

AS CARTAS PORTUGUESAS E A TRADIÇÃO DO “AMOR INFELIZ” NA LITERATURA PORTUGUESA DE VOZ FEMININA

PRADO, Priscila Finger do ¹

RESUMO: Inserido na perspectiva dos estudos literários, o presente trabalho propõe uma análise das *Cartas Portuguesas*, obra atribuída a Mariana Alcoforado, partindo da hipótese de que essa obra se constitui, dentro da literatura lusa, como um importante elemento formador do imaginário amoroso português de voz feminina. Por meio do estudo, é possível identificar o fato de que as Cartas são antecedidas, estilística ou tematicamente, pelas cantigas de amor e de amigo, e sucedidas por obras como *Livro de Sórora Saudade*, de Florbela Espanca, e *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta.

PALAVRAS-CHAVE: Cartas Portuguesas; Amor infeliz; Literatura portuguesa; Voz feminina.

ABSTRACT: Inserted in the perspective of literary studies, this paper proposes an analysis of the “Cartas Portuguesas” (Portuguese Letters), a work attributed to Mariana Alcoforado, assuming that this work is constituted within the Lusitanian literature as an important formative element of the imaginary loving Portuguese female voice. Through the study, it is possible to identify the fact that the letters are prefaced, stylistically or thematically, by the songs of love and of friend, and succeeded by works such as “Livro de Sórora Saudade” (Book of Longing Sórora), of Florbela Espanca, and “Novas Cartas Portuguesas” (New Portuguese Letters) by Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa and Maria Teresa Horta.

1 INTRODUÇÃO

“Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Sórora Mariana das cinco cartas.”

(Maria Isabel Barreno,
Maria Teresa Horta
e Maria Velho da Costa).

Em nossa primeira leitura das *Cartas Portuguesas* (1669), atribuídas a Mariana Alcoforado, relacionada ao conhecimento da questão autoral que as rodeavam, perguntamos: o que torna uma carta um objeto literário? Que fator corrobora para que o privado alcance o público e não perca seu relevo confidencial? A resposta para a abrangente recepção das Cartas não poderia estar somente no gênero, o qual só alcança o status literário em alguns momentos da história literária; também não poderia estar exclusivamente no autor, visto que

¹ Aluna do Curso de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: priscilletras@yahoo.com.br.

não há certeza sobre a autoria da obra; não poderia ainda estar especificamente na língua, porque a que aparece como original é denominada como tradução, e também porque a crítica costuma destacar-lhe principalmente a espontaneidade, que chega até aos caminhos do prolixo; também não poderia estar no tema, tantas vezes repetido. Contudo, a soma desses fatores alcança um resultado bem especial, de forma que toda a problemática que envolve a obra serve para enaltecê-la, a tal ponto de constituir uma espécie de mito.

Sabemos que as Cartas trazem o lamento de uma voz feminina, que se caracteriza pela clausura (freira), num país ainda visto como “excêntrico” para grande parte da Europa, embora fosse parte do continente. Essa voz que se denomina como Mariana apela para a resposta do amado, tanto de suas cartas quanto do seu amor. Ora, nada mais exótico que uma freira portuguesa que escreve cartas de amor para um oficial francês, aguçado pela inexistência de um original (anunciado) em português. A recepção foi excelente, principalmente se lembrarmos que, nesse período (século XVII), as epístolas alcançavam um novo período de destaque como gênero, na capital francesa, de modo especial.

Quanto à natureza literária de uma obra, segundo Wellek & Warren (s.d.,p.21), temos três caminhos, aproximadamente: a Literatura como letra de fôrma, com a problemática de, assim, seu alcance ultrapassar os limites do especificamente literário; a Literatura como os grandes livros, definição que também expande os limites do literário, de acordo com o “estilo, a composição, a força geral de apresentação” (s.d., p.22); e a Literatura como arte literária (literatura imaginativa), sendo esta a mais acessível, por abrigar fatos literários especificamente, lembrando que a linguagem não é objeto único da Literatura, prestando-se a outros usos, bastante diversos, como o uso científico ou o uso cotidiano.

As *Cartas Portuguesas*, objeto de interesse deste trabalho, ajustar-se-iam dentre as duas primeiras distinções, sem maiores problemas, uma vez que, tendo sido editada várias vezes, encontram-se em letra de fôrma e tomam o alcance de uma grande obra, lembrando que um maior interesse pelas cartas se deu, primeiramente, fora de Portugal, até pelo fato de sua primeira edição conhecida ter sido feita na França.

O questionamento maior quanto à inserção das cartas por um viés literário, seria a terceira opção proposta por Wellek & Warren (s.d., p. 22), já que as cartas não se encontram de forma clara entre a principal divisão da Literatura conhecida no Ocidente: a épica, a lírica e a dramática. As epístolas seriam, conforme a nomenclatura de Wellek & Warren (s.d., p. 28), um “caso fronteiro”, ou seja, “obras [...] nas quais se não podem ignorar passagens de ‘invenção’ ou de ‘ficcionalidade’”. Ainda segundo os autores, “nos diferentes períodos da

história, o reino da função estética parece expandir-se ou contrair-se” (s.d., p. 27); daí que a epistolografia, ou a arte de escrever cartas, também teve seu período de destaque.

