroso, que é proporcionado pela integração entre os amantes, seria semelhante ao prazer poético descrito por Octávio Paz: pela imagem, “o homem, afinal, pode ser o seu desejo” ao suspender a jornada do seu “perpétuo chegar a ser” para ser, inteiramente.

O caráter erótico da linguagem utilizada nas cartas pode ser fundamentado ainda mais quando se considera que a tradução utilizada nessa análise foi a do poeta Eugenio de Andrade, escritor que denomina o ato poético como “o empenho total do ser para sua revelação” (ANDRADE, Eugenio, 1980, p.297), e que descreve o processo de escrita como uma espécie de busca das palavras que nos habitam: “A maior parte das vezes tenho a impressão de entrar num labirinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que me foge e amo desesperadamente, e desesperadamente quero possuir, numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga inteiro”. (ibidem, p. 349).

O movimento realizado pela escrita de Mariana, reforçado pelo tratamento de lapidação de Eugenio de Andrade, constitui uma tentativa de apreender a paixão conservada nas palavras e é, por si só, erótico ao promover no nível da linguagem a integração tanto de Mariana ao seu amado, quanto de Mariana a sua paixão, transferindo ao leitor a partir da imagem a experiência conservada do envolvimento amoroso:

A imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. Ou, como dizia Antonio Machado: não representa, apresenta. Recria, revive a nossa experiência do real. (PAZ, Octavio, 2014, p. 115)

O erotismo contido em *Cartas Portuguesas*, assim, surpreende o leitor que avança na leitura em busca dos fragmentos do romance vivido pela freira seiscentista e seu amante francês, pois é identificado não meramente nas lembranças da religiosa, mas integrado na própria escrita, ofício principal da paixão de Mariana Alcoforado.

²⁹ Segundo Aristófanes, os seres antes eram andróginos, ou seja, eram completos, o que lhes conferia um formato físico arredondado, tal qual as formas inteiras. Por castigo de Zeus, no entanto, foram partidos em dois. A punição arcou a todas as gerações seguintes a angústia da incompletude, projetada na busca pela metade perdida.

CAPÍTULO II

As Novas Cartas Portuguesas

I. Marias, plural de Mariana

Portugueses:
gente ousada
gente usada.

Brandos usos:
abusos grandes
e pequenos.

Adília Lopes

Na introdução de *Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa* (2009), Anna Klobucka parte da defesa de que, com a publicação de *Novas Cartas Portuguesas* em 1972, a “história da escrita de autoria feminina em Portugal registou o seu momento mais proeminente de viragem simbólica e ideológica”. (2009, p.13). Para esclarecer o seu ponto de vista, a crítica literária menciona a contribuição que o ensaio “Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*” (2001), da professora da Universidade de Lisboa, Maria Alzira Seixo, realizou para a interpretação da obra como fundamental na compreensão da literatura produzida pela autoria feminina em Portugal:

Maria Alzira Seixo examina, entre outras questões, a historicidade polivalente do livro de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa: trata-se de um texto que se funda no propósito da revisitação e reinterpretação histórica e que é, ao mesmo tempo, um texto que fez História e que continua a fazê-la por via da sua enorme capacidade de “profetizar o passado” (Schlegel) (ibidem).

Para Maria Alzira Seixo, *Novas Cartas Portuguesas* é caracterizada por um “hibridismo intertextual” ancorado à releitura de *Cartas Portuguesas* a partir da elaboração de uma estrutura lexical construída à semelhança das epístolas de Mariana

com a pretensão de constituir uma espécie de *paródia* de homenagem – ou, ainda, como concisamente observa a crítica portuguesa Maria Graciete Besse em seu artigo “As ‘Novas Cartas Portuguesas’ e a contestação do poder patriarcal”,

o livro afirma-se como um palimpsesto, na medida em que a sua superfície esconde níveis de significação mais profundos, equacionando modernidade e tradição. Com efeito, ao estabelecer relações com as famosas *Cartas* de Mariana Alcoforado, o texto moderno propõe uma palavra circular onde se conjugam dois tempos (passado-presente), dois espaços (interior-exterior) e dois universos (real-imaginário), solicitando frequentemente a dinamização de discursos oriundos da oralidade, da tradição lírica, de obras anteriores das autoras (...). (2006, p. 17).

O efeito produzido na obra, e pela obra, segundo Maria Alzira Seixo, foi o de um impacto literário e sociocultural, dado que o livro não poderia ser considerado *datado*, cujo sentido não poderia ultrapassar o seu próprio tempo, circunscrito a um determinado momento histórico, mas ser compreendido como uma obra que *fez data*, que marca um período pela sua inovação em termos literários e pela atualidade dos temas abordados: “o texto parte de uma paráfrase criativa da história literária mas acaba por fundar decisivamente a sua própria temporalidade” (2001, p. 6.).

Novas Cartas Portuguesas seria, portanto, uma obra que relê o passado e que reinterpreta, inclusive, o próprio cânon literário português a partir do ponto de vista da autoria feminina, seja pelo uso e reinvenção dos gêneros textuais marcados tradicionalmente como femininos, seja a partir da revisitação histórica e cultural portuguesa “sobre o estatuto das mulheres no imenso cortejo do seu infortúnio histórico” (BESSE, Maria Graciete, 2006, p.165). Nesse ponto, conforme reitera Ana Luísa Amaral, a operação entre os temas abordados e os mecanismos discursivos aplicados na obra a mantiveram extremamente atual:

Pelo seu amplo significado em termos políticos e estéticos, o livro foi – e permanece – uma obra fundamental na nossa literatura e cultura contemporâneas, revelando-se um contributo inestimável para a história das mulheres, no sentido mais lato, e para as questões relativas à igualdade e à justiça. (2010, p. 21)

O projeto literário, que partiu do desejo conjunto de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa de denunciar as opressões políticas, sociais, intelectuais e sexuais sofridas pelas mulheres, teve uma repercussão em 1972 que rendeu às Marias uma perseguição política, à época formalizada através do processo judicial movido pelo governo de Marcelo Caetano contra as autoras em decorrência da censura que a obra sofreu no Regime Salazarista, sendo considerada por este como pornográfica e atentatória da moral pública.

A escolha de *Cartas Portuguesas*, evocada já no título do livro do trio de Marias como peça basilar de *Novas Cartas Portuguesas*, certamente não foi aleatória e demonstra, de início, uma importância fundamental para o processo de reinterpretação e revisitação histórica, cultural e literária de Portugal pelas autoras.

Seja pelo ato subversivo de Mariana na violação do claustro, seja pela sua consequente frustração ao ser abandonada pelo amante e, sobretudo, pela sua resistência em continuar escrevendo, *Cartas Portuguesas* pareceu às três de Marias um ponto de partida extremamente fértil, que poderiam usar como premissa para germinar o projeto literário acordado entre as três no encontro em Lisboa, em maio de 1971. Assim, em *Novas Cartas Portuguesas* a religiosa ganhou voz como remetente, destinatária e personagem dentro de uma obra que propõe um novo olhar sobre a questão da autoria, dado que as escritoras assinam os textos que compõem o livro conjuntamente, e dos gêneros literários, visto que não é possível classificar o livro num único tipo textual, já que há nele poemas, cartas, crônicas, relatórios, ensaios, dentro outros. Pelas mãos do trio de Marias, Mariana e as suas descendentes, metaforizadas como voz de inúmeras, evidenciam variadas opressões sofridas pelas mulheres:

Considerai, irmãs minhas, cá hoje e ensoalhada a febra por este brando sol se repartindo e bem rendido, turista o dar e o brotar para esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, ó seis patinhas sonsas de nós três caminheiras, considerai cá hoje e abri-vos-nós para nós e eles. Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas e enconsas da matriz de três. Moças só meio meninas bem largadas da casa de seus pais e arrematados já seus dotes em leilão de país. Nem vai ser isto, pois não é? Que vai ser de nós e Mariana depois desta partida, choro de ausência, de alguma falta, falha de Mariana ou quem – ou dela querer recebê-la? (BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho, 2010, p. 6)

No entanto, é necessário ressaltar que a seleção das epístolas de Mariana como partida para a criação de *Novas Cartas Portuguesas* não se limita apenas ao interesse das autoras em reivindicar uma linhagem literária construídas por mulheres, tampouco em constituir, somente, uma espécie de manifesto literário feminista – ainda que essas duas pretensões, brilhantemente alcançadas na obra, sejam já tarefas desafiadoras e demasiado complexas –, mas também em repensar a formação cultural portuguesa, ação possibilitada igualmente pela retomada da narrativa imaginada de Mariana Alcoforado e da sua representação na análise histórica e política de Portugal, fato que permitiu à obra fazer História e tornar-se, assim como as próprias *Cartas*, atemporal.

Cartas Portuguesas, conforme demonstrado no capítulo anterior, é uma obra de disputa entre Portugal e França, cuja possibilidade da autoria portuguesa foi negada sistematicamente por gerações de críticos abastecidos do argumento de que seria quase impossível uma mulher alentejana do século XVII, ainda mais uma religiosa, ter escrito com desenvoltura as cinco cartas de amor que fizeram tanto sucesso na França, de forma que, assim como ironiza Maria Graciete Besse, “hoje é aceite como seguro que o autor destas *Cartas* foi Guilleragues, bom conhecedor da alma feminina e da história de Mariana Alcoforado que viveu efectivamente no convento de Beja” (2006, p.17).

Embora seja imprudente negar os indícios e provas que fortalecem a defesa da autoria francesa, é necessário recordar que a relação estabelecida historicamente entre as literaturas de Portugal e França, da subalternidade portuguesa frente à idealização da cultura francesa que perdurou por séculos, contribuiu para essa visão, enxergada como determinante para muitos críticos, de que a obra inquestionavelmente foi produzida pelas mãos de um francês, e que Mariana seria apenas personagem, e não produtora, de sua própria história³⁰.

Além do conteúdo das cartas de Mariana e da narrativa que as precede, *Novas Cartas Portuguesas* confronta inevitavelmente essa referência, revelada pela repercussão da censura da obra e do processo judicial sofrido pelas autoras em 1972, de um Portugal inferior à França e às outras potências europeias, assim também como de um povo português descrito pela sua “autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca

³⁰ Sobre essa questão, acerca da desqualificação da possível autoria de Mariana, consultar o capítulo “Mulher parida e laureada escreve mas não pula” da tese de livre docência do professor da USP Emerson da Cruz Inácio, intitulada *Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo Floema e Novas Cartas Portuguesas* (2016). Nesse trecho do ensaio, o crítico traça uma comparação entre as escritoras religiosas Mariana Alcoforado e sua contemporânea Teresa D’Ávila, refletindo sobre os diferentes processos que caracterizaram Mariana personagem de sua história, enquanto Teresa D’Ávila consagrada doutora da Igreja.

fragilidade” (1982, p. 21), conforme observa Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*. Essa configuração vulnerável da identidade portuguesa levaria Portugal ao dilema de ser “uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo”, mas, ainda, “sem jamais se poder convencer que se transformara em grande nação” (ibidem), tornando permanente por anos uma incapacidade de reação frente aos eventos traumáticos e frustrantes de sua própria História.

Para ilustrar esse argumento, retoma-se *Um imaginário Europeu* (2000), em que Maria Isabel Barreno propõe um olhar sobre a História e a formação de Portugal a partir de reflexões motivadas pela sua experiência como professora de Língua Portuguesa na França. Ao notar um frequente sentimento de vergonha que acompanhava os seus alunos, filhos de imigrantes portugueses, a escritora redigiu um conjunto de ensaios a respeito da formação cultural de Portugal e da sua relação com os países centrais da Europa, em especial a França, como se pretendesse justificar, a partir de um viés histórico, o sentimento de subalternidade manifestado pelos seus alunos portugueses no processo de aprendizagem da língua materna.

Uma das reflexões produzidas pela escritora diz respeito às *Cartas Portuguesas* e a interpretação da obra como um sintoma da relação entre Portugal e França germinada pela primeira vez no século XVII:

O amor, ou a paixão. O amor de uma religiosa portuguesa, seduzida e abandonada por um cavaleiro francês. Uma história que coloca, antes de tudo, uma questão de autoria. Quem é o narrador de quem? Relembramos o contexto histórico: havia séculos que Portugal mantinha uma aliança política com a Inglaterra, protegendo-se de uma Espanha que o ameaçava e era frequente aliada da França. Na guerra pela restauração da independência, no século XVII, foi a França quem, excepcionalmente, veio ajudar Portugal. Uma sedução súbita, um abandono inevitável. Por outro lado, Portugal estava culturalmente muito próximo da França. Um amor fiel e inconsolável. Quem narra o quê, nas *Cartas Portuguesas*? (2000, pág. 234,).

Assim como Mariana, que a partir do romance com Chamilly viveu uma “sedução súbita, um abandono inevitável”, Portugal foi amparado pela França nas Guerras de Independência contra a Espanha, mas tornou-se igualmente frustrado pelo posterior enfraquecimento dos laços políticos estabelecidos com o país, sobretudo pela invasão das tropas napoleônicas no território português no século XIX, episódio responsável pela fuga

da família real para o Brasil. Segundo Maria Isabel Barreno, os portugueses desse período que expressavam ainda alguma admiração pelos ideais da Revolução Francesa eram considerados traidores, pois “amaram, acima de tudo, a sua paixão, como a religiosa, que acabou por constatar quanto era secundário o objeto do seu amor” (ibidem, p. 235).

Segundo o ensaísta e crítico literário português Álvaro Manuel Machado em seu estudo *O “francesismo” na Literatura Portuguesa* (1984), a origem do influxo da cultura francesa em Portugal dataria por volta de 1640, a partir das Guerras de Restauração e do apoio militar francês ao país contra as tropas espanholas, revelado entornos mais nítidos em meados do século XVIII e XIX, e posteriormente ampliado pela geração de 70. Essa aproximação com a cultura francesa, segundo o crítico, seria pretexto para o afastamento dos portugueses da cultura espanhola, que tantas vezes eram confundidos por limites geográficos, linguísticos e culturais pelo restante da Europa (1984, p. 8-9).

Nesse contexto, ainda de acordo com Álvaro Manuel Machado, o atraso sentido por Portugal não seria caracterizado apenas como histórico e ideológico, mas, sobretudo, como um atraso civilizacional, “tornando-se o conceito de civilização puramente mítico, um mito de que Paris é o centro, opondo-se ao conceito igualmente mítico da fatídica decadência nacional” (ibidem, p. 54). O próprio Eça de Queirós, em seu texto intitulado “Francesismo”, publicado postumamente em 1912, viria a resumir essa percepção de maneira sintética: “Portugal é um país traduzido do francês em calão”; o tema seria abordado também por Fernando Pessoa, que escreveu sobre o provincianismo português em 1928 a partir de reflexões a respeito do deslumbramento de Mário de Sá-Carneiro com as grandes metrópoles europeias.

Essa fascinação com a França, que a superestimou no pensamento português por um processo iniciado no século XVII com as Guerras de Restauração, contexto em que Soror Mariana se apaixona pelo cavaleiro francês, foi sendo modificada a cada nova geração de escritores e poetas. O “romance” entre a literatura portuguesa e a francesa, tal qual o de Mariana e Chamilly, não possuía correspondência e na sua própria rejeição reinventava maneiras possíveis de seguir amando o objeto amado: no caso de Portugal, mantendo uma referência da imagem idealizada da França atravessando séculos de gerações de escritores portugueses que por ela se apaixonaram e buscaram reflexo; e, no caso de Mariana, na elaboração de cada uma das cinco cartas em que a devoção ao amante é manifestada pela tentativa de aproximação constante a Chamilly, mesmo após a religiosa portuguesa reconhecer a falta de correspondência amorosa.

Sistematicamente, a narrativa de Mariana Alcoforado poderia ser eixo simbólico de interpretação da História portuguesa em dois aspectos: o primeiro diria respeito à fascinação nutrida em Portugal durante muitos séculos pela imagem da França – compreendida aqui como consequência de uma identidade cultural portuguesa mal assimilada por seu povo e pouco identificada pelos demais países europeus durante um longo período histórico; e o segundo seria manifestado justamente por essa questão cultural, que resultou num sentimento de subalternidade de uma nação que com frequência foi associada ao saudosismo e às sentimentalidades, e que ao invés de reagir aos traumas, insistiu no lamento de um passado vindouro e repleto de glórias perdidas.

A fidelidade da espera pela atenção francesa, ancorada às crenças dos mitos populares, como o Sebastianismo, – do retorno de um rei perdido, que resgataria o povo português de um futuro ameaçador e incerto – mergulhou a nação numa persistente expectativa da vinda de um herói, tal qual, segundo alude Maria Isabel Barreno, aguardava a Bela Adormecida pelo seu salvador: “Integrámos a inexistência da Bela Adormecida – mito do sumiço por inatenção de outrem em versão infantil, provavelmente em versão fundadora. Encobertos, esperámos durante dois séculos o beijo do príncipe salvador” (2000, p. 53).