Pensando-se nisso, propõe-se uma análise das Cartas atribuídas a Mariana Alcoforado, na perspectiva dos estudos literários, levando em conta possíveis antecedentes e sucessores da forma como o discurso amoroso dessas cartas foi construído, a fim de observar a relevância de tal obra como um elemento de formação de um imaginário amoroso português.

Tendo em vista que todo procedimento científico parte de uma hipótese geral, parte-se da dedução de que as *Cartas Portuguesas* constituem-se, dentro da Literatura Lusa, como um importante elemento formador do imaginário amoroso português de voz feminina, sendo antecedidas, estilística ou tematicamente, pelas cantigas de amor e de amigo, e sucedidas por obras como *Livro de Sórora Saudade*, de Florbela Espanca, e *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta.²

Para a comprovação de tal hipótese, partimos de uma leitura sobre o tema e a problemática das Cartas e sua relação com o tema (amor), para, depois, verificar traços do discurso amoroso das Cartas que aparecem nas obras indicadas, com o intuito de demonstrar como se constitui esse imaginário português do amor infeliz de voz feminina.

2 SOBRE AS CARTAS PORTUGUESAS

Em 1669, surgia, na capital francesa, uma obra intitulada *Lettres Portugaises Traduites em François*, cuja edição apontava para o nome de Claude Barbin. Nasce a obra, pois, em língua e em território francês, embora seu título aponte para o país vizinho, Portugal, o que, posteriormente, devido à falta de uma assinatura nas cartas e de um nome para seu autor, inicia uma problemática autoral que alcançará defensores fervorosos, tanto por um original em língua portuguesa, quanto por um original em língua francesa.

É certo, porém, que a publicação anônima alcança grande sucesso de edições em toda a Europa, suscitando, inclusive, réplicas e supostas continuações (KLOBUCKA, 2006, p.12). Em verdade, as Cartas Portuguesas constituem-se enquanto uma das obras que alcançou maior êxito internacionalmente, uma vez que, só na França, obteve mais de cinquenta edições, dentre as quais, segundo Barreno (2000, p.234), ocorreram vinte edições, somente durante o

² Para efeitos históricos, quando citarmos as obras, manteremos o ano de sua publicação original, porém, quando citarmos o texto das obras, manteremos a data da edição escolhida. Assim, as *Cartas Portuguesas* aparecem com os anos de 1669 (original) e de 1998 (edição usada); e as *Novas Cartas Portuguesas* com os anos 1972 (original) e 1975 (edição usada). Para a obra de Florbela Espanca, usaremos apenas o ano da obra usada (1981), embora mencionemos se tratar de uma obra moderna (1923).

século XX, até o ano de 1974: “As *Cartas Portuguesas* são, portanto, um best seller entre as 141 obras publicadas durante esse período” (BARRENO, 2000, p.234).

Percebe-se, com isso, que o conteúdo da obra coaduna com a expectativa do público da época. O período literário vigente na Europa Seiscentista é composto por um estilo pós-clássico, de exageros e de contrastes, denominado Barroco, sendo que, na França, especificamente, o Barroco alcança formas preciosistas na Literatura, o que torna sua produção eloqüente e ao mesmo tempo elegante.

O preciosismo se constitui na França tanto como estilo de época, quanto por inclinações de usos em sua sociedade. Um exemplo bastante elucidativo deste estilo de vida e de arte são os salões parisienses, que abrigam leituras e discussões sobre Literatura, em eventos geralmente promovidos por grandes damas dessa sociedade. O tema preferido para as discussões proporcionadas com a participação nos salões é o amor, sendo que é neste ambiente propício que as Cartas são apresentadas.

Essas cartas apresentam a confissão de uma voz feminina que reclama a ausência e a indiferença de um amado que, tendo estado em Portugal, volta para a França e dela se esquece. O tom das epístolas é de rememoração, e através desta se percebe que houve entre eles um caso amoroso, e que seus encontros se davam no ambiente mesmo onde ela se encontrava: um convento, na região do Alentejo. O conteúdo das cartas permite identificar, pois, uma freira portuguesa chamada Marianne que se relaciona com um oficial francês, colega de seu irmão, que está em Portugal numa missão política.

Em 1810, um acadêmico francês chamado Boissonade descobre em seu exemplar da obra, da edição de 1669, a indicação de um nome para o autor das cartas, que estaria na forma de uma nota, a qual apontava para o nome de Mariana Alcoforada (sic), freira no convento de Beja, como autora, e para a alcunha de Chamilly, conde francês, como destinatário (DELGADO, 1964, p.8).

Em Portugal, no entanto, a obra não suscita grande interesse até 1819, quando Filinto Elísio (Francisco Manuel do Nascimento) as traduz para a língua portuguesa, mantendo o título de *Cartas Portuguesas*. Após essa publicação, outras lhe seguem, contudo, aquela que é enunciada com maior ênfase pelos defensores da autoria de Mariana Alcoforado é a de Luciano Cordeiro, para a qual é adicionado um estudo biográfico, com documentação, que comprova a existência de uma freira portuguesa com esta alcunha, no convento Nossa Senhora da Conceição, em Beja, à época da publicação em francês das epístolas. O estudo de Cordeiro também destaca a presença do conde de Chamilly, em Beja, a esta época, com o que

parece aceita a tese da autoria portuguesa das cartas, as quais seriam, posteriormente traduzidas ao francês, como quer o título da primeira edição das cartas: *traduites em françois*.