Para Nelly Novaes Coelho, em seu texto “*Novas Cartas Portuguesas* e o processo de conscientização da mulher-Século XX” (1975), a releitura realizada pelas três Marias das cartas de Mariana foi publicada numa época literária experimentalista em Portugal anterior à Revolução dos Cravos que “se mantinha visceralmente comprometida com uma denúncia de raiz: a da total esterilização vital do homem português, levada a efeito por um Sistema totalitário opressivo, e castrador das forças criativas” (1975, p.166). Nesse contexto, com a perda da credibilidade da figura do homem português, é oportuno o surgimento de outras vozes na literatura, tal qual a voz feminina plural de *Novas Cartas*, que propõe a ruptura da sujeição histórica das mulheres sistematicamente maltratadas, silenciadas, enclausuradas, abandonadas e enganadas, bem como do saudosismo “que na maior parte das vezes encobre uma radical recusa de enfrentar um presente frustrador, com a conseqüente fuga para o passado, onde a contemplação passiva substitui o dinamismo da ação” (ibidem, p. 167).

Quando a primeira edição de *Novas Cartas Portuguesas* foi publicada em 1972, a ferida do sentimento de marginalização de Portugal na Europa foi exposta partir da repercussão do processo judicial sofrido pelas autoras. Não é à toa que Duarte Vidal, um dos advogados de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa,

elaborou sua defesa a partir da ideia de que Portugal resistia em adotar o desenvolvimento que outros países europeus já haviam adotado, contrapondo-se às mudanças e se apegando, mais uma vez, ao retrocesso:

Mas então o livro vai ser traduzido em mais de uma dezena de países e só aqui, em Portugal, é que é pornográfico e ofensivo da moral pública? Mas isso pode admitir-se sem que tal atitude implique ofensa e desprestígio para o nosso próprio país, com a chancela oficial de que continuamos a ser, como nos chamamos no século XVII, os «Cafres da Europa»? (...) É um livro que honra as letras portuguesas e lhe está a dar no estrangeiro uma grande projeção que deverá orgulhar todos os portugueses (...) Nunca, até hoje, uma obra literária portuguesa suscitou tanta curiosidade em todo o mundo e tanto interesse como esta. Tal fato é público e notório e até aqui no Tribunal se verifica com o afluxo de grande número de televisões e de jornalistas estrangeiros. (KLOBUCKA, Anna, 2006, p. 147 apud VIDAL, Duarte, 1974, pp. 72-74)

O questionamento do advogado no Tribunal a respeito da censura de *Novas Cartas Portuguesas* foi conciso ao tocar na ferida da inferioridade persistentemente sentida pelos portugueses em relação aos países centrais da Europa. Ao proferir o seu discurso de defesa, Duarte Vidal utilizou a seu favor a visibilidade internacional que o processo das três Marias atraiu, desafiando publicamente as políticas repressoras de Portugal e expondo aos estrangeiros os conflitos internos e históricos de seu país, pois compara-o ao período de três séculos anteriores, quando era chamado de “Cafres³¹ da Europa”, enquanto na França, à mesma época, era publicada a primeira edição de *Lettres Portugaises*.

A repercussão do caso não foi pouca, de forma a tornar ainda mais grave a provocação realizada por Duarte Vidal. Conforme aponta Ana Luísa Amaral no prefácio da edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (2014), instaurada a censura da obra e iniciada a perseguição política do governo português às autoras, diversos protestos começaram a surgir em defesa das três Marias:

Essas manifestações depressa tomariam proporções inimagináveis: desde a cobertura do julgamento feita pelos meios de comunicação internacional (como os jornais *Lemonde*, *Times*,

³¹ Cafres: Pessoa negra. [Depreciativo] Pessoa rude: Bárbaro, selvagem. "cafres", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/cafres>> [consultado em 15-01-2019].

New York Times, Nouvel Observateur, L'Express, Libération, e redes de televisão norte-americanas), até às manifestações feministas em várias embaixadas de Portugal no estrangeiro, passando pela defesa pública da obra e das autoras levadas a cabo por nomes como Simone de Beauvoir, Margerite Duras, Christiane Rochefort, Doris Lessing, Isis Murdoch ou Stephen Spender, foram várias as ações que fizeram com que este caso fosse votado, em junho de 1973, numa conferência da National Organization for Woman (NOW), em Boston, como a primeira causa feminista internacional (AMARAL, Ana Luísa, 2014, pp. XVIII-XIX)

Verifica-se a utilização da leitura de *Cartas Portuguesas* para ilustrar a subalternidade à época carregada por Portugal frente aos países centrais da Europa na defesa de Duarte Vidal que, aliada a repercussão internacional do caso contra as Três Marias – e devido também ao processo ter ocorrido concomitantemente a mudança do quadro político português, evidenciada pelo fim da ditadura Salazarista em abril de 1974 – resultou, felizmente, vitoriosa, com a absolvição das três rés e o reconhecimento de *Novas Cartas Portuguesas* pelo juiz que sentenciava o caso como “uma obra de arte, de elevado nível”.

Nesse sentido, *Novas Cartas Portuguesas* é uma obra publicada num período de transição política, que teve sua divulgação em âmbito nacional inicialmente prejudicada pelo governo português, mas que, justamente pela censura e pela acusação de suas escritoras, impulsionou uma crescente e forte atenção internacional para os problemas sociais e políticos portugueses, tornando-se uma ferramenta de aliança significativa para a destituição do regime ditatorial que vigorava há cerca de 40 anos.

Ao adotar Mariana Alcoforado como figura simbólica e emblemática da História Portuguesa para a abordagem da condição da mulher numa obra publicada dentro de um período decisivo de viragens políticas e sociais, o trio de Marias inevitavelmente promoveu uma revitalização do mito da religiosa vinculada à transição da própria ordem governamental do país, fazendo de *Novas Cartas Portuguesas*, portanto, uma obra que reconta histórias a partir do ponto de vista da autoria feminina e que, pelos seus impactos, efetivamente fez História em Portugal.

II. Cartas novas, novas portuguesas

O erotismo presente nos textos de *Novas Cartas Portuguesas* apresenta uma importância fundamental para a compreensão do projeto literário da releitura de *Cartas Portuguesas*, já que é a partir dele – e, mais precisamente, da defesa e do ponto de vista do prazer feminino – que muitos textos do livro são constituídos. Ao mesmo tempo, o teor erótico da obra, reclamado como pornográfico pela censura, foi justamente um dos elementos que mais se condenou à época da publicação e durante o processo judicial sofrido pelas três Marias. Somente essa pequena reflexão limiar é capaz de demonstrar a força que o erotismo exerce em *Novas Cartas Portuguesas*, e em como a sua consideração na leitura da obra é essencial para atribuir pleno sentido ao que as autoras defendiam e clamavam, ao passo que é igualmente indispensável a sua consideração para compreender a grande polêmica gerada em torno da obra. O erotismo, assim, está vinculado às *Novas Cartas* no plano intertextual e extratextual, sendo peça fundamental para a análise do impacto da obra no sistema literário português na segunda metade do século XX, como também é imprescindível a sua consideração pelo leitor que intenciona perscrutar o conjunto de textos que compõem o projeto literário na sua harmonia temática interior.

Em entrevista ao programa “Ler +, Ler melhor”, do canal RTP, à data da publicação da edição comentada de *Novas Cartas Portuguesas* por Ana Luísa Amaral³², Maria Teresa Horta esclareceu que o evento que impulsionou as três escritoras a planejarem a obra, já especulada havia tempos pelo trio, foi a repressão que a poetisa sofreu pela publicação de *Minha Senhora de mim* (1971), obra poética censurada por utilizar uma voz demarcadamente feminina, a partir da estrutura das cantigas de amigo, para abordar o direito em reivindicar os prazeres do corpo e da sexualidade da mulher. Não bastasse a censura, que rapidamente tirou a obra de circulação do meio editorial, Maria Teresa Horta relatou na entrevista que também foi surpreendida na ocasião por uma visita da PIDE quando retornava para casa à noite com seu marido, tendo sido agredida e se dirigido após o ocorrido para um hospital.

Embora Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno tenham publicado ficções no período com a mesma preocupação e engajamento crítico em abordar a condição

³² Entrevista disponível em: < <http://ensina.rtp.pt/artigo/maria-teresa-horta-e-a-aventura-das-novas-cartas-portuguesas/> > Acessado em: 27 de dezembro de 2018.

social, intelectual e política da mulher, respectivamente em *Maina Mendes* (1969) e *Os outros Legítimos Superiores* (1970), a opressão da ditadura salazarista, em defesa de uma ideia supostamente oficial do Estado na preservação da família tradicional portuguesa, parecia incidir com uma violência mais acentuada sobre a liberdade criativa de Maria Teresa Horta e na sua inclinação poética ao erotismo e à sensualidade, talvez nem por notar a dimensão de confronto levantado pela poetisa, mas simplesmente por não tolerar que o discurso erótico, em hipótese alguma, fosse emanado e reivindicado por uma voz feminina.

Ainda que tenham sido impostos diversos limites no que diz respeito à atuação da mulher na vida em sociedade, quando essa se propõe a falar sobre sexo acaba por provocar um desconforto que notavelmente incomoda mais certas parcelas sociais do que quando reclama por outros direitos. Embora o aborto seja legalizado em Portugal nos dias atuais³³, o controle estatal sobre a interrupção voluntária da gestação, que impera ainda em muitos países do mundo, é sintoma claro da institucionalização sobre o corpo da mulher e do comedimento de sua sexualidade, protocolarmente aceita apenas para fins reprodutivos.

Em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault esclarece que após o século XVII o estilo de vida adotado pelas sociedades burguesas circunscreveu a atividade sexual a um único ambiente socialmente aceito – o quarto dos pais – com também um único objetivo moral aprovado – a reprodução (1999, p. 9). Fora desse âmbito, o ato sexual com a finalidade de prazer só poderia ocorrer de maneira marginal, intermediada por uma relação econômica de poder, afinal “se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro” (ibidem, p. 10), onde “as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto” (ibidem).

Dentro dessa sistematização do sexo heteronormativo, no âmbito familiar e do comércio sexual, a mulher é colocada como participante necessariamente passiva: como esposa, sua função – e obrigação – é a de produzir e gestar um filho do marido, que carregará por gerações seguintes o nome do pai; e, enquanto cortesã, ela deve se submeter às exigências de seu cliente com o objetivo de satisfazê-lo. Em nenhuma das duas

³³ Essa conquista do direito das mulheres portuguesas ocorreu através de um referendo no dia 11 de fevereiro de 2007, durante o governo de Aníbal Cavaco Silva. A lei, relativamente nova, institui a possibilidade de interrupção da gravidez às mulheres com até dez semanas de gestação, independente dos motivos que ela tiver.

situações o desejo e o prazer da mulher são necessários para a manutenção de qualquer finalidade que a relação sexual, em diferentes ocasiões, almeje no cotidiano social.

Mesmo no discurso biológico e científico sobre a reprodução humana, como observa a pesquisadora Sônia Rita Melo, ainda que a fecundação ocorra no corpo feminino e seja considerada parte significativa para o sucesso do processo da gestação, o óvulo é representado como uma célula passiva e degenerativa em contraposição à dinâmica e fertilidade do espermatozoide. Mencionando a antropóloga americana Emily Martin, a crítica observa o fato da literatura científica ser

genderizada, organizada a partir da visão masculina e de forma sexista, em clara desvantagem para a mulher. No caso da menstruação, Emily Martin nota que a própria percepção feminina é habitualmente negativa e misógina. Em “The Egg and the Sperm: How Science has constructed a Romance based on Stereotypical Male-Female Roles” de 1991, a mesma Martin demonstra que o conto de fadas científico do “ovo e do esperma” celebra, através de um discurso médico-científico, a produtividade do macho frente à degeneração celular feminina (...). Realçando a passividade do ovo feminino face ao dinamismo masculino do esperma, a antropóloga americana conclui que, mesmo que se consiga substituir as metáforas estereotipadas por outras mais igualitárias e interativas, continuaremos a personalizar as células atribuindo-lhes valor de gênero que terão forçosamente consequências sociais. (MELO, Sonia Rita, 2016, p. 181-182).

Georges Bataille, em *O erotismo*, corrobora para a ideia de que, mesmo nas relações sexuais intermediadas pelo erotismo – que apresentam, portanto, não somente o objetivo de reprodução, mas de uma experiência epifânica de *continuidade* entre os amantes, seres *descontínuos* – a mulher ainda assim participaria como passiva em detrimento da atuação masculina dominante, ou, como o filósofo ilustra a partir da metáfora do sacrifício religioso, o parceiro feminino seria a “vítima”, enquanto o masculino atuaria como o “sacrificador” (2013, pp. 41-42).

Se, retomando Foucault, dentro do meio das sociedades burguesas “o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo” (1999, p. 11), a sua menção, ou mesmo o esforço em recordar a sua coibição, é já um ato de “transgressão deliberada”, pois “quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura” (ibidem). Nesse sentido, a apropriação do discurso erótico pela voz feminina numa ordem

social regida por diretrizes patriarcais e que entende o sexo como tabu naturalmente suscita incômodo, já que a mulher estaria apartada do direito ao prazer e ao conhecimento de sua própria sexualidade. Não é à toa que são poucas as mulheres na literatura, em relação ao número de homens, que abordam temas eróticos e, inclusive, as que o fazem são silenciadas ou mesmo rejeitadas pela crítica e pelos leitores, como ocorreu, no caso particular da literatura portuguesa, com Judith Teixeira (1880-1959), Florbela Espanca (1894-1930) e Natalia Correia (1923-1993), já mencionadas anteriormente.

Ademais, devido ao monopólio masculino sobre a temática do erotismo, poucos são também os registros na literatura portuguesa do corpo do homem, a partir do ponto de vista de uma mulher, como objeto sexualizado e de desejo, enquanto o inverso é já um tipo de abordagem amplamente explorado e corriqueiro desde as cantigas medievais até a produção literária portuguesa contemporânea, de forma que, contraditoriamente, a figura da mulher é com frequência associada ao erotismo no meio literário, mas ao mesmo tempo é negada e boicotada à literatura de autoria feminina a abordagem de temas eróticos.

Com essa questão em mente, o trio de Marias sabia que a retomada das cartas de Mariana com ênfase na utilização do erotismo não seria meramente uma escolha temática ou estética aleatória, mas sim uma poderosa ferramenta de contestação aplicada de maneira estratégica no projeto literário como medida de combate ao pensamento machista e à ordem patriarcal vigentes:

De mim desejo: o corpo à descoberta do prazer e a paixão que me engana; de imediato, desejo, e eu sobre a paixão como se a possuísse toda num longo acto de amor sem esperma mas meu suco.

Possível será ser-se mulher sem se ser fruto? (BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho, 2010, p. 33)

O trecho da quinta correspondência de Mariana, em que a religiosa descobre querer menos Chamilly do que à sua própria paixão, é tomado na releitura da obra epistolar pelas três Marias como um dos eixos centrais de *Novas Cartas Portuguesas*: “E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício” (ibidem, p. 3). Nessa leitura, as autoras resgatam a conclusão de Mariana de que o amante

seria apenas subterfúgio para a oportunidade de amar, mas estendem que, mais significativo que amar, é poder exercer a paixão, assumindo de início a importância da prática do amor desvinculada de seu objeto amado tanto para o desenvolvimento da escrita, ofício do amor de Mariana, quanto para o exercício de autoconhecimento.

O ato erótico nesse contexto clama pela descoberta do prazer do corpo feminino através do desejo revelado na consumação de uma paixão enganosa – enganosa por fazer acreditar que o amor reside inteiramente na figura do amante, quando em realidade o seu lugar de habitação é o próprio corpo, e essência, da mulher que ama. Esse prazer seria estimulado pela autodescoberta e pela força da imaginação que retoma essa paixão, que vale mais como combustível de efabulação sexual do que efetivamente correspondência da amante com seu objeto amado. A paixão enganosa torna-se, assim, a gestação do amor convertido na mulher a si mesma, em desejar-se e em consumir-se num prolongado e revelador ato individual de amor sem a presença masculina, apenas a sua própria.

O questionamento seguinte abre três questões: é possível ser mulher sem ser fruto, ou seja, objeto de consumo, devorada na relação sexual pela figura masculina? Ou, então, haveria a possibilidade de ser mulher sem *gerar* frutos? Poderia existir uma relação sexual em que a preocupação em relação à mulher não seja fecundar o seu ventre? E, indo mais além, retomando o símbolo bíblico do fruto proibido, cuja mordida por Eva gerou a todas as suas descendentes a culpa da expulsão do Éden, seria possível ser mulher, experimentar os prazeres que o próprio corpo feminino pode oferecer, sem ser pecadora?

Ao mesmo tempo, a partir da descrição desse ato erótico, em que a figura masculina é inexistente diante da predominância feminina, e da metáfora do fruto, que revela estigmas limitadores da mulher na relação sexual, uma outra reflexão vem à tona: haveria como fundar uma linguagem erótica cujo vocabulário semântico diga respeito unicamente a um mundo ginocêntrico, que possa substituir o falocentrismo predominante dos discursos sexuais?