A polêmica continua, com outros estudiosos, que ora defendem a autoria de Mariana Alcoforado, ora a atribuem ao denominado tradutor das mesmas, Guilleragues, chegando alguns a apontarem o nome do próprio Chamilly como autor. A questão não cessa, uma vez que não existe um original em português, não se pode provar que a autoria é de Mariana Alcoforado; ao passo que, por não existir documento que indique Guilleragues como autor e não tradutor da obra, não é possível atribuir-lhe também a autoria com certeza. O que resta são as epístolas, com seu estilo lírico e eloqüente, em um tema igualmente lírico e universal.

É importante ressaltar que, da existência das cartas e de uma sóror Mariana Alcoforado, no convento de Beja, em Portugal, à época da publicação das *Lettres portugaises*, resta ao menos o mito cultural da sóror portuguesa que sucumbe à paixão e precisa escrevê-la. Mariana Alcoforado seria um nome a ser adicionado à lista dos que fazem o imaginário português, pelas manifestações literárias, como o rei encoberto D. Sebastião, a amada morta Inês de Castro, o poeta da epopéia portuguesa, Camões, entre outros.

Conforme Anna Klobucka (2006), a história da paixão desventurada da sóror portuguesa e de sua escrita epistolar encontra maior aceitação no imaginário português: “transformando o país (real) da sua origem (ficcional) num espaço verdadeiramente fascinante de invenção e intervenção cultural” (KLOBUCKA, 2006, p.18). Por ter aderido tarde ao gosto pela obra epistolar, e por tê-lo feito em grande parte pelo enorme alcance que as cartas obtiveram em outros países, Portugal precisava recuperar o tempo perdido, a fim de outorgar para si o valor atribuído à obra: “O mito português de Sóror Mariana Alcoforado é uma tradição inventada par excellence. Foi um produto do revivalismo nacionalista dos séculos XIX e XX” (2006, p. 24).

Quanto à verossimilhança do mito, percebe-se que, ao se pensar as condições de produção do texto em análise, pode-se verificar que, em uma época que a Europa se preparava para a florescência do Iluminismo, o país de sóror Mariana vivia a Contra-Reforma, sendo que ainda se encontrava sob o domínio espanhol. Dessa forma, quando Mariana conhece seu cavaleiro, Portugal vive as guerras da Restauração, fato que possibilita a presença do oficial francês em território português.

Conforme a cronologia proposta por Humberto Delgado (1964), partidário da autoria da sóror, Mariana teria conhecido o oficial Chamilly em 1666, quando sua idade seria de 25 anos e a dele de 29. Já ao fim de 1667, o militar regressaria à França, devido a um chamado superior, iniciando o suposto período da escrita das cartas. Com estas informações aliadas às

cartas, tem-se o enredo de um texto que, por si só, apresenta somente informações aleatórias de uma história de amor.

A leitura das cartas cita a existência de algumas respostas por parte do amante, com o que se tenciona que a paixão de Mariana, enquanto protagonista do mito, teria sido correspondida por um certo tempo. Dessa forma, a princípio, a separação do casal ter-se-ia amenizado pela troca de cartas, as quais não constariam dentre as cinco cartas conhecidas, mas depois, tendo visto suas cartas partirem sem retorno, a paixão da sóror teria chegado ao ponto do desespero.

Admitindo ainda a história que garantiria a autenticidade da autoria das cartas pela existência real da sóror, é digno de nota que, tendo nascido em 1640, Mariana teria entrado no convento de sua cidade natal, o Convento de Nossa Senhora da Conceição, em 1652, quando estaria com 12 anos de idade, portanto, bastante cedo (DELGADO, 1964). A verossimilhança da história seria comprovada, pois, pelo costume das famílias abastadas de enviar cedo as filhas ao convento, para evitar que elas casassem e que, dessa forma, dilapidassem os bens da família, pela divisão entre os filhos casados.

O costume, pois, seria antigo, como vem a esclarecer o estudo de Monica Rector (1999), segundo o qual se explica que, na Idade Média e no Renascimento, as opções de vida para as mulheres limitavam-se a duas: ou casar ou viver na solteirice. Para as segundas, restava permanecer na casa dos pais ou passar a viver com a família de algum parente, de forma que tal família “lhe dava cama e comida em troca de seus serviços domésticos – uma empregada não remunerada vista mais como um estorvo” (RECTOR, 1999, p.164). Uma outra alternativa para essas mulheres era a ida para o convento que, segundo a autora, “podia ser uma vocação ou uma conveniência” (*Idem; Ibidem*). No estudo que faz sobre o lugar do amor [divino] nas hagiografias portuguesas, a autora destaca as razões de muitas mulheres ingressarem na vida religiosa. Entre elas, destacam-se as seguintes:

(1) por vocação, (2) para renunciar ao mundo e ter uma vida mais tranqüila e contemplativa; (3) por segurança, no caso de mulheres cujos maridos se deslocavam para além-mar ou em outras funções militares; (4) para ter um lugar para ser solteira; (5) por um casamento desfeito; (6) para obter autonomia e poder, o que não seria factível na sociedade civil masculina (RECTOR, 1999, p.176).

Tendo o século XVII português seguido em muitos pontos a Idade Média, poder-se-ia supor que as condições citadas pelo estudo de Rector (1999) não teriam sido de todo alteradas, no período ao qual Mariana teria vivido, principalmente por que, em Portugal, o

Iluminismo anterior ao Barroco não teria tido forças para uma grande mudança nos costumes da época, principalmente longe da capital.

Desse modo, mesmo que tivesse entrado no convento por vocação, aos 23 anos, quando teria conhecido o oficial francês, esta seria posta à prova. A freira poderia passar a ser também amante. E é o que nos apresenta a leitura das cartas: uma voz feminina que revela uma forte identificação com a posição-sujeito amante, em detrimento de outras posições-sujeito, como de religiosa, de filha ou de irmã.

Ao estudar o sujeito no discurso, o teórico Michel Pêcheux (1997), apresenta três maneiras de identificação de um sujeito para com a posição-sujeito que assume num discurso: ele pode se identificar a tal posição, pode se contra-identificar a ela, ou seja, pôr em xeque alguns de seus preceitos, e ainda pode se desidentificar com sua posição-sujeito, de forma a trocá-la por outra.

Se buscarmos a aplicação desses princípios ao discurso presente nas Cartas da sóror Mariana, será possível notar que o fato de conhecer o oficial francês colocaria à prova sua escolha religiosa, de forma que ela se contra-identificaria com esta posição-sujeito, por se ver mormente identificada com a posição-sujeito amante, que se destaca com a leitura das epístolas.

Ao se identificar com a posição-sujeito amante, a sóror teria um motivo para duvidar de sua posição-sujeito religiosa, porque a primeira envolve a adoração de um humano, o amante; e a segunda exige a renúncia ao amor humano, para a total contemplação e dedicação ao divino. Segundo Rector (1999, p.171), “as santas nas hagiografias não se deixam afetar pelas tentações”, e por isso mesmo são santas, porque são tentadas, mas não sucumbem: “Há uma vontade anterior, fixa e determinada, de seguir o caminho da ascensão. Sua glória não é terrena”(RECTOR, 1999, p.171).

Ao contrário das religiosas passíveis de serem santificadas, Mariana teria sucumbido à tentação, por ter se apaixonado e se entregado ao amor humano. Esse amor de entrega e intensidade desmedida caracteriza, segundo Stendhal (1957, p.33), o “amor-paixão”, próprio, ainda segundo o autor, à religiosa portuguesa e ao casal Heloísa e Abelardo, por exemplo.

Dos exemplos citados por Stendhal, percebem-se algumas semelhanças, pois se o convento não teve força para diluir a intensidade da paixão de Mariana ou de Heloísa, os fatos ou o próprio tempo se encarregaram de abrandar a chama dos amantes masculinos. Pela distância da amada e pelo possível encontro com outra (s) amante (s) o oficial francês teria desistido do amor da sóror; já Abelardo, teria desistido de seu romance, pela emasculação de sua sexualidade. Outra coincidência entre os pares é a troca de cartas, pois, embora as

missivas de Chamilly não integrem o conjunto, a voz enunciativa das cartas menciona a existência de algumas epístolas anteriores às escritas, para umas das quais a primeira das Cartas Portuguesas serve de resposta.

As relações entre Portugal e França parecem ser maiores, porém, que as feitas pela comparação com o romance de Abelardo e Heloísa, uma vez que já pela constituição do par que protagoniza o romance indicado nas Cartas (mulher portuguesa que é abandonada e homem francês que abandona), pode-se perceber uma alegórica relação entre país central e país semiperiférico. Essas relações vão influenciar inclusive na (não)-aceitação da obra em Portugal e na busca de alguns portugueses pela restituição das epístolas para o imaginário lusitano, mesmo diante da questão moral e religiosa que a autoria portuguesa das Cartas aflora no país.

Conforme afirmado anteriormente, as *Lettres Portugaises Traduites em François* é uma obra do século XVII, e sua recepção é dada primeiro na França, e depois em outros países europeus como Inglaterra e Alemanha. No país do qual levam o adjetivo, a aceitação é mais demorada e se dá de forma ambígua, de modo que a primeira edição em língua portuguesa se dará em 1819, somente depois do estudo do acadêmico francês Boissonade trazer o nome de Mariana como autora das Cartas.

Ainda hoje a presença da sóror no imaginário coletivo português é fugidia, embora sua imagem seja constantemente relacionada ao país pelos olhares exteriores: “por ironia do destino, os Portugueses em vão se têm procurado, e os estrangeiros encontram um mito de Portugal” (ROCHA, 1965, p.196). Sobre a relação do país com seu mito, esclarece Klobucka (2006) que não se encontram em Portugal, por exemplo, estátuas da sóror:

Mesmo em Beja, onde a memória da freira é frequentemente apresentada como a principal atracção turística da sua cidade natal, a figura que saúda os visitantes do que resta do Convento da Conceição é a da virtuosa Rainha D. Leonor, fundadora do convento (KLOBUCKA, 2006, p.28).