Talvez, esse vocabulário já exista, mas sua escrita e enunciação não são universalmente exercidas no mundo dos homens. O discurso da mulher, suas referências, mitologias e simbologias próprias, subsistem na derme de territórios explorados e narrados como obras de mãos predominantemente masculinas:

Os homens sempre se teceram e sonharam no que é forma extrovertida, no que se erige, no que rasga o espaço. Por isso, dos poços e das profundezas nada sabem, nada nos sabem. Dizem-te “és fluida”, e não conhecem a rocha que sustenta o peso do

oceano; por isso é necessário conhecer-lher a ciência, a prosa e os nomes aceites. Do uso nos defendemos, e desfizemos então em nossos sustentos, quem nos usa. (ibidem, p. 39)

As imagens elaboradas como referência masculina – da expansão, edificação e intervenção no espaço – remetem ao falo, signo de poder e de imposição, relacionado à violação; enquanto as femininas remeteriam ao que é cavernoso, profundo, submerso, ocultado. A simbologia da mulher e da profundidade guardada em seu interior, associada à correnteza das águas e à fluidez do seu corpo no ato sexual, poderia ser utilizada como artimanha de sedução à figura masculina: a entrega da mulher ao homem no envolvimento erótico pode vir a ser, em realidade, um procedimento de contra ataque, tal qual a dominação das mulheres sobre o mundo dos homens – de seus conhecimentos – pode torna-se instrumento de estratégia para a insubordinação.

As três Marias, como “três aranhas astuciosas” (ibidem, p. 34), tecem, assim, os textos de *Novas Cartas Portuguesas* sob a égide do poder de sedução da mulher e da sua ardil transgressão sobre as ciências e literaturas dos homens, articulando ao discurso literário um erotismo oriundo de uma voz plural feminina, ao passo que reivindicam, concomitantemente, a liberdade do corpo e da sexualidade da mulher.

III. O percurso entre “A paz” e a “Intimidade”

O viés erótico tomado em *Novas Cartas Portuguesas*, como mencionado, é um dos meios de contestação utilizados pelo trio de Marias para desafiar a ordem social das civilizações cristãs, por essa razão o erotismo exerce uma importância temática fundamental para o conjunto de textos da obra. Através dele as autoras elaboraram a abordagem de outras questões pertinentes à libertação da mulher, tais como a ruptura com a educação doméstica hereditária que converte as jovens em “anjos do lar” – ou, de maneira concomitante, a apresentação de uma releitura de ressignificação, a partir do ponto de vista da autoria feminina, do cânon literário português – e o resgate, ou melhor, fundação de um legado cultural feminino, que pode ser interpretado como a reivindicação de valores e referências produzidos por mulheres para a constituição de um linhagem literária de escritoras.

Se *Novas Cartas Portuguesas* pode ser defendida como uma obra de “marco histórico, a separar as águas da Tradição, daquelas que começaram a jorrar pelos interstícios da Ruptura” (COELHO, Nelly Novaes, 1999, p. 122), para germinar essa nova e declarada literatura, a ruptura com a herança cultural hegemônica é inevitável, mas esse despreendimento pode gerar de imediato uma crise identitária diante da laboriosa missão de recuperar e formular um ponto de vista feminino abrangentemente representativo, dado o histórico apagamento e silenciamento da voz das mulheres:

E se acaso a mulher percebe a sua servidão, e a rejeita, como, a quem, identificar-se? Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra quotidianos, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor? (BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho, 2010, p. 199).

Há, no entanto, dois textos em *Novas Cartas Portuguesas* que, a partir de um diálogo possível de traçar entre eles, refletem conjuntamente o exercício de elaboração de uma arte poético-literária exclusivamente feminina, bem como o rompimento dos valores tradicionais herdados pelo cânon literário tradicional. “A paz” e “Intimidade”, desenvolvem, por meio da descrição de dois processos eróticos distintos, mas ainda interligados, uma reflexão a respeito da formulação de um legado cultural feminino.

O primeiro deles, “A paz”, é constituído pela descrição de Mariana em seu aposento efabulando fantasias sexuais, recordando momentos íntimos com o amante à serviço do deleite de sua individualidade – e própria completude:

A paz

Compraz-se Mariana com seu corpo.

O hábito despido, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas.

As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis; já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera.

Que interessa então a Mariana as mãos que o encaminham? Se as suas que lhe descem lentas pelas ancas, se as dele que a largaram de improviso...

Quebra-se, pois, a clausura: pelos seios ele a tem segura a rasgar-lhe os mamilos com os dentes.

Quebra-se pois a clausura?

Recurva, tenso, o ventre: a língua entumescida. Dele a língua quente, áspera de saliva e o demorado sugar, rente, ritmado a esvaziá-la devagar da vida.

Compraz-se Mariana com seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a levam às cartas e a inventam. – «Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão (...): – ei-la que se afunda em seu exercício. Exercício do corpo-paixão, exercício da paixão na sua causa.

Retirada em sua cela, Mariana pratica a desclausura por meio do estímulo ao seu prazer em desejar o amante e consumir-se solitariamente. A descrição das meias jogadas ao chão e da roupa sobre a cadeira principiam a revelação da nudez e do corpo solitário disposto na cama, dando indícios, pela disposição dos calcanhares, das pernas e do gemido que emana, de regozijo e de imersão da religiosa em seu devaneio. Quem toca e acaricia o seu corpo é, em realidade, a ausência de Chamilly transfigurado no próprio desejo de Mariana, “ensinada de si”. A fantasia da presença do amante atua nesse processo erótico, tal qual no procedimento criativo da elaboração das cartas, como pretexto para o exercício da paixão – do amor a si própria, de comprazer-se de seu próprio corpo.

Os olhos tem fixos, escancarados, no rosto dele presos, a inventá-lo em seus traços que de memória retém ou não sabe se os inventa, enquanto sobre o peito lhe descai, no movimento ritmado das coxas, a possui-lo como macho – sente – e lhe vê os lábios crispados, se enterra mais nele, se empala num enorme prazer, no uivo de quem foge ou se dá. Dádiva em toda aquela obcecante conquista da dureza violenta do pênis: os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina, os ombros erguidos, a cabeça apoiada no travesseiro, os braços tensos como que para lhe reter os quadris estreitos que se movem na consentida busca da voragem do útero.

O ato imaginado por Mariana inverte os papéis sexuais tradicionais atribuídos aos gêneros, pois é ela quem, sobre o corpo do amante, o possui; é ela quem está acima, atua e se debruça em Chamilly, aludindo à primeira das *Cartas Portuguesas*, em que a religiosa recorda dos dias em que se debruçava para poder absorver com mais precisão o olhar de seu amado e exercer dedicação ao seu amor, pois ao possuir – e domar – a memória do amante, Mariana detém em si toda a propriedade de sua paixão. Tal interpretação fundamenta-se ainda mais em seguida, quando o foco da descrição recua da fantasia da religiosa para a execução de seu ato sexual, em que os dedos umedecidos pelo sexo auxiliam o trajeto ao ápice do prazer.

Sei como és daninha, mulher retomada do rio que esforças por calar nas veias, maligna. Na seda das nádegas, no odor abrasado das axilas. Terra que a haustos respiro e formo com teu esperma meu sémen; tua amante-esposa não deixaste perdida nem lograda; eis como me entrego e me ofereço, me conduzo e te ensino até o jeito mais breve ou demorado para melhor gozo. De pé agora te retomo, te cruzo, te possuo; minhas secreções já espessas, à mistura com as tuas, inundam-me as entranhas tão estéreis, herméticas, adormecidas.

A ideia de atuação desempenhada pela mulher no ato sexual, de apatia e de permanente rendição e subserviência aos prazeres do homem, é questionada nesse trecho, pois a mulher, além de daninha, contém um rio que esforça calar em suas veias ao possuir desejo e o desejo de saciá-lo. A entrega sexual parte da iniciativa feminina como escolha, e não submissão, já que é Mariana quem monta o corpo do amado, quem conduz o ritmo e quem ensina ao amante o modo mais prazeroso de alcançar o gozo sexual.

Mariana deixa que os dedos retornem da vagina e procurem mais alto o fim do espasmo que lhe trepa de manso pelo corpo. A boca

que a suga, a galga, é como um poço no qual se afoga consentida, ela mesmo a empurrar-se, enlouquecida, veloz.

Devagar meu amor, devagar o nosso orgasmo que contornas ou eu contorno com a língua. Devagar te perco de súbito, te esqueço, não sendo tudo mais que uma enorme vaga de vertigem.

E a noite devora, vigilante, o quarto onde Mariana está estendida. O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente.

A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a reacender-se, caso queira, com o corpo, Mariana se comprazer ainda.

21/3/71

O ápice do prazer é, enfim, atingido, desacelerando o ritmo de Mariana que aos poucos permite a figura imaginada do amante se esvair do recinto junto ao orgasmo. Finalizado o ato sexual e dissipada a fantasia erótica, resta no quarto apenas o corpo de Mariana, descoberto e vulnerável em sua nudez, entregue à exaustão do suor e ao deleite do cansaço. A paz, assim, é alcançada tanto em sintomas físicos do corpo, que entrega-se sem resistência ao sono, como na efabulação sexual exercida pelo imaginário de Mariana, que dispensa a memória de Chamilly depois de comprazer-se dela.

Pela indicação do trecho final do texto, o exercício erótico individualizado de Mariana é realizado com frequência, visto que “a paz volta-lhe” ao corpo, aludindo não ser a primeira vez que a religiosa experimenta a sensação de gozo sexual por motivação própria, como também não será a última, dada a possibilidade da freira “reacender-se” novamente, se acaso quiser.

Tal qual o poema “Arte poética”³⁴ de Adília Lopes, em que a voz lírica compara o exercício da escrita à persistência do pescador em apanhar um peixe para, depois, livrar-se dele com alívio, “A paz” de *Novas Cartas Portuguesas* realiza a mesma reflexão, mas nesse caso a partir da metáfora da masturbação feminina, comparando o exercício de criação literária, articulada à recordação da insistência de Mariana em continuar escrevendo cartas a Chamilly, ao processo repetitivo de condução do corpo e da elaboração fantasiosa do amante para regozijo próprio. Por esse motivo, mais precisamente por protagonizar Mariana num texto que aproxima o ofício da escrita ao

³⁴ Escrever um poema / é como apanhar um peixe / com as mãos /nunca pesquei assim um peixe/ mas posso falar assim / sei que nem tudo o que vem às mãos / é peixe / o peixe debate-se / tenta escapar-se/ escapa-se / eu persisto / luto corpo a corpo / com o peixe/ ou morremos os dois/ ou nos salvamos os dois / tenho de estar atenta / tenho medo de não chegar ao fim / é uma questão de vida ou de morte / quando chego ao fim / descubro que precisei de apanhar o peixe / para me livrar do peixe / livro-me do peixe com o alívio/ que não sei dizer. In: *Um jogo bastante perigoso*.

procedimento de alcance do prazer erótico, “A paz” reflete sobre a autonomia de criação literária de autoria feminina, assim como a independência do prazer sexual da mulher.

A ligação possível entre “A paz” e “Intimidade” é a constituição do envolvimento sexual entre os amantes a partir da centralização do ponto de vista da religiosa, mas, enquanto o primeiro caso é desenvolvido pelo exercício erótico individual de Mariana, o segundo conta com a participação da presença física de Chamilly:

Intimidade

A casa, a arca, a cama;
a colcha, Mariana, em vão tecida, a franja lenta, caída, de um tom amarelecido, a roçar o chão, suspensa na madeira, a tocar ao de leve no cimo da madeira, a silenciar-se ao de leve na fimbria da madeira acontecida em vez de pedra comida pelo tempo, chão de tua cela, mordida pela nudez dos pés, que tu Mariana tens pequenos, a desdizer tua altura, medida ao longo da nudez do corpo sobre o qual ele desliza quando te monta, te habita, a morder-te ao de leve os mamilos brandos, às vezes nacarados ou quase tão castanhos como o louro roubado dos teus cabelos lisos ou encrespado púbis tão alheio.

Bem pode ele morder-to como a boca, os seios; a língua leve a infiltrar-se já na fenda entreaberta que os dedos alargam e por inteiro se expõe. O fruto entumescido se mostra erecto mesmo enfebrecido, em suco, em cheiro, em útero tão aceso.

Bem pode a boca tê-lo em sorvos; os dentes despertando o grito que deixas, Mariana, escapar, jamais detido: teu orgasmo, teu espasmo, teu gemido. Tuas unhas rasgando tua pele, a colcha, o lençol de linho onde te encontras: o chão, a pedra e novamente a colcha, que tua ama bordou, a renda aberta, roxa, o pano verde, no tom macio onde te esvais agora, te transpões Mariana para além da cela onde o frio se sobrepõe em camadas duras, no escuro sucedidas.

Conforme revelado por Mariana na segunda das *Cartas Portuguesas*, a religiosa efetivamente permitira a entrada do marquês em seu claustro, episódio descrito pela freira como a execução de sua inteira entrega ao amante³⁵, embora, em alguns momentos, tenha

³⁵ “Terá sido tão inútil todo o meu desejo, e não voltarei a ver-te no meu quarto com o ardor e arrebatamento que me mostravas? Ai, que ilusão a minha! Demasiado sei eu que todas as emoções que em mim se apoderavam na cabeça e no coração, eram em ti despertadas unicamente por certos prazeres e, como eles, depressa se extinguíam. Precisava, nesses deliciosos instantes, chamar a razão em meu auxílio para moderar o funesto excesso da minha felicidade e me levar a pressentir tudo o quanto sofro presentemente. Mas de tal modo me entregava a ti, que era impossível pensar no que pudesse vir a envenenar a minha alegria e impedir de me abandonar inteiramente às provas da tua paixão”. (ALCOFORADO, Mariana, 1980, p. 376)

chamado o amparo da razão como medida de conter a o seu envolvimento com o amado. “Intimidade”, assim, parece dialogar com essa informação, desenvolvendo no texto a hipótese desse encontro intermediado entre o prazer e a preocupação de Mariana.

Novamente, a introdução do texto é realizada pela descrição do quarto e dos indícios do(s) corpo(s) sobre a cama, além da gradação do envolvimento sexual ser, igualmente, muito semelhante às etapas tomadas pela imaginação de Mariana em “A paz”: embora aqui seja Chamilly quem se debruce na amada, o percurso que ele realiza no seu corpo, em que as carícias e estímulos são iniciados no topo até atingirem o seu ventre, se aproximam do que foi realizado no texto anterior, o que possibilitaria até a interpretação de que “A paz” talvez fosse a recordação de Mariana dos eventos de “Intimidade”.

Porém, os elementos do recinto que caracterizam a segunda situação, diferente do primeiro caso, não são expostos somente com a intenção de revelar o contexto de nudez e de intimidade, mas de recordar que a colcha disposta no leito onde a religiosa viola seu claustro foi tecida por sua ama. Essa informação, e a descrição da colcha, demonstram presença constante no texto, pois representam elementos ligados à razão que interferem no envolvimento sexual de Mariana, seja para recordá-la da repressão transmitida em sua educação doméstica, seja para tornar o gozo ainda mais libertador por subverter os valores familiares herdados pela freira, de forma que, mesmo enclausurada, o ápice do prazer parece transfigurar seu quarto num abrigo frente ao mundo disposto lá fora, onde “frio se sobrepõe em camadas duras, no escuro sucedidas”.

As costas tensas, as pernas recolhidas, as coxas lentas, naquele movimento aberto que a avidez impele, incita:

«– Devagar –, suplicas –, devagar, que me despes de mim tão de repente... aí em alto posto, meu amor, mas devagar no topo, devagar no gosto, devagar no cuspo, devagar ainda onde me vendo.»

A cama, a casa, a mesa, o gozo e sobreposta a tudo isto, a colcha, onde se rende o corpo, se alheia se reacende, luta, se incendeia, esquecido de convento mas preso todavia à sua amarga teia nunca dele liberto mas antes obrigado porque indefeso, incerto, oferecido.

Que colcha mostrada por mãos que a vão usar, a cama aberta a pênis e a testículos, não é de freira, Mariana, se de brincos, sedas e colares te despojaram inteira, todavia o corpo não seja adormecido.

Frágil, frágil a colcha no seu pano, a ama no seu leite e nós mulheres se ainda Mariana –, é braços, ombros, onde se adormece...

... e esperma doce com a acidez da erva...

E já a colcha então reaparece e nela Mariana se permite, esquece, dos motivos que a prendem, a dominam, lhe destroem a vida que não é somente o quente, o mar, a praia da vagina.

Embora seja Chamilly, nesse contexto, quem executa o domínio do ato sexual, Mariana partilha significativamente do andamento do processo erótico para o alcance do prazer máximo, visto que, assim como em “A paz”, a religiosa guia o ritmo pelas orientações dadas ao amante, conduzindo-o à melhor forma de fazê-la atingir o gozo. O distanciamento da sensação da religiosa para a descrição do quarto faz o foco descritivo voltar-se, novamente, à colcha, teia da qual estaria Mariana hereditariamente aprisionada. Após o coito, a colcha, sobreposta ao corpo desmembrado em “pênis” e aos “testículos”, retoma os presentes recebidos por Mariana do amante, expondo a violação dos princípios religiosos da freira que, por não resistir à vaidade, deixou-se “despojar” pelos encantos oferecidos por Chamilly.