A tentativa do país em se reapropriar da obra se deu como uma atitude patriótica, de recuperação de mais uma glória esquecida, visto que o sucesso editorial das epístolas seria uma maneira de dar visibilidade ao país esquecido pela Europa. Cabe ressaltar que os defensores portugueses da sóror costumeiramente estão distanciados do país lusitano, podendo, por isso, avaliar os pontos positivos de trazer para o país a autoria de cartas já tão famosas fora dele, o que não costuma acontecer com os que habitam no país, que enxergam na obra um “ataque contra a moral cristã”.

Sobre essa relação dos portugueses com a imagem da sóror amante, pode esclarecer o fato de um de seus defensores mais ferrenhos, Humberto Delgado, ter necessidade de se desculpar perante o público leitor, por defender a freira em seus amores: “Certos intolerantes, que se dizem tolerantes, aproveitam narrações deste gênero [...] para atacarem as religiões [...]. Não é, obviamente, esta a nossa intenção!” (DELGADO, 1964, p.21). Pela explanação do problema pelo autor, nota-se que paira, sobre as mentes portuguesas de então, que defender a sóror pecadora é atentar contra a religião e a moral do país.

Confirma essa dualidade entre religião e moralidade versus a tese de autoria portuguesa das Cartas o fato de as duas primeiras versões em português dessas epístolas terem sido feitas fora do país, mais precisamente em Paris, por portugueses exilados: Filinto Elisio, em 1819; e José Maria de Sousa Botelho, em 1825 (KLOBUCKA, 2006, p.14). Com essas publicações e seu subseqüente processo de divulgação em Portugal, segundo Klobucka (2006), inicia o desenvolvimento do mito cultural da sóror amante como elemento representativo da feminilidade e, “aos olhos do Portugueses, da identidade nacional em geral” (Idem, 2006, p.19).

A busca de reapropriação da autoria das Cartas para o território português parece ter se dado por um ressentimento com a irmã européia mais admirada, a França, e pelo sentimento de inferioridade alimentado pelo país, depois do fim das glórias marítimas do Renascimento. Consoante o pensamento de Klobucka (2006):

É possível ver todo processo de invenção da freira portuguesa como um correlativo alegórico da negociação cultural da identidade que acompanhou, sobretudo desde as últimas décadas do século XIX, o drama progressivo da marginalidade geopolítica portuguesa e da ambigüidade do seu estatuto semiperiférico (KLOBUCKA, 2006, p.38)

Dessa forma, acabam contribuindo para a edificação do mito também os estudos contrários à autoria francesa, pois estariam ainda reforçando a questão autoral e, com isso, a imagem da freira portuguesa que é abandonada pelo amante francês. Apesar do problema autoral que percorre a obra, as Cartas Portuguesas ganham destaque devido à “invulgar intuição lírica” (1970, p.165) na descrição da intensa paixão que percorre seu sujeito, de forma a consagrar Mariana Alcoforado, segundo Amora (1970:165), como “uma das mais extraordinárias epistológrafas amorosas da literatura universal”.

A situação exposta pelas Cartas Portuguesas, portanto, serve como símbolo do drama do amor feminino enclausurado, na acepção de Saraiva & Lopes (1989, p.534), e destaca um estilo de expressar a paixão amorosa, daí para diante identificado como “português”, como é

possível notar pela escolha de Stendhal (1957) para seu protótipo de “amor-paixão”, cujas alcunhas para as vozes femininas em cartas de amor são Heloísa (século XII) e a “freira portuguesa” (século XVII). Neste sentido, Massaud Moisés (2001, p.90) destaca, na obra atribuída a Alcoforado, a identificação de “seu tônus [...] com a índole literária portuguesa”, pois que perpassada de “um sopro de paixão incontrolada, insana, superior às inibições e convenções e ao impulso da vontade e da consciência moral” (2001, p.90):

Realmente digno de nota, por sua altitude e invulgaridade, o fato de conterem as cartas a sincera, franca e escaldante confissão duma mulher que se desnuda interiormente para o amante cínico, ingrato e ausente, com fúria de fêmea abandonada, sem qualquer reboço ou pudor. Ao longo das missivas, a epistológrafa mergulha cada vez mais num jogo dilemático, paradoxal, como pede a típica psicologia feminina e a própria essência do Barroco (MOISÉS, 2001, p.90).

O jogo conceptista, apontado por Moisés nas cartas, versa sobre a duplicidade aspectual da confissão amorosa da sóror, ora enfatizando o racionalismo, ora o sentimentalismo, de forma a essas duas realidades coexistirem, paradoxalmente, como pede o estilo barroco. Dessa forma, se em momentos se destaca o apelo amoroso desesperado do sujeito Mariana, pedindo por seu amado, não importa como; em outros, destaca-se a sobriedade sensata de quem se vê, mesmo não querendo, abandonada por um homem que parece não se importar com o seu sofrimento, uma vez que não demonstra interesse sequer em responder às suas missivas.

A epistológrafa, querendo ou não, refletia, nos transe e nas oscilações de sua confusão mental, a estética barroca: com efeito, a confissão e impulsos a um tempo carnavais e espirituais, sensuais e místicos, e efetuada a ritmo de vaivém e de afirmações e negações contínuas, explica-se pela adesão, ainda que puramente atmosférica, do Barroco imperante no século (DUBY, 1995, p.91).

Mariana passa a ser lembrada, no imaginário europeu, não só como uma mulher religiosa, mas como a medieval Heloísa, na descrição de Georges Duby, quando este comenta a imagem das mulheres que ilustram o século XII: “a Heloísa de nossos sonhos é a campeã do amor livre [...]; é a apaixonada, ardendo de sensualidade sob seu hábito monástico, é a rebelde que enfrenta o próprio Deus” (DUBY, 1995, p.58).

Para a análise das cartas atribuídas à sóror lusitana, o estudo da Idade Média se faz necessário, uma vez que o modelo amoroso é-lhe importado, o amor cortês, bem como certo padrão em sua escrita, como os exageros de linguagem, já presentes nas epístolas atribuídas aos amantes Abelardo e Heloísa: “As leis da eloquência epistolar impunham, nesse tempo

barroco, uma expressão impetuosa” (DUBY, 1995, p.61). Duby menciona a retórica usada por esses amantes, num tempo que denomina barroco, porque antecede o reinado absoluto da Razão, a Renascença, portanto um tempo em que são possíveis o extravasamento da linguagem amorosa na escrita epistolar. Sobre o modo de escrever cartas nesse período, o mesmo estudioso acrescenta que: “o pensamento de qualquer um que gostasse de escrever se exprimia necessariamente nessas formas rígidas, convencionais, as de uma retórica cujo hábito perdemos” (DUBY, 1995, p.70). Com isso, se se pensar que quem costumava escrever cartas fazia parte ou da nobreza ou do clero, e soberanamente era do sexo masculino, dentre as exceções de mulheres que teriam acesso à escrita, esta se daria nos mesmos moldes, já consagrados.

Na tradição galego-portuguesa, é possível afirmar que, tematicamente, as Cartas são precedidas pelas cantigas de amor, devido a uma posição submissa do sujeito que escreve o sentimento cortês, e pelas de amigo, uma vez que, mesmo escritas por mãos masculinas, marcavam a posição da moça, geralmente campesina, que após ceder aos apelos do amado, perde-o, ou para a guerra, ou para o casamento com dama mais abastada. Segundo Moisés (2001, p.22), a cantiga de amigo assim se caracteriza:

O trovador, amado incondicionalmente pela moça humilde e ingênua do campo ou da zona ribeirinha, projeta-se-lhe no íntimo e desvenda-lhe o desgosto de amar e ser abandonada, em razão da guerra ou de outra mulher [...]. O conteúdo da confissão é sempre formado duma paixão intransitiva ou incompreendida, mas a que a ela se entrega de corpo e alma. Ao passo que a cantiga de amor é idealista, a de amigo é realista, traduzindo um sentimento espontâneo, natural e primitivo por parte da mulher, e um sentimento donjuanesco e egoísta por parte do homem (2001, p. 22).

Como modelo estrutural, as Cartas Portuguesas coincidem com as cantigas de amigo, uma vez que há uma voz feminina que reclama a ausência do amado, a quem se entregou e devotou sentimentos. Tal como a moça que pergunta às flores da ausência do seu amor, a sóror, em suas cartas, indaga ao amado o porquê não só de sua ausência, como também de sua indiferença em não respondê-las. Assim, na cantiga de amigo de D. Dinis, do Trovadorismo português, tem-se uma voz feminina que pergunta a elementos da natureza sobre o paradeiro do amado:

Ai flores, ai flores do verde pino,
 se sabedes novas do meu amigo!
 Ai Deus, e u é?
 Ai flores, ai flores do verde ramo,
 se sabedes novas do meu amado!
 Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo!
Ai Deus, e u é?
Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mh á jurado!
Ai Deus, e u é?
(MOISÉS, 2002, p. 23).

Já no apelo das Cartas, haveria uma voz que indaga a ausência ao próprio objeto amoroso: “Suplico-te que me digas porque teimaste em me desvairar assim, sabendo, como sabias, que terminavas por me abandonar? Porque te empenhaste tanto em me desgraçar? Porque não me deixaste em sossego no meu convento?” (1998, p.16). A diferença entre o apelo trovadoresco da cantiga de amigo e o apelo barroco da carta alcoforadista estaria, portanto, no modo como a indagação feminina se dá, sendo a segunda mais condensada e mesmo mais questionadora que a primeira, até porque o objeto do amor nas duas é semelhante: um homem que vai embora.

Diversamente, o modelo das cantigas de amor obriga o sujeito enunciador a uma posição de submissão e súplica, pois que o objeto amado encontra-se inacessível e por isso o que lhe resta é sofrer a coita de amor. Segundo a descrição de Moisés (2002), na cantiga de amor “o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos, entre outras razões porque de superior estirpe social” (2002, p. 20). Assim, percebe-se na “Cantiga de Amor de D. Dinis” súplica semelhante à encontrada na carta da sóror portuguesa:

Preguntar-vos quero por Deus,
senhor fremosa, que vos fez
mesurada e de bom prez,
que pecados foron os meus
que nunca tevestes por bem
de nunca mi fazerdes bem.
Pero sempre vos soub'amar
des aquel dia que vos vi.
(MOISÉS, 2002, p. 33).