Essa transgressão, contudo, parece afastar o peso do significado da colcha, que de constituição de retalhos de história familiar, torna-se frágil e, meramente, pano; assim, o leite da ama, símbolo de aleitamento e criação de Mariana, igualmente é revertido em fragilidade pela desvirtuação dos ensinamentos passados pela preceptora à freira, pois a religiosa é, assim como todas as mulheres, composta também por membros, “braços, ombros”, enfim, possui corpo e os desejos inerentes de saciá-lo.

Tal raciocínio seria suficiente para convencer a freira a relativizar os valores simbolizados pela colcha e desprender-se da culpa que a consome para aproveitar, momentaneamente, os prazeres advindos de seu sexo convertido em “quente”, “mar”, “praia da vagina”, ou como Alda Maria Lentina observa em seu artigo “*As Novas Cartas Portuguesas* ou uma nova cartografia do feminino” (2016), nesse momento, “da ‘colcha’ o texto desliza para a ‘concha’. ‘A colcha’ torna-se metonímia de uma parte do corpo feminino redescoberto por Mariana como território de prazer” (p. 287).

Assim se afirma, se mata Mariana, assim se submete, se rende, se dúvida. Assim se silencia mulher-Mariana-Maria: Coutada nela, ela própria caça, arvoredo baixo, arma onde se afirma – firma. Os peitos esmagados na renda roxa da colcha que ora volta na memória, na avidez, se apenas de memória agora não é mais que consentida.

Do estanho das axilas, da pedra daquela cela onde se perde, amazona de virilhas alargadas pela montada que é ela, sua amiga e desamiga, sua cantiga e fadiga:

«(...) a nenhuma parte vou
que lá não ache fadiga,
que aquesta só me ficou
de minha amiga, ou emiga (...)»

A entrega ao prazer, tal como descrito pela segunda carta de Mariana, oscila entre a tentação da paixão e a culpa pela desonra que, neste caso, se expressa pela dupla violação cometida pela religiosa ao executar o ato sexual – a transgressão da herança dos valores familiares que são, principalmente, remetidos pela figura matriarca da ama, e a ideia culturalmente dada de sujeição e submissão da mulher no desempenho erótico, remetido à recordação de que a mulher seria “caça, arvoredado baixo, arma onde afirma – firma”. A articulação do trecho ao fragmento do poema “Écloga chamado Jano”, de Bernadim Ribeiro, reitera a condição de angústia vivida pela mulher enclausurada pelos seus pecados.

“Écloga chamada Jano”, de publicação póstuma em 1554, trata da história de desamor do pastor Jano, rejeitado por sua amada Dina. A utilização de fragmentos do poema pastoril em *Novas Cartas Portuguesas*, presente em “Intimidade” e também na “Primeira carta VI”, reverte a situação configurada do homem recusado pela mulher para adaptação da figura feminina que sofre pela rejeição masculina na releitura das três Marias. No entanto, no contexto de “Intimidade”, a interpretação da quadra pode ser alterada para aproximar-se da expressão de “desavir-se” consigo mesmo, de Sá de Miranda, afinal, a amiga – ou inimiga – de Mariana, aonde quer que ela vá, é si própria por vivenciar a culpa de sua transgressão permanentemente.

Tua ou minha colcha antiga se bem que de imitação, renda lilás
não pendida, a franja branca no chão, sobre madeira, fendida,
bandeira que tu ostentas, mostrada porque é bonita, mas também
porque afirma a liberdade aprendida que te magoa e defende.
De baços dias se estende, o seu brando pano velho, tecido de leite
e vinho e outras maneiras dela.
Que tua mãe ta tirou. E a ti de dentro dela, gerada no seu
menstruo:
Cansada tu de estares nela.

12/4/71

O colcha, “bandeira” ostentada por Mariana por ser símbolo da “liberdade aprendida” que “magoa e defende”, configura a tentativa de desprendimento da religiosa das expectativas familiares e da ruptura da freira com a culpa geracional transmitida da ama e de sua mãe a si³⁶, tornada metáfora de uma proteção sufocante que, desde o útero até a colcha, aprisiona a religiosa no invólucro maternal.

“Intimidade”, assim, tal como “A paz”, propõe a reflexão da condição feminina a partir da descrição do processo erótico para viabilizar a temática de outras questões referentes à conquista da plena liberdade da mulher. Se em “A paz” a autonomia e independência da produção literária de autoria feminina são reivindicadas, “Intimidade” pode ser lida à luz da necessária ruptura com os valores historicamente legados às mulheres para a libertação destas de seus destinos previamente traçados.

³⁶ Para aprofundar essa questão, sugere-se a leitura do poema “Cantiga de Mariana Alcoforado a Sua Mãe” (pp.46-47) em que a voz poética atribuída a religiosa, ao dirigir-se à mãe, afirma ter consciência de que sua gestação havia sido indesejada, reconhecendo ser ela própria, Mariana, um grande peso na vida de sua mãe.

CAPÍTULO III

O Marquês de Chamilly e seu Regresso

I. A Marianna de Adília

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não
fossem
Ridículas.

Álvaro de Campos

Madrasta idade a que me obriga agora
(diante do espelho) a contemplar
ao simulacro meu e não a mim.
Ingrata é a lembrança, e ela só.

que (com o seu cortejo de relevos
sobrepostos) aponta ali ausências –
uma imagem na mesma refletida
ambas pasmadas de se verem na outra.

De tudo expede e mescla um reflexo
(oh, parca nitidez que não me escape!)
escarpo o tempo e ele é que me alcança,

o que tampouco muda o amanhã.
No entanto (assim diversa) eu não desisto
de dar meu rosto a esta irmã.

Mária Lúcia Dal Farra

Em 1985, Portugal assina o tratado de adesão à União Europeia e no mesmo ano é fundado o Banco Comercial Português; Cavaco Silva toma posse do governo como Primeiro-ministro a partir das eleições ocorridas em 6 de outubro e um dos futuros ídolos do futebol mundial, Cristiano Ronaldo, nasce na ilha da Madeira. É também em 1985 o ano do lançamento de *Um jogo bastante perigoso*, o primeiro livro de poemas de Adília Lopes, pseudônimo de Maria José Fidalgo da Silva.

Nos anos de 1980, Portugal já se distanciava muito do que fora nos anos anteriores, pois começava a se desenhar com o que Boaventura de Sousa Santos identificou como “semiperiferia” – um país que não pode ser caracterizado como centro

ou periferia, mas numa terceira categoria intermediária. Nesse período, Portugal já é metropolitano, mas dependente da economia estrangeira e consumidor de uma cultura importada; é central em relação às suas ex-colônias, mas periférico no continente europeu. O país enfrenta problemas sociais graves, como fome e miséria em regiões pontuais, “mas a vida social apresenta uma normalidade que, embora medíocre ou instável, é fortemente contrastante com a situação catastrófica anunciada pelos indicadores” (SANTOS, Boaventura de Sousa. 1990, pp. 117-118). Em outras palavras, a nação é consumista e despolitizada, condições favoráveis à instalação e propagação da cultura de massas. É nesse contexto que Adília Lopes aparece no cenário literário português.

Leitora e herdeira de uma tendência da literatura portuguesa que diferenciava o uso da linguagem nos contextos de elaboração poética do seu uso restritamente comunicativo e prosaico ou, ainda, a palavra poética da palavra prática, como teorizou Ruy Belo³⁷ em um dos seus ensaios sobre a função da linguagem da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, Adília dá continuidade a essa propensão na poesia, mas, fiel à contemporaneidade, acrescenta à sua arte poética marcas de um mundo globalizado, de um Portugal imerso nas culturas de massas, em que a própria linguagem pode ser cambiável e produzir novos efeitos de sentido.

Para Rosa Maria Martelo, em seu artigo “Contra a crueldade, a ironia”, presente em *A forma informe*, a manipulação da linguagem na poesia de Adília estaria relacionada a um interesse de “redescrever” o mundo por via do deslocamento da linguagem de seu contexto de enunciação, revelando, assim, novas perspectivas de interpretação da vida contemporânea. A composição de “Os poemas que escrevo”, de *Um jogo bastante perigoso*, pode ilustrar bem essa prática na poética de Adília:

Os poemas que escrevo
são moinhos
que andam ao contrário.
as águas que moem os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas

Ao reverter a expressão “água passadas não movem moinhos”, Adília insere na linguagem poética o prosaico do cotidiano e dialoga com o imaginário popular. Não apenas: em sua poesia, ficção e realidade também se intercalam em registros

³⁷ “Poesia nova”, in *Na senda da poesia*. BELO, Ruy. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p.64.

autobiográficos de caráter “fingidor”. As águas passadas, compreendidas nesse contexto como a tradição literária – bem como o próprio passado, depreendido também como as experiências, tanto pessoais quanto ficcionais da autora – são combustíveis que abastecem os moinhos produtores de poesia de Adília Lopes na contemporaneidade. Em sua poesia, portanto, o erudito e o popular, a experiência criativa e a realidade, são ferramentas aliadas para a composição poética.

Para Adília Lopes, o fazer poético, apesar de utilizar muitos recursos do espaço extraliterário e de sua própria vivência, apresenta uma preocupação evidente em refletir sobre o que já foi produzido antes e dialogar com outras obras, afinal, Adília não apenas se coloca como alguém que escreve, mas também como alguém que muito lê. E seus interesses de leitura vão desde a literatura erudita e canonizada a revistas femininas, anúncios publicitários, anedotas populares, provérbios e até expressões do senso comum³⁸. Essa costura de linguagens na poesia de Adília, portanto, rompe a fronteira entre os contextos de discursivização, pois a poetisa pretende ser uma “reparadora de brechas”³⁹, ou seja, uma remendeira do que Octávio Paz classificou por tradição da ruptura entre as gerações literárias em *Os filhos do Barro*, conforme bem apontou a pesquisadora Karine Ferreira Maciel.⁴⁰

Uma das ferramentas utilizadas pela poetisa para reparar as brechas entre os tempos passados e o tempo em que escreve, entre uma literatura dita culta e o prosaico do cotidiano, é a convocação de figuras literárias em sua arte poética para trabalhar temas contemporâneos por meio de recursos como paródia, citações, referências e epígrafes. Dentre as releituras de diversos autores da literatura portuguesa, como Sophia de Mello Breyner Andresen, Helberto Helder, Ruy Belo, Eugenio de Andrade, Fernando Pessoa, Luiza Neto Jorge, Fiana Hasse Paes Brandão, Camões, Florbela Espanca e Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, há uma atenção especial a Mariana Alcoforado, figura literária que recebeu duas obras de Adília dedicadas inteiramente às suas cartas e ao seu infeliz caso amoroso: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* e *O regresso de Chamilly*. A recorrência da religiosa nas produções de Adília é tão frequente que levou Rosa Maria Martelo (2004, p. 237) a afirmar que Mariana Alcoforado assume uma figura de “alter

³⁸ Conforme afirma Rosa Maria Martelo (2004): “O nome Adília Lopes tanto designa uma poetisa profundamente interessada pela tradição poética erudita quanto a de uma “poetisa pop”.

³⁹ “Acabou / o tempo / das rupturas / Quero ser / reparadora / de brechas”. LOPES, Adília. In: *Le vitrail la nuit A Árvore Cortada*, 2006.

⁴⁰ MACIEL, Karine Ferreira. “Corte e colagem: a poesia de remendos de Adília Lopes”. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 6, n. 2, p. 145-163, maio-ago. 2017.

ego adiliano” no percurso poético da autora, reflexão fundamentada quando a própria Adília Lopes declarou em entrevista que, dos livros que já escreveu, o que mais a retratava era o *Marquês de Chamilly*⁴¹.

Esse interesse, talvez, seja proveniente do fato de que a poetisa se define como “mulher, católica e lisboeta”⁴², tão quanto pela centralidade que Adília promove em suas obras das figuras de mulheres popularmente designadas “solteironas”, as mal-amadas, que aguardam o destino triunfal do casamento e acabam ficando à margem de seu papel socialmente esperado de esposas e mães. Nesse contexto, é possível acrescentar que a afinidade que a Adília identifica em Mariana consiste também na questão de que a freira do século XVII, desnudada em sua mitologia promovida pela crítica, caracteriza-se pela figura comum de uma amante iludida, rejeitada, e que, para suportar a espera do retorno do amante e encarar o abandono, escrevia.

Se *Novas Cartas Portuguesas* utilizam Mariana como figura simbólica de resistência feminista, Adília Lopes reconhece uma ligação entre o testemunho da freira ao de mulheres contemporâneas que padecem em decorrência do fracasso do projeto matrimonial, de acordo com os costumes ainda presentes das ordens sociais do mundo ocidental. Ainda que, na contemporaneidade, as mulheres possam assumir posições de prestígio social muito diversas ao que anteriormente era permitido, os sonhos promovidos pelo casamento e pelo amor ideal persistem enclausurando-as.

Assim, Adília Lopes se apropriou da história de Soror Mariana para desenvolver uma série de situações na vida da freira enquanto ela aguardava o retorno de Chamilly. Foram criadas na obra da poetisa as hipóteses de atividades que se ocupava Mariana e como ela lidava com essa espera que parecia eternizar-se, denominada pela crítica Paola Poma como “Epopéia da espera”:

Aqui não há peripécias, sofrimentos intensos, inversões e nem mesmo um amor digno de caracterizar-se como grandioso, ao contrário, privilegia uma espécie de rebaixamento das temáticas épicas (POMA, Paola, 2010, p. 126).

⁴¹ Entrevista a Adília Lopes pelos alunos da Escola Secundária José Gomes Ferreira em 2005 e publicado no blog da instituição de ensino *Gaveta de nuvens*. Disponível em: <<https://gavetadenuvens.blogspot.com/2005/09/entrevista-adlia-lopes.html>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.

⁴² *Ibidem*.

A apaixonada freira de Adília Lopes ama, mas seu amor não deixa de estar sujeito às adversidades da vida real. E aqui está, talvez, a grande inovação da poetisa. Como qualquer jovem apaixonada, Mariana também bafora o vidro da janela e escreve o nome do amado dentro de um coração desenhado; importuna as pessoas com quem convive com a história obsessiva de Chamilly e deposita nas tradições populares a esperança que o destino – ou São João – traga o seu amor de volta.

Nessas atividades, Mariana não está imune às inconvenientes intervenções da realidade em seu drama amoroso, perigo sintomático que os apaixonados estão sujeitos e que Adília Lopes bem explora a partir do conteúdo das próprias *Cartas Portuguesas*, como quando a freira foi eleita a porteira do convento por verificar constantemente o correio:

Quando Marianna
volta de andar a pé
nos campos
e bate à porta do convento
conta em voz baixa
até lhe virem abrir a porta
se lha abrem quando
ela vai num número par
não há carta
na caixa do correio do convento
se lha abrem quando
ela vai num número ímpar
há carta
na caixa do correio do convento
mas nunca há carta nenhuma
na caixa do correio do convento
Marianna sabe que é assim
mas conta sempre
até ser eleita Porteira

E é importante também notar esse efeito, de um joguete mental, que a Mariana de Adília Lopes se deixa recair. Embora ela tenha consciência da probabilidade quase inexistente de que Chamilly lhe direcionou cartas, cria um jogo de sorte consigo mesma que possibilita a motivação de esperar, ainda assim, cartas do seu amado; como contar números até chegar à porta do convento, achando que os ímpares davam sorte, mesmo que nunca houvessem cartas para ela no correio.

E esse exercício se manifesta também na reprodução de atos que parecem trazer Chamilly de volta, como despetalar flores a dizer bem-me-quer, mal-me-quer; ou quando

retira e recoloca o bracelete que seu amado lhe presenteou, talvez como maneira de, ao recolocar o adereço, sentir a sensação que teve pela primeira vez que o colocou, ou mesmo de se sentir livre de Chamilly e depois novamente presa a ele:

(...)
Marianna senta-se à sombra
de uma oliveira
a despetalar um malmequer
estou triste não estou triste
não estou triste
e Marianna fica muito contente
em Paris o marquês joga gamão
Marianna não pode deixar de sorrir
tira do braço o bracelete
que o marquês lhe deu
para poder voltar a enfiar
no braço o bracelete

No entanto, ao contrário do que ocorre nas *Cartas Portuguesas*, o Marquês de Chamilly não aparece na obra de Adília Lopes por meio somente da ausência, – como nos devaneios constante de Mariana e no significado do malmequer despetalado – , mas também se manifesta como remetente. No poema “O marquês de Chamilly a Marianna Alcoforado”, o amado da religiosa decide respondê-la, mas a resposta poderia ser ainda mais dolorosa do que o próprio silêncio:

Minha senhora deve ter
uma coisa muito urgente e capital
a dizer-me
porque me tem escrito muito
e muitas vezes
porém lamento dizer-lho
mas não percebo a sua letra
(...)

Essa dura resposta, intensificada pelo seu efeito sarcástico, além de demonstrar o descaso de Marquês de Chamilly por Mariana, revela também na poesia de Adília Lopes uma falha de comunicação entre os amantes que impede o diálogo, falha esta que não apenas se restringe a legibilidade da escrita, mas também a compreensão do conteúdo e do compartilhamento do amor descrito por Mariana, como se o cavalheiro francês

desconhecesse, completamente, quem é essa senhora portuguesa e o amor que narra em suas cartas.