Na cantiga de D. Dinis, o eu lírico indaga à mulher amada, referenciada como “senhor”, numa posição de submissão, quais os erros cometidos por ele que o impedem de ter o seu bem. De forma semelhante o apelo amoroso se constitui na carta portuguesa de Alcoforado, pois que o sujeito lírico também que coloca em postura submissa em relação ao objeto amoroso, sentindo a coita amorosa. No entanto, ao mesmo tempo em que se entrega ao sofrimento amoroso, o eu lírico também questiona o amado por seu procedimento: “Suporto

contudo o meu mal sem me queixar, porque me vem de ti. É então isto que me dás em troca de tanto amor?” (1998, p.16).

A coincidência entre as Cartas atribuídas à sóror e a estrutura da cantiga de amor estaria na confissão de um amor que, por motivo ou outro, tornou-se impossível e que, por isso, causa um sofrimento (coita). A diferença entre o modelo da cantiga de amor e a carta da sóror estaria na contradição apresentada na segunda, a qual não aparece na primeira. Dessa forma, embora questione o proceder do amado, Mariana mantém a posição de submissão e coita, porque existe na sua voz da sóror, bem como na do trovador, o amor pelo amor.

A expressão feminina que segue o modelo das Cartas, na linha cronológica da Literatura Portuguesa, apresentar-se-ia em uma poetisa que chega a enunciar-se enquanto “Sóror Saudade”, a moderna Florbela Espanca, que acaba se posicionando, pois, na tradição das vozes femininas e portuguesas que cantam o amor e o sofrimento proveniente dele.

Para o crítico Massaud Moisés, Florbela Espanca seria, de maneira mais ou menos direta, a herdeira da “voz de angústia passional” que se ergue alta e dolorosamente na confissão amorosa de Alcoforado e, mais indiretamente, das cantigas do Trovadorismo galego-português: “Embora distanciadas no tempo e vivendo situações amorosas específicas, a epistológrafa e a poetisa assemelham-se no encadeamento dum sentimento erótico mais poderoso que a vida e a morte” (MOISÉS, 2001, p. 91). O interessante é que, se o modelo amoroso das cantigas, que é lírico, havia se alterado com as Cartas da sóror portuguesa numa prosa poética, é recuperado com a lírica de Florbela:

Soror Saudade
A Américo Durão

Irmã, Soror Saudade me chamaste...
E na minh'alma o nome iluminou-se
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.
Numa tarde de Outono o murmuraste,
Toda a mágoa do Outono ele me trouxe,
Jamais me hão-de chamar outro mais doce.
Com ele bem mais triste me tornaste...
E baixinho, na lama da minh'alma,
Como bênção de sol que afaga e acalma,
Nas horas más de febre e de ansiedade,
Como se fossem pétalas caindo
Digo as palavras desse nome lindo
Que tu me deste: «Irmã, Soror Saudade...»

A própria denominação do eu lírico como sóror saudade aponta para relação com as Cartas, tanto pelo nome quanto pelo tema. É de um amor saudoso que tratam as cantigas

medievais e que tratam as epístolas atribuídas à sóror Mariana. No poema de Espanca, o fato de ter sido nomeada como Sóror Saudade a coloca em um lugar específico, ao mesmo tempo triste e belo, tal como deveria ser o amor.

Não vejo nada assim enlouquecida...
Passo no mundo, meu Amor, a ler
No mist'rioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!...

A paixão, como sentimento paradoxal de prazer e sofrimento, aparece nos poemas de Florbela, como nas epístolas de Mariana. O amor leva à loucura e a escrita surge como forma de catarse. Fala-se sempre do amor e nunca se cansa. A voz feminina que trata o amor representa o exagero da entrega e o lugar da saudade: “Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa” (1998, p. 16).

Contemporaneamente, o modelo amoroso das Cartas Portuguesas (1669) é atualizado pela escrita de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, com suas Novas Cartas Portuguesas (1972). Conforme E. T. Dubois (1988), em artigo intitulado “A mulher e a paixão, das Cartas Portuguesas (1669) às Novas Cartas Portuguesas (1972)”, a produção das “Três Marias” é a mais radical transformação das Cartas de Mariana, na condição de modelo romanescos epistolares:

Há no romance duas linhas que se entrecruzam: uma é a da amplificação das Lettres portugaises, isto é, uma reconstrução da vida de Mariana Alcoforado através das escassas migalhas de factos revelados no seu monólogo e do que se julgou descobrir sobre a personagem real e histórica, bem como do que se inventou sobre os membros da sua família ao longo das gerações de pessoas religiosas ou laicas até a nossa época [...]. A outra linha das Novas Cartas é o desenvolvimento de um certo número de situações modernas paralelas em que outras “Marianas” se sentem vítimas da dominação do homem de que foram separadas por razões “históricas”, tal como a freira de Beja (DUBOIS, 1988, p.38).

Conforme o estudo de Dubois (1988), percebe-se que a consciência da mulher atual já não permite um total e acrítico abandono ao sentimento amoroso. As vozes presentes nas Novas Cartas observam em Mariana um protótipo da mulher moderna, que continua sendo passional, mas que escapa à clausura e luta pelo que julga digno de si. Como Florbela Espanca, as autoras se inserem no lugar de freira e de amante, entre a loucura e o desespero:

Colônia do homem, a mulher? [...] Se a mulher nada tem, se existe só através do homem, se mesmo seu prazer por aí é pouco e viciado, o que arrisca ou que perde em revoltar-se? [...] Só de nostalgias faremos uma

irmandade e um convento, Sóror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio e um novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos? (BARRENO et al., 1975, p. 65).

A inserção das *Novas Cartas Portuguesas* no imaginário do amor infeliz das *Cartas Portuguesas*, até pela referência ao nome, é mais explícita. A escrita se propõe como reescrita, para responder aos anseios da mulher moderna, que são, em certo sentido, iguais aos da freira seiscentista, agora num diferente contexto.

Conforme a leitura de Nelly Novaes Coelho (1999), a marca dessas *Novas Cartas* seria a revolta, a lucidez e a paixão que, embora já aparecessem nas *Cartas Portuguesas*, são radicalizadas em seu discurso contestador.

A obra das “Três Marias” constitui-se como um mosaico de gêneros e de modelos amorosos, mas mantém a figura da sóror Mariana Alcoforado como precursora. Assim, percebe-se que o que é valorizado nesta não é tanto o amor pelo amor, ou a coita amorosa, mas sim a idéia da escrita como possível fuga para as clausuras que são destinadas às mulheres, sejam elas concretas ou ideológicas. Para Coelho (1999), as *Cartas* radicalizam “a nova consciência da Palavra, como reveladora de realidades e desmistificam a imagem ideal de mulher (pura, submissa, “anjo do lar”...) consagrada pela civilização cristã, como base da Família e da Sociedade” (COELHO, 1999, p. 121).

Chega-se assim ao fim do trajeto dos pares de Mariana na representação do amor dito “português” de voz feminina, com a marca da revolta, da paixão e da saudade, em decorrência do abandono. Esta representação do amor começa como voz feminina do abandono (cantigas), passa pelo discurso do abandono e da paixão na voz da freira portuguesa, toca os poemas sobre a beleza triste da paixão, por Florbela Espanca, com seu eu lírico denominado Sóror Saudade, até culminar na produção das *Novas Cartas Portuguesas*, que precisou de mais de uma voz e de mais de uma forma (nem só carta, nem só poema) para escrever a paixão e a revolta da mulher atual que, embora tenha alcançado maior liberdade no convívio social, ainda padece intensamente com a paixão:

O que mudou na vida das mulheres? Já não tecem, já não fiam, talvez porque se desenvolveram a indústria e o comércio; as mulheres bordam, cozinham, sujeitam-se aos direitos de seus maridos, engravidam, têm abortos ou fazem-nos, têm filhos, natos-mortos, natos-vivos, tratam dos filhos, morrem de parto, às vezes, em suas casas, onde apenas mudou o feitio dos móveis, das cadeiras e dos cortinados (BARRENO et al., 1975, p.152).

A escrita parece surgir como forma de rebeldia. Na escrita, pode-se constituir personagens, pode-se morrer de amor, pode-se posar como louca. E o amor é o terreno onde é

possível à mulher extrapolar, até porque a literatura (de voz masculina) sempre lhe destinou esse papel. Falamos, pois, de papéis do discurso amoroso, não necessariamente de gêneros (masculino e feminino). E segundo Barthes (2003), cabe à Mulher (lugar do discurso) o papel da ausência, e ao Homem (lugar do discurso) o papel de provedor, de desbravador. O Homem tem livre-arbítrio, à Mulher resta esperá-lo. Daí que o discurso do amor infeliz, nas obras apresentadas, percorre o caminho da Espera, que começa como lamento (resignação), mas que busca uma atitude. Reclama sim da intensidade da paixão, do descaso do homem, mas luta por um novo papel.

3 REFERÊNCIAS

- ABELARDO, Pedro. **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- AMORA, Antonio S. **Presença da Literatura Portuguesa**. Era Medieval. São Paulo: Difel, 1970.
- BARRENO, Maria Isabel. **Imaginário europeu**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. **Novas cartas portuguesas**. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. “O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa”. **Revista Atlântica**. nº 2, julho de 1999.
- DELGADO, Humberto. **O infeliz amor de Sórora Mariana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- DUBOIS, E.T. A mulher e a paixão: das *Lettres portugaises* (1669) às *Novas Cartas Portuguesas* (1972). **Colóquio/Letras**, nº 102, março de 1988.
- DUBY, Georges. **Heloísa, Isolda e outras damas no século XII: uma investigação**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1981.
- KLOBUCKA, Anna. **Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- MOISÊS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISÊS, Massaud. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 2002.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

RECTOR, Mônica. O amor divino das mulheres na Literatura Portuguesa. In. DAVID, Sérgio (Org.). **Ainda o amor**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROCHA, Andrée Crabbé. **A epistolografia em Portugal**. Coimbra: Almedina, 1965.

SARAIVA, António José Saraiva; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 15. ed. Porto: Porto Editora, 1989.

STENDHAL. **Do amor**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1957.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 4. ed. Portugal: Europa-América, s.d.