A própria Mariana Alcoforado expressou esse sentimento de não correspondência, do qual concluiu – e as três Marias posteriormente resgataram – ser o exercício da escrita não uma tentativa de aproximação do amado, mas sim um ato de revelação de si mesma: “Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio”. (ALCOFORADO, Mariana, 1980, pág. 392), o que culminou no deslocamento do amor dedicado ao sujeito amado para o amor que tem como objeto a sua própria paixão.

Assim como as três Marias, como mencionado anteriormente, Adília Lopes também explora essa questão posta por Mariana Alcoforado em suas cartas, indicando ao leitor que talvez a finalidade da escrita fosse também uma prática de autoconhecimento, e não meramente a correspondência em si, conforme o seguinte trecho do poema FIN: “pois se não me escreve cartas/ eu escrevo-lhe cartas”.

Tal ideia pode ser confirmada, inclusive, pela resistência de Mariana em parar de escrever, mesmo quando decide não mais amar Chamilly, como anuncia em sua última carta: “Escrevo-lhe pela última vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou por me convencer de que já me não ama e que devo, portanto, deixar de o amar.” (ALCOFORADO, Mariana, 1980, pág. 395). A Mariana Alcoforado de Adília Lopes compartilha desse mesmo dilema que, como observa Paola Poma, a leva a dizer “que não escreve mais, escrevendo” (2010, pág. 126):

2

Estou outra vez a escrever-lhe
para lhe dizer
outra vez
que não escrevo mais
(...)

Vítima desse amor idealizado, a Mariana Alcoforado de *Marquês de Chamilly* é figura utilizada por Adília Lopes para denunciar ora com drama, ora com humor, a impossibilidade da existência de um amor perfeito dentro de um mundo de imperfeições. O mesmo ocorre em *O regresso de Chamilly* (2000).

Em *O regresso de Chamilly*, embora a poetisa dê continuidade a essa leitura de Mariana Alcoforado, não apenas o amor da freira é novamente desromantizado, como

também as próprias relações amorosas, conforme demonstra Adília Lopes no posfácio da obra:

Para ser feliz não é preciso foder, ao contrário do que apregoam as revistas. (...) Graças a Deus, não andei de foda em foda à procura das bodas de ouro, numa peregrinação pelo Mar da Palha. Mas não condeno quem sinceramente dá beijos e abraços e faz coitos e faz filhos e faz abortos e depois sofre com isso e se perde neste massacre quotidiano que é a foda obrigatória, o perder da virgindade obrigatório antes dos 17 anos, o orgasmo, os superbebés. Isto tudo é tão ridículo! E é trágico. (2004, pp. 265-266)

O estabelecimento da relação efetiva rompe algumas fantasias: recai a realidade sobre os amantes que agora brigam pelo assado que queimou no forno, tocam na questão do aborto e estão sujeitos a crítica ferrenha do comprometimento amoroso, que não demanda tanta fidelidade e devoção da figura masculina quanto exige da feminina: “Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Mariana/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres” (LOPES, Adília, 2004, p.225).

Em *Marquês de Chamilly* a apaixonada religiosa de Adília Lopes, portanto, dialoga constantemente com a imagem formulada e reformulada de Mariana Alcoforado, autora ficcional ou biográfica da obra epistolar *Cartas Portuguesas*. A poetisa, abastecida do discurso das cinco correspondências de amor, reinventa e recria sua história, revelando uma leitura da figura de Mariana distanciada da visão romantizada e mais próxima das ironias cotidianas que frequentemente interrompem os apaixonados.

Ao retomar a história da freira de Beja, enfim, Adília Lopes recria uma Mariana Alcoforado humanizada em sua fragilidade, ou seja, com pouco discernimento da realidade, tola e, por isso mesmo, estupidamente apaixonada – nos dois sentidos que essa expressão implica – processo que desmistifica, enfim, a tradição imperativa de romantização da dor, da experiência e do amor das mulheres.

II. Adília e o erotismo: *O peixe na água*

Deus é um boomerang
E eu sou sua filha pródiga

Adília Lopes

Adília Lopes publica *Marquês de Chamilly* em 1987 e *O regresso de Chamilly* em 2000. Como mencionado, há entre as duas obras uma diferença de abordagem dos temas do amor e do erotismo, afinal, se na primeira a poetisa dedica seus versos a uma desconstrução dos amores idealizados e romantizados, na segunda a desestruturação da instituição do casamento, e os desafios para a manutenção do amor de um casal de longa data, tomam centralidade no conjunto dos poemas. Entre as duas obras, há um intervalo de 13 anos e de 9 livros produzidos – mas isso não significa que Mariana Alcoforado tenha ficado oculta da poesia de Adília durante esse tempo, muito menos que o interesse da poetisa em abordar temas como amor e erotismo tenha permanecido reservado apenas às ocasiões em que a freira de Beja era convocada em sua poesia.

O erotismo, inclusive, é um tema frequente nas produções de Adília Lopes, ainda que elaborado, algumas vezes, em tom de deboche, ironia e de uma ingenuidade figurada ora pelo universo infantil, em que reside uma curiosidade maliciosa pelo descobrimento dos sexos e dos prazeres do corpo, e ora pela percepção corriqueira e satírica sobre os termos pejorativos utilizados na linguagem informal sobre sexualidade. Há, ainda, uma terceira abordagem da temática amorosa e erótica na poesia de Adília que está intimamente relacionada à criação literária e poética que muito se assemelha ao erotismo associado à escrita, como o observado na análise das *Cartas Portuguesas*, no primeiro capítulo, e de *Novas Cartas Portuguesas*, no segundo capítulo.

Entre o *Marquês de Chamilly* e *O regresso de Chamilly*, há uma obra de Adília Lopes em que a temática do amor e dos elementos de ordem erótica parecem nucleares no conjunto dos poemas reunidos e que contribuem para a configuração da ideia de amor relacionado ao trabalho da escrita. Embora não haja tão explicitamente uma relação entre esse livro e os dois que foram selecionados como *corpus* principal deste capítulo, a centralidade do tema amoroso e erótico na obra chama a atenção pela possibilidade de investigação de como a poetisa compreende e como trabalhou a temática no intervalo entre as duas obras dedicadas à desventura amorosa de Mariana – e, ainda, como sua

interpretação pode guiar, contrapor ou, até mesmo, dialogar com a percepção de amor e de erotismo que Adília imprime nas duas obras sobre o infortúnio amoroso da religiosa de Beja.

O título da obra em referência, *O peixe na água* (1993), de início, já destaca a brincadeira com a expressão popular “peixe fora d’água”, normalmente conferida às situações que pretendem evidenciar uma inadequação ou falta de harmonia entre algo, ou alguém, em um determinado contexto. O que o livro pretende abordar, portanto, são as situações harmônicas, apropriadas, em que o objeto ou ser estão em plena consonância com o espaço ou situação.

Há mais uma camada de interpretação possível que reforça essa leitura da obra quando recordado o famoso sermão de Padre Antônio Vieira intitulado “Sermão de Santo Antônio aos peixes”, em que o pregador, como forma de condenar a escravidão indígena, utiliza a imagem de pureza dos peixes – animais, por vezes, figurados como os próprios nativos brasileiros em seu discurso – para contrapor à corrupção e imoralidade dos colonos que viviam no Maranhão na segunda metade do século XVII: “vós, peixes, longe dos homens, e fora dessas cortesarias, vivereis só convosco, sim, mas como *peixes na água*”⁴³. (VIEIRA, Padre Antônio. 2013, pp. 435-436) (grifo nossos). Adília Lopes resgata desse sermão, assim, a ideia transparecida de pureza da imagem de peixes na água, o que reforçaria a leitura de busca harmônica da unidade entre o ser e o contexto em que este se insere.

Ademais, considerando ainda uma terceira interpretação, que também viria a reforçar a ideia de harmonia e pureza depreendida pelo título da obra de Adília Lopes em questão, seria a simbologia do animal: a figura do peixe está relacionada à fertilidade, ao nascimento e à restauração cíclica da vida – sem deixar de mencionar, é claro, sua conotação cristã por representar a eucaristia e a ressurreição de Cristo⁴⁴. Nesse eixo, *O peixe na água* se dispõe a discutir os temas de amor e de erotismo a partir da ideia constante de reformulação do estado de espírito humano, de busca dos seres pela sua completude, ou seja, pela sua reintegração à ordem cíclica e harmônica da vida por via da

⁴³ O sermão ressalta o ponto de vista de Vieira sobre a intervenção violenta dos portugueses que desarmonizava a integração com os índios, povos que, ao contrário do que se compreendia sobre os africanos trazidos ao Brasil para alimentar a mão de obra escrava, eram providos de alma e, por isso, deveriam ter sua pureza preservada a partir da conversão jesuíta.

⁴⁴CHEVALIER, Jean, GHEEBRANT, Alan. *Diccionario de los Símbolos*. Versão castelhana de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986. (pp. 823-824)

sua capacidade fértil de criação poética e artística, cuja origem seria o mesmo gérmen que mobiliza os impulsos do erotismo.

Retoma-se, inicialmente, o primeiro poema do livro de estreia de Adília, que parece sintetizar e a anunciar a imagem do erotismo desenvolvida posteriormente em *O peixe na água*. O poema “Arte poética”, de *Um jogo bastante perigoso*, mencionado no capítulo anterior, além de apresentar a também figura do peixe como alegoria, é, talvez, a primeira composição de Adília Lopes que tenha tangenciado elementos passíveis de serem interpretados no eixo temático do erotismo – e que parece anunciar uma percepção da poetisa de alcance do poeta à sua completude por via do fazer poético:

Arte poética

Escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos
nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim
sei que nem tudo o que vem às mãos
é peixe
o peixe debate-se
tenta escapar-se
eu persisto
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida ou de morte
quando chego ao fim
descubro que precisei apanhar o peixe
para me livrar do peixe
livro-me do peixe com o alívio
que não sei dizer

Os versos de “Arte poética” apresentam a descrição do processo de elaboração da poesia em comparação ao ofício da pesca, em que “Escrever um poema/ é como apanhar um peixe/ com as mãos”. A analogia entre o trabalho do poeta ao do pescador que tenta apanhar o peixe manualmente, de início, pressupõe um esforço físico comum aos dois ofícios que exigem habilidade de concentração e de precisão nas mãos, já que a poesia só

é materializada pelo registro na escrita e o peixe apenas é fígado pela paciência e exatidão do gesto de quem o pesca.

O confronto entre o pescador que captura o escorregadio peixe ou, ainda, entre quem elabora um poema e captura a escorregadia “Poesia” que paira sobre o mundo para torná-la “poesia”, como diria Sophia de Mello Breyner Andresen⁴⁵, se manifesta como uma experiência impetuosa que coloca em risco tanto a vida do pescador/poeta quanto a do peixe/poesia: “o peixe debate-se/ tenta escapar-se/ escapa-se/ eu persisto/ luto corpo a corpo/ com o peixe/ ou morremos os dois/ ou nos salvamos os dois/ tenho de estar atenta/ tenho medo de não chegar ao fim/ é uma questão de vida ou de morte”.

A mesma descrição, do embate entre o poeta e a poesia, do pescador e o peixe, pode ser atribuída também a contextos mediados pelo erotismo, em que há o cortejo entre quem deseja e o desejado – ainda que este último apresente relutância em entregar-se a quem persiste em possuí-lo. O curta-metragem documental do artista alagoano Jonathas Andrade, intitulado *O peixe* – e exibido na 32º Bienal de Arte em São Paulo em 2016⁴⁶ – evidencia o fenômeno que dialoga bastante com o procedimento de pesca do poema em análise, sobretudo pelo erotismo despertado pelo embate entre pescador e sua presa, que pode ser observado como uma analogia produtiva ao processo descrito por Adília Lopes em “Arte poética”.

O curta registra um método de pesca exercido por pescadores de uma região de mangue do Alagoas que consiste em apanhar o peixe com as mãos e, em seguida, abraçá-lo, acariciá-lo e até beijá-lo para que, aos poucos, o animal deixe de relutar contra o destino incontornável da morte. O registro de violência dos momentos finais da presa fígada pelo seu predador se confunde com o cuidado e afeto deste último pelo peixe, dada a valorização de que a vida do animal, retirada das águas, será absorvida para sustento do pescadeiro e de sua comunidade. O espaço do manguezal em que ocorre esse rito, terreno caracterizado pela transição entre a união do ambiente terrestre e do marinho, contribui para a interpretação da possibilidade de conciliação – a princípio, pouco harmônica – entre impulsos de violência e de elementos do campo do afeto que propiciam

⁴⁵ Referência ao texto “Poesia e realidade”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em 1960 no *Colóquio/Letras*, no.8, em que a escritora faz a distinção entre o que ela consideraria Poesia, poesia e poema; a primeira, escrita com “p” maiúsculo, em nome próprio, teria sua existência na realidade independente do homem, enquanto que a poesia de “p” minúsculo seria o encontro e a captação ainda insuficiente do poeta da *Poesia*.

⁴⁶ O PEIXE. Andrade, Jonathan. Fotografia: Pedro Urano. Produção: Desvia, Wexner Center for the Arts, PE, 2017, 23 min. 16mm, color.

a manifestação do erotismo, estado de disposição do ser em romper os limites do que em si é descontínuo para integrar-se a uma totalidade maior⁴⁷.

Os versos de “Arte poética”, assim, desenham uma imagem possível de recordar a dos pescadores de *O peixe*, de Jonathas Andrade. O que está em jogo na pesca/produção poética de ambas as situações, no ponto de vista do pescador/poeta, é a possibilidade de integração de si próprio por via do objeto desejado, seja o peixe ou a palavra de acesso à poesia. Neste ponto, recorda-se vagamente a citação mencionada de Eugênio de Andrade no primeiro capítulo deste trabalho sobre o alcance da precisão na composição poética: o poeta entra num labirinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que lhe foge e que ama desesperadamente, e desesperadamente quer possuir, numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga por inteiro. Tal qual o pescador de Adília, que luta corpo a corpo com o peixe para dominá-lo, a luta com as palavras do poeta para ascender à poesia é igualmente corporal – e o conflito beira a própria sobrevivência do poeta e da poesia. Assim, o que aproximaria o ato erótico da composição poética seria o fato de que, segundo a filósofa Lou Andreas-Salomé, ambas

parecem representar idêntica ascensão de uma vitalidade primitiva, ainda não utilizada, até nas mais particulares manifestações de personalidade, *o mesmo regresso daquilo a que poderíamos chamar de energias particulares e dispersas nas quentes profundezas terrestres em que se funda toda a criação*, qualquer que seja ela e por meio das quais aquilo que é criado alcança nascimento sob uma forma de totalidade viva (2005, p. 75) (grifos nossos).

Por esse motivo que, quando apanhado o peixe, ou seja, a palavra poética, o eu-lírico sente um “alívio que não sabe dizer” muito semelhante ao que é proporcionado na relação erótica por atenuar a tensão proporcionada pelo ímpeto de possuir o objeto de desejo que, segundo Lou Andreas-Salomé, pode ser tanto um amante “desencadeador da nossa agitação”, quanto qualquer outro elemento como “som ou um perfume, vindos do mundo exterior e lembrando a existência de mundos plenos” (ibidem, p.68). Esse encontro, assim, resulta “na exaltação mútua da produtividade espiritual e física, que concentra [cada um dos amantes] e alivia um em sua relação com o outro, do mesmo modo que o ato sexual exalta e alivia os corpos” (ibidem).

⁴⁷ Para a realização dessa análise, utilizou-se a leitura da crítica do pesquisador Adriano Garret sobre o curta-metragem de Jonathas Andrade. “*O peixe*, de Jonathas Andrade”. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/criticas/o-peixe-de-jonathas-de-andrade/>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

Os atos reprodutivos da relação sexual e da produção poética se aproximam por colocarem em jogo um mesmo objetivo: a criação. Assim, a referência mencionada anteriormente da figura do peixe como símbolo associado à ressurreição e à eucaristia ganha coerência neste ponto, visto que a elaboração do poema ocorre para a poetisa num movimento cíclico de produção e leitura assegurada pelo “parto do texto”, em que a produção poética é liberta das mãos que o moldaram para ser lançada – e repescada, se algum outro poeta ou leitor o quiser – para o mundo, conforme apontou a pesquisadora Karina Uehara:

Vale lembrar também que “aliviar” também denota “dar à luz”, ou seja, o poema *nasceu*. O peixe apanhado se faz *imagem poética* e, é a partir desse momento, que se *desprende* do autor para ganhar o *mundo*. O que antes era privado, no sentido de estar vinculado a um trabalho a ser finalizado pelo poeta, torna-se público. Um poema publicado passará por várias outras “mãos” e, nesse caso, apanhar o peixe na visão do leitor pode conotar o processo de leitura, também árduo, que requer estudo, pesquisa, análise. (UEHARA, Karina, 2016, p. 101).

Os poemas de *O peixe na água* seguem esse mesmo raciocínio. Como escrever é, de alguma forma, “parir”, o parto da produção poética pode ser relacionado ao castigo do parto herdado pelos homens pela expulsão de Adão e Eva do Paraíso. O pecado original, da mordida no fruto proibido, é a metáfora da descoberta do prazer pelo homem e do seu consecutivo distanciamento de Deus; como punição, os seres humanos são expulsos do Jardim do Éden e, para a manutenção de um conforto recordado ao que era vivenciado em terras divinas, devem trabalhar para manter o seu próprio sustento, além de sofrerem a dor do parto para reprodução:

«Pour un homme ne pas avoir de travail;
pour une femme, ne pas avoir d'enfant»
Gilbert Cesbron, *Les saints vont en enfer*

Munidos
com a ficção
e não
o amor
fomos expulsos
do Paraíso
com a ficção

sofremos o trabalho
e o parto

Neste poema, fica evidente que, em lugar do pecado original, que causou a expulsão do primeiro homem e mulher do Paraíso e, o ser humano foi castigado pela sua inclinação a *ficcionalizar*⁴⁸, ou seja, pelo *prazer de devanear* além da realidade.

A primeira palavra do poema, “munidos”, no entanto, destoa um pouco do contexto descrito, afinal, “munir” conota “prover com meios de defesa”, “defender”, “fortificar”⁴⁹. Se a expulsão foi um castigo que causou o sentimento de vergonha por evidenciar a nudez de Adão e de Eva, os recursos utilizados por eles para proteção da fragilidade de seus corpos foram as folhas de figueira com que cobriram sua nudez. Nessa interpretação, seria possível entender que os primeiros homens se “vestiram”, “cobriram”, enfim, protegeram pela ficção – mas um outro tipo de ficção, a criação necessária para a manutenção da divisão do trabalho entre homens, trabalhadores e provedores, e das mulheres, parideiras e criadoras, na sociedade que seria iniciada pelos primeiros seres humanos, conforme recorda – por negação – a epígrafe do poema:

Para um homem não ter que trabalhar;
Para uma mulher, não ter filhos.⁵⁰

Há, portanto, uma quebra dessa lógica no poema: a ficção, no sentido de criação textual e artística, exige de seu criador, independente do sexo ocultado pela folha de figueira, trabalho e parto. Assim como a união amorosa, a elaboração literária é uma experiência universal, ilimitada por gênero, e que demanda esforço das faculdades humanas e passa pelo mesmo processo que o parto, pois, como descrito na análise de “Arte poética”, a escrita exige do autor, ou autora, trabalho árduo à procura da forma, estética e precisão vocabular para “parir”, por assim dizer, o texto literário.

Nesse sentido, do mesmo modo que a escrita estaria relacionada ao pecado original e, portanto, assemelhada aos elementos do universo erótico pelo mesmo ímpeto

⁴⁸ “Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como indivíduo, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Esta ficção não é mais ilusão de uma unidade; é ao contrário o teatro de sociedade onde fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é individual – mas não pessoal”. BARTHES, Roland. 1987, p. 80.

⁴⁹ Dicionário Priberam.

⁵⁰ Tradução de Dayane Aparecida Nogueira Borges.

de criação, escrever, tal como o ato sexual, poderia ser também uma forma de manutenção do amor – e de concretização da correspondência amorosa:

Entregámo-nos
um ao outro
dentro dos lençóis
brancos
à tarde
na posição mais
ortodoxa
e agora sabemos
e não sabemos
um do outro
escrevemo-nos
escrevemos

A união entre os amantes, descrita com termos que invitam uma certa pureza desencadeada pela entrega mútua de ambos sobre lençóis brancos e, ainda, na posição “mais ortodoxa” – ou tradicional – no período da tarde, parece descrever uma conciliação amorosa espiritualmente pura e elevada ou, pondo em outros termos, quase matrimonial⁵¹. O período da tarde, intermédio entre os processos de amanhecer da manhã e do entardecer da noite, são as horas do dia normalmente destinadas a alguma atividade ou a um conjunto de afazeres, em outras palavras, ao período do trabalho; nesse caso, pode-se concluir que a ocupação e ofício dos amantes seria um com o outro, o que reforça o caráter de comprometimento amoroso.

A tonalidade de “escrevemo-nos”, no penúltimo verso, evoca a do primeiro de “Entregámo-nos”, não apenas pela mesma conjugação verbal, mas pela semelhança fonética das palavras e pelo sentido próximo que ambas adquirem no contexto. Essa relação ressignifica, então, a imagem depreendida no início do poema em função dos versos finais: os amantes preenchem o leito de lençol branco, assim como correspondem-se, preenchem-se um pelo outro a partir do registro que a relação sexual imprime nos corpos dos enamorados e, por último, ocupam com palavras uma folha de papel em branco, aproximando, novamente, o exercício erótico ao da escrita. O período em que

⁵¹ Na mesma obra, Adília utiliza termos ainda mais claros sobre a ideia de uma virgindade que nunca é perdida em decorrência da novidade amorosa no poema iniciado pelo verso “Desfloras-me”: “Desfloras-me/ desfloro-te/ porque temos flores/ um para o outro/ o teu ritmo/ em mim/ sobre mim/ tão novo/ para mim/ é muito antigo/ é como o dos animais/ ganho a minha virgindade/ que te dou/ e que não perco/ sou sempre virgem/ a minha dor/ o meu sangue/ são a tua dor/ o teu sangue” (p.110).

ocorre a consumação sexual também é um elemento que reforça essa ideia, pois se antes os amantes se entregavam um ao outro durante a tarde, o que os ocupará em seguida será a atividade de escrita de correspondência e, posteriormente, de reflexão individual sobre a experiência vivida, reiterando a ideia de manutenção e cuidado da relação amorosa.

O conhecimento do outro proporcionado pela integração entre os dois evidencia o necessário desconhecimento da pessoa amada para manutenção do amor, já que, quando esgotado plenamente o objeto de adoração, segundo Lou Andreas-Salomé, é findada a violência fecunda do encantamento que faz o ser vibrar de alma inteira, proporcionada singular e unicamente pela experiência nova de embriaguez amorosa (2005, p. 17).

O fato de haver ainda uma dimensão estranha, indomável e desconhecida do amante em relação ao eu-lírico, possibilita a permanência do interesse e da manutenção do amor convertido em imaginação, já que o objeto amoroso deixa de ser, para o amante, limitadamente carnal e torna-se objeto de escrita – tanto de correspondência mútua quanto de divagação pessoal. Nesse sentido, o próprio registro do poema é a materialização desse processo⁵².

A temporalidade, portanto, é também elemento determinante para a manutenção, transformação e refutação do amor e da experiência vivida – posteriormente convertida na escrita. De maneira análoga, Adília Lopes relê o capítulo 3 do *Livro do Eclesiastes* – um dos que compõem os chamados “livros poéticos ou sapienciais” do *Antigo Testamento* – para articular à experiência amorosa e erótica os preceitos de gerenciamento e respeito das ações de acordo com os tempos demandados por elas:

ECLESIASTES

“Seulete suy et seulete vueil estre
Seulete m'a mon doux ami laissiee”

Christine de Pisan

Tempo de foder
tempo de não foder
saber gerir

⁵² Uma outra associação possível de ser feita sobre a relação entre o ato de composição poética com a entrega amorosa pode ser resgatada do trecho final do poema “Adormecer”, ainda de O peixe na água: “gosto de adormecer / a lembrar-me de ti/ de como me sorrias/ de como me olhavas/ se os meus poemas/ contribuíram para isso/são excelentes”(pp. 100-101).

os tempos
compor
saber estar sozinha
para saber estar contigo
e vice-versa
aqui estão as minhas contas
do que foi

Os dois versos iniciais do poema utilizam a estrutura do texto de referência: “Há tempo de nascer, tempo de morrer. Há tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou. Há tempo de matar, e tempo de sarar. Há tempo de destruir, e tempo de edificar”⁵³. Nota-se, no entanto, uma alteração na composição do poema de Adília Lopes, pois os dois primeiros versos não são compostos por duas palavras opostas, como é o padrão do texto bíblico, mas pela mesma palavra em oposição a sua própria negação: tempo de foder/ tempo de *não* foder. Essa alteração indicaria não a distribuição dos tempos em duas ações opostas no poema em análise, e sim a divisão de dois momentos: quando a ação é executada, e quando a ação não é executada.

Da mesma forma que o pescador trabalha com demandas, a depender das temporadas e do movimento das marés, o escritor e o amante também são regidos pela temporalidade dos períodos produtivos. A escolha pelo verbo “foder” em um poema que dialoga com uma passagem poética da Bíblia parece profanar os ensinamentos do Eclesiastes, mas, ao mesmo tempo, adequa o movimento interpretativo do eu-lírico ao seu contexto de enunciação como ser finito e errante, já que o termo conota tanto uma relação sexual, mais precisamente de cópula, quanto da expressão de prejudicar-se, de errar.

O que está em discussão no poema é o processo de atribuição de sentido ao ato sexual a partir da ação do tempo, que demanda períodos de disposição do eu-lírico para o envolvimento com o outro, como também pede temporadas de solidão. A epígrafe do poema, retirado de um fragmento de Christine de Pisan, poetisa italiana do século XV, contribui para a condução da leitura de que as passagens de isolamento, no sentido de estiagem amorosa, é uma condição determinante para a manutenção e reformulação do amor que o eu-lírico estaria apto a compartilhar:

⁵³ *Bíblia Sagrada*, Edições Paulinas, 1970, São Paulo, p. 722.

Sozinha estou e sozinha quero estar
Sozinha meu doce amigo me deixou⁵⁴

Esse dinamismo, entre estar só e acompanhado, pode ser resumido pela palavra “compor”, que marca exatamente o quinto dos dez versos que estruturam o poema. Além de ser o intermédio entre o ponto inicial e o final do arranjo poético e, por isso, poderia ser interpretado como o meio termo entre um tempo e outro, seu significado sintetiza o estímulo que possibilita o movimento de oscilação entre a solidão e a disposição de amar.

Ao mesmo tempo, o poema realiza um movimento cíclico que dialoga com a sua própria temática sobre a temporalidade: o trecho do início, que resgata a fórmula estrutural do capítulo 3 do Eclesiastes, associa-se ao “vice-versa”, presente no oitavo verso. Esse termo possibilita a leitura invertida de “saber estar sozinha/para saber estar contigo” em “saber estar contigo/para saber estar sozinha”, realçando o movimento de transitoriedade exigida pelo tempo para a composição de um estado de equilíbrio do eu-lírico.

Inclusive, “vice-versa” pode ser compreendida como uma palavra-chave de decifração do poema, já que os versos, se invertidos na ordem do décimo ao primeiro, conservam o mesmo sentido da composição original:

do que foi
aqui estão as minhas contas
e vice-versa
para saber estar contigo
saber estar sozinha
compor
os tempos
saber gerir
tempo de não foder
Tempo de foder

A “conta” final, portanto, não fecha; o esforço para amar, compor e estar só é sempre cíclico. Assim, “Eclesiastes” seria um poema cuja estrutura e significado se reforçam com o intuito de expressar a ideia de temporalidade necessária para amar, sendo esse ciclo orientado pelo tempo similar ao próprio movimento dos elementos pertencentes à ordem natural da vida, tal qual é registrado na passagem bíblica resgatada por Adília

⁵⁴ Tradução de Cássio de Albuquerque.

Lopes. O elo que manteria esse dinamismo seria o ato de *compor*, no sentido de recomposição, mas também de organização, criação.

Os quatro poemas analisados, assim, articulam a atividade de *produção poética*, *elaboração da ficção*, *escrever* e *compor* a elementos da semântica amorosa e do erotismo, relacionando, por fim, o trabalho de escrita à busca incessante do ser humano pelo seu estado de equilíbrio, recordado pela condição ancestral perdida de completude.

III. A Marianna que devaneia e não quer ter bebês

O choro da bebé
não impede a mãe
de se vir

Adília Lopes

A personagem de Mariana Alcoforado, ou *Marianna* Alcoforado – registro em que Adília Lopes opta por representar a religiosa de Beja – apareceu na poesia da poetisa pela primeira vez em *Pão e Água de colónia*, de 1987. O poema, que se inicia pelo verso “A rapariga que esperava muito”, marca, inclusive, o fim do segundo livro, antecedendo *A autobiografia sumária de Adília Lopes*. A obra seguinte, publicada no mesmo ano, já é *O Marquês de Chamilly*, o que poderia indicar que a presença desse poema na parte final do livro seria uma espécie de anúncio do projeto posterior de releitura das *Cartas Portuguesas*, além de que a autobiografia da poetisa, localizada entre o primeiro poema que Adília publica sobre Mariana e a primeira obra sobre a religiosa de Beja, poderia ser também um sinal que permitisse a leitura de *O Marquês de Chamilly* como um livro que brinca com aspectos ficcionais e autobiográficos, já que a personagem de Mariana na poesia de Adília, conforme mencionado anteriormente, parece encarnar um tipo de alter ego da poetisa.

Segue o poema:

1.
A rapariga que esperava muito
as cartas do namorado
que lhe escrevia muito pouco
foi violada pelo carteiro

2.
Quem vai pedir um envelope
a Marianna Alcoforado?

O poema parece sintetizar a ideia que será desenvolvida em *O Marquês de Chamilly*: a rapariga que esperava muito o retorno do amante viveu muitos infortúnios,

quase nenhum relacionado aos indícios de possibilidade de continuidade do romance idealizado. A violação estaria relacionada ao fato de que Mariana foi respondida por outros que “interferiram” em sua história – no caso, escritores que se apropriaram das cartas para desenvolver outras obras. Por isso, na segunda parte do poema, há uma brincadeira cruel: “Quem vai pedir um envelope/ a Marianna Alcoforado?” afinal, quem ousaria pedir a Mariana o único recurso que ela tem utilizado para alimentar suas esperanças de reencontro com Chamilly? Ou, ainda, quando considerada a disposição do poema na trajetória poética de Adília, o que a poetisa questiona também poderia ser: quem irá dar continuidade às cartas da religiosa em tempos contemporâneos, em que a dinâmica das relações e da comunicação é estabelecida pela rapidez e momentaneidade? Como se já preanunciasse a publicação de sua obra seguinte.

Entre a primeira obra sobre Mariana e a segunda há alguns poemas, tais como “Correspondência”, em *Os 5 livros que salvaram o tio* (1991), “O regresso de Chamilly”, em *Clube da poetisa morta* (1997) e “D. Sebastião e Marianna Alcoforado”, em *Floribela Espanca Espanca* (1999) que permitem pensar a presença de uma continuidade da temática das *Cartas Portuguesas* na obra poética de Adília, como se as duas obras estivessem conectadas e se desenvolvessem durante os períodos em que a poetisa não publica livros dedicados inteiramente a Mariana Alcoforado.

Correspondência

Com as minhas cartas de amor
vou fazer um castelo de cartas de amor

*

A vida não é um romance epistolar
ai de quem julga que é Marianna
e viva de cartas

*

Mais vale bater claras em castelo em Dafundo
do que ter castelos de vento em Espanha

*

Eram de papel de carta
as minhas cartas de amor

*

As minhas cartas de amor
eram tão infelizes
que são hoje cartas de jogar

*

Viver de cartas é viver de vento

*

Não recebo correspondências de amor
o meu amor não é correspondido
ao contrário do âmbar e do benjoim

*

De Espanha nem bom vento
nem bom casamento

*

O meu castelo de cartas é fraco
como um castelo de cartas
e como um castelo de cartas
o meu castelo de cartas é fraco

*

O vento deita por terra
os castelos de cartas
e os castelos

A partir da expressão francesa *bâtir des châteaux en Espagne*, que designa sonhos impossíveis ou desejos que não se realizam, Adília construiu um poema que aborda, simultaneamente, a narrativa da religiosa em seu contexto extra e intertextual, já que essa sentença, popular na França desde meados do século XVI⁵⁵, está relacionada à conjuntura de conflito do país com a Espanha, fato que contribuiu para a consequente aliança que os franceses ofereceram aos portugueses na Guerra de Restauração no século XVII – cenário

⁵⁵ “Esta expressão existe desde o século XIII. Tornou-se popular no século XVI, quando Etienne Pasquier explicou a sua origem: Espanha, desde a Idade Média, sob o ataque dos mouros e, para não facilitar a sua tarefa, destruiu todos os castelos para que os invasores não pudessem se instalar no território espanhol”. Trecho retirado de: < <http://www.linternaute.fr/expression>>. Consultado em: 18 de junho de 2019.

que promoveu o encontro entre Mariana e Chamilly. Ao mesmo tempo, a poetisa resgata também a expressão “castelo de vento” que, assim como a imagem do “castelo de cartas”, representa projetos sem estrutura e solidez; as cartas, aqui, adquirem sentido duplo, afinal, são cartas de jogar, mas, também, são uma referência às cartas de amor de Mariana.

Já no *Clube da Poetisa Morta*, obra que, conforme observou Maria Lúcia Dal Farra, Adília Lopes se inspira no filme de Peter Weir, *Dead Poets Society* (1989) – traduzido no Brasil como *Sociedade dos poetas mortos* – com a pretensão de convocar uma seleção de escritoras já falecidas para compor o projeto literário⁵⁶, Mariana Alcoforado aparece num poema cujo título sugere ser a inspiração do segundo livro sobre a freira alentejana:

O regresso de Chamilly

*Marianna
ficou sozinha no convento
de Beja
porque as outras freiras
casaram-se todas
ou morreram
menos ela*

*

Batem à porta do convento
Marianna pensa
as Testemunhas de Jeová
ou a publicidade
mas não
é Chamilly

Inclusive, a situação irônica criada marca também o tom cômico perceptível nos poemas de *Marquês de Chamilly* e *O regresso de Chamilly*: dessa vez, o impedimento do reencontro entre os amantes foi a ironia do destino, já que Mariana, pouco atenta – ou, ainda, já desesperançosa do retorno de Chamilly, visto que foi a última freira a restar no convento – não atende à chamada do amante na porta por acreditar ser algum tipo de publicidade ou as Testemunhas de Jeová.

⁵⁶ “Caligrafias femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília”. In: *Via Atlântica*, junho de 2009.

Por último, Adília imprime um poema em *Floribela Espanca Espanca* que coloca Mariana Alcoforado e D. Sebastião como signos culturais comparáveis por partilharem, conjuntamente, o título e o tema da composição poética e por serem interpretados pelo processo de mitificação particular de cada um no poema:

D. Sebastião e Marianna Alcoforado

A minha prisão
está cheia
de nevoeiro

O meu convento
está cheio
de vento

No nevoeiro
não tenho
paradeiro

No vento
não tenho
contento

Passo os dias
com as minhas tias

Eu também

Estou farto
do meu parto

Estou farta
de Espanha

Um bispo
Não resolve isto

Na composição, as figuras de Mariana Alcoforado e D. Sebastião são aproximadas devido às suas integrações ao imaginário cultural português por processos distintos que, no entanto, contribuíram para que ambos fossem mitificados por serem “encobertos” pela narrativa imprecisa de suas histórias: no caso de Mariana, pela impossibilidade de confirmação do seu romance com Chamilly e, conseqüentemente, da sua autoria das

Cartas Portuguesas; e no caso de D. Sebastião, pelo desconhecimento de seu paradeiro após a batalha de Alcácer-Quibir no século XVI.

Assim, Adília Lopes insere essas duas figuras históricas em espaços de reclusão, seja na prisão ou no convento, onde estariam ocultados D. Sebastião e Soror Mariana, respectivamente, pelo famoso nevoeiro que anunciaria o retorno do rei perdido numa aguardada manhã, e pelo vento que desestrutura os castelos de cartas de amor de Mariana, conforme mencionado no poema “Correspondência”, citado anteriormente. Apesar de afastados do restante do mundo, encobertos em seus cárceres, compreendidos aqui como uma metáfora da imprecisão de suas histórias, os dois personagens dialogam tanto no imaginário popular e cultural, quanto no próprio poema, já que a composição poética é organizada pela fala de um intercalada à fala do outro.

Nesses quatro poemas sobre Mariana Alcoforado que não foram incluídos em *Marquês de Chamilly* e *Regresso de Chamilly*, Adília aborda aspectos que também são trabalhados nas duas obras: a ideia de Mariana Alcoforado à espera de seu amante, o seu desencontro com o francês em tempos contemporâneos, bem como o seu processo de mitificação na literatura e no imaginário popular portugueses.

Porém, nos dois livros há também poemas que projetam uma ideia de falha da religiosa ao tentar exercer o perfil de mulher ideal, além de apresentarem a autonomia e independência de Mariana em relação ao amante. Em *O Marquês de Chamilly*, o poema “Marianna Rêvant” sugere, a partir da inserção de um devaneio da religiosa, certa humanidade da freira ao afastá-la dos valores de beleza, perfeição e pureza tradicionalmente atribuídos às mulheres idealizadas:

MARIANNA RÊVANT

Marianna lembra-se
dos pés
ao voltar dos campos
vai buscar um alguidar
um jarro com água quente
e um sabonete de glicerina
ensaboa demoradamente
os pés
depois cruza as mãos atrás da nuca
e encosta-se muito para trás
na cadeirinha baixa
depois com a água morna

sonha
o marquês de Chamilly dá-lhe rosas
e doces de açúcar
de repente Marianna levanta-se
e vai deitar descalça
a ouvir Bach
a gata preta malhada de branco
entretanto vem
e lambe as sopas de peixe no pires
azul de esmalte
depois a gata cheira os pés de Marianna
e lambe-lhos

Esse poema compõe um cenário que remete a elementos característicos do Barroco pelos objetos apresentados, seja pelo espaço do campo presente nos versos iniciais, associado ao bucolismo, seja pela referência musical de Bach, posteriormente, no final da composição. Essa configuração serve para situar Mariana em seu contexto histórico e “brincar”, por assim dizer, com os elementos pertencentes ao universo da autora mítica, ainda que não demarcados pelo espaço central em que a freira estaria reclusa, ou seja, o convento. O claustro de Mariana figura mais o aposento comum de uma jovem do que propriamente um claustro, já que não há no poema nenhum indício claro de objetos vinculados ao espaço religioso.

O ato de ensaboar demoradamente os pés com sabonete de glicerina no alguidar com água morna introduz o leitor em um momento de intimidade de Mariana, em que a religiosa se dedicaria ao cuidado do próprio corpo e, ao mesmo tempo, relaxaria, possibilitando a sua imersão num curto sonho em que Chamilly a presentearia com rosas e doces de açúcar.

O título do poema, que numa tradução livre seria como “Marianna sonhando”, pode ser associado tanto aos versos em que a religiosa sonha com Chamilly, como à parte final da composição, em que a freira decide deitar descalça, dando a entender que iria repousar. No entanto, após a limpeza, a gata malhada vem e lambe os pés recém lavados de Mariana – ato que inutiliza todo processo de cuidado e de higiene praticado anteriormente pela freira.

Nesse contexto, os dois versos finais da composição servem para despertar Mariana de seu devaneio e trazê-la de volta à realidade, onde não há rosas, doces de açúcar e, tampouco, o amante. Em seu claustro, sem o charme e sem o glamour dos *salons* parisienses, residem apenas a freira e a gata malhada. Ademais, a lambida da felina nos

pés da religiosa também representa uma espécie de desilusão de Mariana, que só consegue realizar a projeção de si mesma como donzela a partir de sonhos e devaneios, já que o encantamento das narrativas de romances idealizados é dispersada quando a lambida da gata em seus pés, parte mais inferior do corpo, sugere impureza e falhas em sua tentativa de alcançar plena beleza e pureza, características imprescindíveis à mulher ideal que reflete rigorosamente os valores atribuídos à Virgem Maria.

Nesse sentido, é possível depreender uma noção de humanidade atribuída à Mariana, que falha ao tentar encaixar-se numa imagem idealizada de amante perfeita. Já em *O Regresso de Chamilly*, obra que, conforme já pontuado, Adília Lopes dá continuidade às interpretações e recriações da narrativa de Mariana, essa ideia de humanidade, e de afastamento da mulher idealmente perfeita, é aliada à independência e autonomia da religiosa:

Milly chéri
tenho coisas
para te dizer
de viva voz
cartas de amor
nunca mais
agora só escrevo
cartas comerciais
.
Não quero
ter filhos
gosto muito
de foder
contigo
e com outros
mas de bebés
não gosto
uma vez
por outra
tem graça
mas sempre
não
os bebés deprimem-me
se engravidar
faço abortos
por muito
que me custe
e custa-me
muito
(um bebé é dom
do Espírito Santo)

.
Ficas
no castelo de Beja
e eu aqui
no convento
com vento
(as janelas
fecham mal
estão empenadas)
há uma passagem
subterrânea
como nos romances
que liga
castelo e convento
podemos fechá-la
não te quero
no convento
o outro é o Céu
com peúgas
e cuecas sujas

.
Antes de chegares
pensava assim
mesmo que Milly volte
não quero foder
nunca mais quero foder
o feitio da unhas dos pés
e a implantação dos cabelos
na nuca
do meu Milly chéri
mais tarde
ou mais cedo
vão-me meter nojo
nunca mais danço
nunca mais dou beijos
mas quem não pensa
em foder
está fodido
mas agora
quero foder contigo

.
Portanto Milly chéri
és muito bem vindo
a mulher (eu)
deixa
pai e mãe
e apegá-se
ao homem (tu)
e são ambos
uma carne

Conforme o próprio poema pontua, a Marianna contemporânea de Adília, ao mesmo tempo em que quer Chamilly como amante, não quer ser sua devota companheira, pois dispensa qualquer configuração de relacionamento em que sua autonomia ficaria comprometida em detrimento do namorado, por isso afirma não escrever mais cartas de amor, agora só cartas comerciais, ou seja, as cartas que passa a redigir estão apenas relacionadas ao ofício do trabalho. Essa independência de Mariana é reafirmada quando a religiosa expressa que gosta muito de ter relações sexuais não apenas com Chamilly, mas também com outros, ainda que tenha consciência do risco de uma gravidez indesejada, o que a levaria a fazer, custosamente, um aborto.

Ademais, engatar um relacionamento mais sério com Chamilly, em que os amantes teriam uma convivência maior, traria à vida de Mariana as “peúgas e cuecas sujas” do amado, algo que a freira não está disposta a lidar, por isso prefere que cada um permaneça em seu sítio sem a necessidade de uma aproximação cotidiana. Inclusive, os versos da quarta estrofe introduzem um sentimento de dúvida do real interesse de Mariana em Chamilly, já que ela afirma ter pensado melhor se gostaria de encarar as unhas dos pés e o cabelo implantado da nuca do amado, enfim, características que mais tarde trariam um sentimento de repugnância na religiosa.

Neste ponto, a ideia de temporalidade necessária para a manutenção do amor entre um casal, depreendida das análises da composição iniciada pelo verso “Entregámo-nos” e “Eclesiastes” no estudo apresentado anteriormente sobre *O peixe na água*, é revertida nesse poema, afinal, o passar do tempo na composição em análise significaria uma mudança no corpo de Chamilly que diminuiria o interesse de Mariana em seu amante. Pode-se compreender, assim, que Adília Lopes realiza uma crítica aos relacionamentos contemporâneos, em que a instantaneidade e momentaneidade regem as dinâmicas amorosas e afastam, por assim dizer, os namorados.

Dessa forma, por considerar que “quem não pensa/ em foder/ está fodido”, Mariana conclui então querer Chamilly, já que no mundo contemporâneo quem não se submete a esse raciocínio parece não ser bem reconhecido socialmente, conforme também expressa um dos poemas sem título de *Sete rios entre campos*: “Quem fode/ fode/ fode/ com quem pode”, ou seja, os indivíduos submetem-se a ter experiências sexuais, muitas vezes, com pessoas que não desejam ou que não se interessam pela preocupação e cobrança social de ter uma vida sexualmente ativa.

Assim, o poema é finalizado ironicamente com a inversão dos papéis de homem e mulher da citação bíblica usada como epígrafe à obra: “Portanto, deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e ambos serão uma carne”, (Gn. 2, 24). Nesse caso, os versos invertem os gêneros por centralizarem a mulher no trecho:

a mulher (eu)
deixa
pai e mãe
e apegar-se
ao homem (tu)
e são ambos
uma carne

Ao mesmo tempo, a composição final do poema questiona a ideia religiosa de amor posta pelo texto bíblico e pela sua aplicação nas ordens sociais contemporâneas, já que a união, que tornaria homem e mulher uma mesma carne, está longe de ser aplicada às dinâmicas de relacionamentos atuais, conforme também demonstra o primeiro poema de *O regresso de Chamilly*:

O homem e a mulher
deixarão pai e mãe
para serem uma só carne
mas por causa
do assado queimado
descompõem-se
cospem um no outro
fazem as malas
e a mulher volta
para casa
da mãe
e o homem corre
para uma antiga mulher
que o recebe de braços abertos
agora há só dois bebês
a berrar no Super Maxs
à porta de uma pastelaria
de Beja
com o ar condicionado
avariado

Assim, a Marianna de Adília Lopes, ainda que reconstruída algumas vezes no seu ambiente isolado do convento à espera do retorno do amante, é criada e recriada para ser integrada ao mundo atual em que as ideias de amor e de casamento perfeitos, no sentido mais convencional, não apresentam aplicação, visto que os valores mudam, como mudam também o perfil e papel demarcados aos gêneros na vida contemporânea, ainda que essas mudanças apresentem, também, uma série de inconsistências e problematizações sobre as dinâmicas amorosas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse percurso de leitura e estudo das releituras das cartas de Mariana Alcoforado pelas mãos das três Marias e de Adília Lopes, foi possível notar como as ideias de amor e de erotismo estão, necessariamente, vinculadas ao ofício da escrita para a abordagem da narrativa da religiosa, visto que a própria freira reconhece escrever mais para si mesma do que para o amado ao longo do seu processo de elaboração e redação das cartas.

Como mencionado, foram muitos os estudiosos franceses e portugueses que dedicaram linhas às cartas, normalmente enaltecendo a dolorosa paixão de Soror Mariana⁵⁷. No entanto, diferente da frequente tentativa dos críticos de encaixar a figura imaginada de Mariana às numerosas representações padronizadas e destinadas às mulheres na literatura, demarcadas, imperiosamente, pela pureza ou perversão, verificou-se neste trabalho que no discurso de escritoras mulheres Mariana ganha novas e mais originais dimensões interpretativas.

Assim, a eleição da figura de Mariana por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Adília Lopes para elaboração literária partiria da elucidação de questões referentes ao gênero, pois de representação e metáfora de um imaginário português, na escrita de autoria feminina a freira passa a ser signo maleável de adaptações de experiências que dizem respeito às mulheres, constituindo uma tentativa de formulação de uma possível linhagem literária de portuguesas que, assim como a religiosa, escrevem, pois, conforme menciona Anna Klobucka, sobre as considerações do texto “As netas de Mariana”, da crítica italiana Luciana Stegagno Picchio (1980):

A irônica escolha de Soror Mariana como antepassada literária, presidindo à assembleia das escritoras portuguesas modernas, serve, assim, de forma justa e eloquente, como indicação da complexa ambivalência que rodeia as questões relativas à subjectividade e à autoria sexualmente marcadas, na literatura portuguesa, desde o seu início histórico e simbólico nos primeiros exemplos de discurso artístico que há registro no País. (KLOBUCKA, Anna: 2006, pág. 141)

⁵⁷ Dentre eles, o escritor francês Stendhal afirmou que “é preciso amar como a Religiosa Portuguesa, com essa alma abrasada cuja marca de fogo nos deixou nas suas cartas imortais” (*Oeuvres Complètes, Le divan, 1927-1937*. In: ALCOFORADO, Mariana, 1960, pág. 48) ⁵⁷; já o escritor Henry Bordeaux declarou que “todas as Cartas de paixão se passaram a chamar Portuguesas...”⁵⁷ (*Mariana, la Religieuse Portugaise, 1934*. Ibidem, pág. 49); E o crítico português José Osório de Oliveira de que “as cartas de amor traduzem uma forma de sentimentos considerados na Europa do tempo como característica portuguesa: o amor em estado puro, amor adoração”⁵⁷ (*Exame da vida portuguesa, Lisboa, 1944*. Ibidem, pág. 47).

Além de compartilhar a releitura de uma mesma história e mito cultural, as escritoras tentariam, por meio das suas obras, responder à questão levantada pelo trio de Marias: “Que metáfora nos é Mariana se quase nos matamos para a deixar de fora?” (BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho, 2010: pág. 54).

Para as Três Marias, a metáfora de Mariana estaria associada ao infortúnio histórico das mulheres portuguesas sistematicamente excluídas das decisões políticas e intelectuais do país, bem como à rejeição frequente de suas produções literárias, inclusive, pela apropriação da voz feminina por escritores para “suprir”, por assim dizer, a ausência de mulheres no cânone literário português⁵⁸.

Sendo assim, a análise realizada sobre os impactos culturais e literários da publicação de *Novas Cartas Portuguesas* em Portugal num período antecedente à Revolução dos Cravos demonstra a importância da obra, já que, a partir da reivindicação das três Marias do reconhecimento da escrita de autoria feminina por meio da reinvenção e ressignificação de *Cartas Portuguesas*, conforme demonstrado, a obra decisivamente constituiu e ainda constitui um grande marco do sistema literário português.

Os textos de “A paz” e “A intimidade”, nesse sentido, são produções que dialogam a partir de temas do universo erótico com essa questão, não apenas pelos recursos estéticos utilizados pelas escritoras, como também pela inovação em termos de autoria e dos gêneros textuais para pensar tanto a ideia de literatura produzida por mulheres, como também da ruptura com o cânone necessária para a constituição de uma nova voz literária.

No caso de Adília Lopes, a metáfora de Mariana estaria associada à afinidade que a narrativa das cartas possui com interesses temáticos já apresentados nas produções da poetisa e como a autora conseguiu articular a história de Mariana ao seu universo poético. Esse processo seria materializado partir da reapropriação da narrativa da freira em tempos contemporâneos em que a mulher, ainda que socialmente mais autônoma e independente em relação às figuras masculinas, permanece limitada pela cobrança sistematizada no convívio social em assumir o papel esperado de esposa e mãe.

Ademais, Adília Lopes aponta também um outro lado de opressão vivenciada pela mulher contemporânea produzida por uma nova chave, a partir do viés da autonomia e da libertação sexual, que torna-se, igualmente, uma cobrança excessiva na

⁵⁸ Para ilustrar, menciona-se Violante de Cysneiros, única mulher a publicar em *Orpheu* que era, em realidade, pseudônimo de Armando Côrtes-Rodrigues.

contemporaneidade de uma suposta “bem-sucedida” vida privada, em que as numerosas e mais ousadas experiências são um “atestado” de sucesso e de amor próprio, em contraposição, conforme demonstrado na análise dos poemas de *O peixe na água*, aos valores relacionados ao amor e ao erotismo associados, na poesia de Adília Lopes, às ideias de harmonia, temporalidade, composição e ciclicidade.

Novas Cartas Portuguesas, *Marquês de Chamilly* e *O regresso de Chamilly*, cada uma das obras à sua maneira, reinterpretam as cartas de Mariana e dão continuidade à voz da religiosa, reformulando, retransformando e reatualizando o mito da freira para um contexto mais atualizado da condição da mulher portuguesa dos séculos XX e XXI e, conseqüentemente, abrem um espaço possível para a inclusão de outras produções de autoria feminina para dar seguimento ao legado, se assim prosseguir, de escrever e de, portanto, amar como Soror Mariana.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Asdrúbal de. *Soror Mariana: estudo sobre a religiosa portuguesa*. Correia, Lisboa, 1924.

ALCOFORADO, Mariana. “Cartas portuguesas”. In: ANDRADE, Eugénio. *Poesia e prosa (1940-1979)*. Vila da Maia: Casa da Moeda, 1980

_____. *Cartas Portuguesas*. Prefácio de Maria Graça Freire. Agir, Rio de Janeiro, 1962

AMARAL, Ana Luísa; SANTOS, Maria Irena Ramalho de Sousa. *Sobre a “escrita feminina”*. Oficina do CES – Centro de Estudos Sociais, n.º 90, Coimbra, abril de 1997. Disponível em: <www.ces.uc.pt>

_____. *Desconstruindo Identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer*. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 3/4. Porto: Granito, 2001.

_____. *Arder a palavra e outros incêndios*. Lisboa: Relógio d'Água, 2017

_____; FREITAS, Marinela. *Novas Cartas Portuguesas: Entre Portugal e o Mundo*. Alfragide: Dom Quixote, 2014

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo*. Tradução de Antonio Daniel Abreu. São Paulo: Landy Editora, 2005

ARIES, Philippe (org). *Sexualidades ocidentais: contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade*. São Paulo, Brasiliense: 1987.

ASDRUBAL, Aguiar de. *Soror Mariana: estudo sobre a religiosa portuguesa*. Correia, Lisboa, 1924.

AZEVEDO, Francisco dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. Thesaurus, Brasília: 1983.

BARRENO, Maria Isabel. *Um imaginário europeu*. Lisboa, Caminho, 2000

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho. *Novas cartas portuguesas – edição anotada*. Organização de Ana Luísa Amaral. Dom Quixote, Alfragide, 2010

_____. *Novas Cartas Portuguesas*. Nórdica, Rio de Janeiro, 1974

BARRENTO, João. “Todos os meus poemas são poemas eróticos”. Recensão a *César a César*. In: *Público*, 22 de novembro de 2003. Disponível em: http://www.arlindocorreia.com/adilia_lopes.html.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Francisco Alves editora, Rio de Janeiro, 1987.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Autentica, Belo Horizonte, 2013.

_____. *As lágrimas de Eros*. Lisboa, Sistema Solar, 2015.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho. *Novas cartas portuguesas – edição anotada*. Organização de Ana Luísa Amaral. Dom Quixote, Alfragide, 2010

_____. *Novas Cartas Portuguesas*. Nórdica, Rio de Janeiro, 1974

BRAGA, Teófilo. *Historia da literatura portuguesa III: os seiscentistas*. Lisboa Publicacoes Europa-America 19--.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é o erotismo?* Brasiliense, São Paulo, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Millet. Vol. I-II. Venda Nova: Bertrand, 1987.

BESSE, Maria Graciete. “As ‘Novas Cartas Portuguesas’ e a contestação do poder patriarcal”. In: *Latitudes*, abril de 2006. Disponível em: <http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17/26/17_26_04.pdf>

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é o erotismo?* Brasiliense, São Paulo, 2004.

BORELLA, Leonel. *Cartas de Soror Mariana Alcoforado*. 100LUZ, 2007.

BOSI, Alfredo, O ser e o tempo da poesia. 6ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história da literatura ocidental II*. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1960.

¹CHEVALIER, Jean, GHEEBRANT, Alan. *Diccionario de los Símbolos*. Versão castelhana de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COELHO, Jacinto do Prado. *A originalidade da literatura portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa, M.E.I.C., Secretaria de Estado da Investigação Científica: 1977.

COELHO, Nelly Novaes “Novas Cartas Portuguesas e o processo de conscientização da mulher no século XX”.

COSTA, Maria Velho. *Maina Mendes*. Lisboa, Moraes, 1977.

COUTO, Anabela Galhardo; EDFELDT, Chatarina (orgs.). *Mulheres que escrevem, mulheres que leem: repensar a literatura pelo género*. Lisboa: 101 Noites, s/d.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia*. Textos críticos reunidos. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Poesia portuguesa de hoje*. Lisboa, Plátano Editora, 1973.

CYR, Miriam. *A maior paixão do mundo*. Casa da palavra, Rio de Janeiro, 2007.

D'ÁVILA, Teresa. *Livro da vida*. São Paulo, 2010.

DUBOIS, E.T. “A mulher e a paixão. Das «Lettres Portugaises» (1669) às «Novas Cartas Portuguesas» (1972)”. Colóquio/Letras n.º 102 (1988): 35-43. Disponível em:

<www.gulbenkian.pt>

ENFELMAYER, Elfriede. “Posfácio ou de como Chamilly não deixa de assombrar Marianna & outras questões colaterais”. In: LOPES, Adília. *Caras Baratas* (Antologia). Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2004. p.273-281.

_____. “Posfácio ou de como Chamilly não deixa de assombrar Marianna & outras questões colaterais”. In: LOPES, Adília. *Caras Baratas* (Antologia). Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004. p.273-281.

EVANGELISTA, Lúcia Liberato. *Vida em comum –A poética de Adília Lopes*. Porto, 2011. 139f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. Variante de Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2001.

FARRA, Maria Lúcia Dal. “Os frutos sazonais do feminino: Adélia, Adília e Paula Tavares”. In: *Revista de Letras*. São Paulo: v. 48, nº 1, pp. 27-36, 1º semestre de 2008. Disponível em: <www.jstor.org>.

_____. “Caligrafias femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília”. In: *Revista Itinerários*. Araraquara, 2008, nº 26, pp. 235-243.

_____. “O vazio feminino do Orpheu: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia”. In: *Diálogos mediterrâneos*, dezembro de 2016.

Disponível

em:<<http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/226/245>>

_____. *A Dama, a Dona e uma outra Sórora*. PPGL-Editores, Santa Maria : UFSM, , 2007.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *A morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p. 223.

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

_____. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo, Graal, 2009.

FRIAS, Joana Matos de. *Ana, Adélia, Angélica: percalços das poetisas*. In: Revista Navegações, v. 6, n. 2, p. 154-161, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/16789/10937>>

GAIARSA, José A. *O que é corpo*. São Paulo, Brasiliense: 2002.

GARRET, Adriano. “O peixe, de Jonathas Andrade”. Disponível em: *O peixe, de Jonathas Andrade*. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/criticas/o-peixe-de-jonathas-de-andrade/>>. Acesso em: 18 de junho de 2019

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea e o fim da modernidade*. Lisboa, Editorial caminho, 1989.

HATHERLY, Ana. “Tomar a palavra: aspectos da vida da mulher na sociedade barroca”. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n° 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp. 269-280.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HORTA, Maria Teresa. *Ambas as mãos sobre o corpo*. Braga: Edições Europa América, 1972.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo Floema e Novas Cartas Portuguesas*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016. Tese de livre docência em Literaturas Comparadas de Língua Portuguesa.

_____. *Minha senhora de mim*. Lisboa: Editorial Futura, 1974.

JUDICE, Nuno. *A árvore dos milagres*. Quetzal, Lisboa, 2000.

JUDICE, Nuno. *A árvore dos milagres*. Quetzal, Lisboa, 2000.

KLOBUCKA, Anna. *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006.

_____. *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Angelus Novus, Coimbra, 2009.

_____. “Teoricamente phalando: algumas observações sobre a sexualidade no discurso crítico em Portugal”, *Colóquio/Letras*, n. 125/126, 1992.

_____. “The Three Marias and Beyond: Portuguese Feminism in a Global Frame”, *International Society for Iberian-Slavonic Studies – CompaRes. Other Events*, 2006.

_____. “Back into the Future: Feminism in Portuguese Women’s Poetry since 1970” *Proceedings of International Conference – The value of Literature in and after the seventies: the case of Italy and Portugal* (N.d.): 157-169.

_____. “Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”. *London*, v. 19, pp. 190-204, 2003.

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico*. UFMG: Belo Horizonte, 2008.

LOPES, Adília. *Caras Baratas: antologia*. Relógio D’água: Lisboa, 2004.

_____. “A menstruação. In: *Público*, março de 2000. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2000/03/01/jornal/a-menstruacao-140690>>

_____. *Bandolim*. Porto, Porto editora, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade, seguido de Portugal como destino*. Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

_____. Prefácio. In: COSTA, Maria Velho da. *Maina Mendes*. 2.^a ed., Lisboa: Moraes, 1977.

LUGARINHO, Mario Cesar. “Literatura de Sodoma”: O cânone literário e identidade homossexual. *Gragoatá*. [S.l.], v. 8, n. 14, June 2004. ISSN 23584114. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/661>>.

LENTINI, Alda Maria. “As *Novas Cartas Portuguesas* ou uma nova cartografia do feminino” In: Cadernos de Leitura Comparada – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2016. Disponível em: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/392>.

MACIEL, Karine Ferreira. “Corte e colagem: a poesia de remendos de Adília Lopes”. *Miguilim* – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 6, n. 2, p. 145-163, maio-ago. 2017.

MACHADO, Álvaro Manuel. *O “francesismo” na Literatura Portuguesa*. Biblioteca Breve, Lisboa, 1984.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Livros Horizonte, Lisboa: 1990.

Maffei, Luis. “Canto a beleza, canto a putaria”: de Bocage a Camões, de Bocage a Camões de Adília. *Via Atlântica*, 2007, n°11, 75-86.

_____. “Camões Em Adília Lopes.” *Forma Breve*, 2009, pp. 337-344.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres: A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

_____. *O sexo dos textos*. Lisboa, Editorial caminho, 1995.

MALVA, Madalena. “Quem foi que? – Um desafio à estatística: Questões de autoria em *Novas Cartas Portuguesas*”. *Millenium online* 19 (2000): n. pag. Disponível em: <www.ipv.pt>

MANTEGA, Guido (org). *Sexo e poder*. São Paulo, Brasiliense: 1979.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro, LTC Editora: 1999.

MARTELO, Rosa Maria. “Recensão a *Obra*, de Adília Lopes”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 157/158, p. 398-401, julho de 2000. Disponível em: <coloquio.gulbenkian.pt>. Acesso em: 16 de junho de 2010.

_____. “Adília Lopes – ironista”. *Revista Scripta*. Org. Lélia P. Duarte. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2º semestre 2004.

_____. “As armas desarmantes de Adília”. In: *A forma informe: leituras de poesia*. Assírio e Alvim. Lisboa, 2010, pp. 235-52.

_____. “Adília Lopes, uma poética da contaminação”. In: *Vozes e olhares no feminino*. Edições Afrontamento, Porto, 2001, pp.242-244.

_____. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto, Campo das Letras, 2004.

MELO, Sónia Rita. “Escrita encarnada”: das “três Marias” a Adília Lopes. In: *Letras escarlata: estudos sobre a representación da menstruación*. Org: Teresa Bermúdez Montes e Mónica Heloane Carvalho de Santa’anna. Frank & Timme, 2016.

MENDES, Ana Paula Coutinho. *Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária*. Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Estudos em homenagem a Margarida Llosa, Porto: 2006, p. 293-308.

MORAES, ER. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. In: REGUERA, NMA., and BUSATO, S., orgs. *Em torno de Hilda Hilst* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 115-119.

MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo, Iluminuras: 2013.

_____. *O que é pornografia*. São Paulo, Abril Cultural/Brasiliense: 1985.

MOREIRA, Manuela. *De Mariana Alcoforado à(s) Marianna(s) de Adília Lopes*. Porto, 2016. Disponível em:< <https://up-pt.academia.edu/ManuelaMoreira>>

PAZ, Octávio. *Dupla chama: amor e erotismo*. Siciliano, São Paulo, 1993.

_____. *La Casa de la Presencia. Poesía e Historia (El arco y la lira, Los hijos del limo, Ruptura y convergencia)*. México: Círc. Lect./Fondo de Cult. Econ., 2003.

_____. *La llama doble: amor y erotismo*. Seix Barral, Barcelona, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Cosac Naify, São Paulo, 2013.

PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Edições 70, Lisboa, 2006.

PRADO, Priscila Finger do. *As cartas Portuguesas e a tradição do “amor infeliz” na literatura portuguesa de voz feminina*. In: Revista Línguas & Letras, Vol. 11 – Nº 21 – 2º Semestre de 2010. Disponível em: <<http://erevista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/3771>>

_____. *Dos sentidos da paixão e da esperança no engano: Cartas Portuguesas*. Tese de mestrado defendida no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2010.

POMA, Paola. “As várias faces da Gata Borracheira”. In: Corradin, Flavia Maria; Jacoto, Lilian. (Org.). *Literatura Portuguesa - ontem, hoje*. Paulistana, São Paulo, 2008, p. 219-230.

_____. “As voltas com Marianas, Marias e – por que não? – José?”. In: Revista Olho d’água, v. 2, nº 2, pp. 121-30. São José do Rio Preto, 2010. Disponível em: <www.olhodagua.ibilce.unesp.br>.

PRADO, Priscila Finger do. *As cartas Portuguesas e a tradição do “amor infeliz” na literatura portuguesa de voz feminina*. In: Revista Línguas & Letras, Vol. 11 – Nº 21 – 2º Semestre de 2010. Disponível em: <http://erevista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/3771>

_____. *Dos sentidos da paixão e da esperança no engano: Cartas Portuguesas*. Tese de mestrado defendida no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2010.

QUEIRÓS, Eça. O “Francesismo”, in: *Últimas páginas*. Manuscritos inéditos. Porto, Lello, 1925.

RIBEIRO, Manuel. *Vida e morte de madre Mariana Alcoforado: (1640-1723)*. Libreria Sá da Costa, Lisboa, 1940.

RENAUD, Elisabeth. *Teresa de Ávila ou o divino prazer*. Record, Rio de Janeiro, 2001.

RIBEIRO, Manuel. *Vida e morte de madre Mariana Alcoforado: (1640-1723)*. Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1940.

ROCHA, André Cabré. *A epistolografia em Portugal*. Livraria Medina, Coimbra, 1965.

ROCHA, Clara. *Máscaras de narciso: estudo sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. SN, Coimbra, 1992.

RODRIGUES, Antonio Gonçalves. *Mariana Alcoforado: história e crítica de uma fraude literária*. Coimbra editora, Coimbra, 1944.

ROSA, Antonio Ramos. *Incisões oblíquas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1978.

ROUGEMENT, Denis de. *A história do amor no ocidente*. Ediouro: São Paulo, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto, Edições Afrontamento, 1990.

SANTOS, Mônica Alexandra de Jesus. *Amor e criação: a universalidade das Cartas Portuguesas*. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2010

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 14.^a ed.. Porto: Porto Editora, 1987.

SEIXO, Maria Alzira. Quatro razões para reler Novas Cartas Portuguesas. In *Outros erros. Ensaios de literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p. 179.

SILVA, Felipe Lima. *Representações do figural feminino: Antonio Vieira e a doutrina dos arquétipos – Pandora, Eva e Ave Maria*. Revista Desassossego, São Paulo: 2017, pp. 20-29.

SOLER, Elena Losada. “Mariana ya no es Alcoforado: Variaciones, subversiones y parodias en Novas Cartas Portuguesas y en la poesía de Adília Lopes”. *Actas del I*

Congreso de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español (ALEE). Universitat de les Illes Balears, 2006. 160-172. Disponível em: <www.emblematica.com>

SÜSSEKIND, Flora. "Com outra letra que não a minha". In: Adília Lopes: Antologia, posfácio. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.

UEHARA, Karina. *Patás, garras e rastros: marcas de animais na poesia de Adília Lopes*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.

VICENTE, Filipa Lowndes. "Mulheres artistas: as possibilidades de criação feminina no Portugal de 1915". In: *1915 – o ano do Orpheu*. Organização de Steffen Dix. Tinta da China, Lisboa, 2015.

VIEIRA, Antônio. *Essencial*. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo, Penguin, 2013.

