

DAS CARTAS PORTUGUESAS A NOVAS CARTAS PORTUGUESAS: ESCRITA SUBVERSIVA QUE ATRAVESSA O TEMPO

FROM PORTUGUESE LETTERS TO NEW PORTUGUESE LETTERS: SUBVERSIVE WRITING THAT CROSSES TIME

Verônica Farias Sayão¹

RESUMO

O gênero carta se modificou com o passar dos séculos, passando de um meio de comunicação para um artefato cultural no século presente. Da mesma forma, ocorre com *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado (2003), coletânea de cinco cartas de amor de Sórora Mariana Alcoforado, do convento de Beja, em Portugal, ao cavaleiro de Chamilly. Com o intuito de compreender a importância do gênero carta para a concepção de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), o objetivo neste estudo é apreender a mudança que ocorre no direcionamento do discurso de *Cartas Portuguesas* (2003), de forma particularizada de Mariana ao Cavaleiro de Chamilly, para *Novas Cartas Portuguesas* (2010), que se concebe como uma espécie de carta aberta a diversas mulheres. Para que esse objetivo fosse alcançado, utilizaram-se as teorias de Foucault (2006), Gomes (2004) e Landowski (2002).

PALAVRAS-CHAVE: *Cartas Portuguesas*. *Novas Cartas Portuguesas*. Escrita de Si. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

The letter genre has changed over the centuries, passing from a means of communication to a cultural artifact in the present century. The same is true of *Portuguese letters*, by Mariana Alcoforado (2003), a collection of five love letters from Sórora Mariana Alcoforado, from the convent of Breja in Portugal, to the knight of Chamilly. In order to understand the importance of the letter genre for the conception of *New Portuguese letters* (2010), the objective of this study is to apprehend the change that occurs in the direction of the discourse of *Cartas Portuguesas* (2003), in a particular way from Mariana to Cavaleiro de Chamilly, for *New Portuguese letters* (2010) which is conceived as a kind of open letter to several women. In order to achieve this objective, the theories of Foucault (2006), Gomes (2004) and Landowski (2002) were used.

KEYWORDS: *Portuguese letters*. *New Portuguese letters*. Self-writing. Portuguese literature.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Historicamente, as cartas sempre foram um meio de comunicação, mas a partir do século XIX começaram a ser adaptadas, até tornarem-se praticamente esquecidas devido à nova tecnologia. Atualmente, as cartas estão sendo revisitadas — não mais como produção, mas sim em análises historiográficas e literárias em sua grande maioria.

Pensando na concepção de carta como é popularmente conhecida, nota-se que ela foi se tornando aos poucos mais um testemunho do passado do que um meio de comunicação. Através de sua leitura, o leitor é transportado para outra realidade, de um tempo que muitas vezes não foi possível de ser vivenciado por ele. Assim, um dos objetivos da carta, além de realizar o cumprimento “de um *fazer ser* entre sujeitos: fazer simplesmente que um deles — referencialmente, o *ausente* — torne-se, num outro nível, semioticamente, *presente* para o outro” (LANDOWSKI, 2002, p. 167, grifos do autor), é apresentar ao sujeito leitor um outro paradigma cultural. Isso porque a carta se distingue tanto pela distinção de enunciador e de enunciatário, quanto pela distância do destinatário, seja espacial ou temporal (LANDOWSKI, 2002), o que engloba questões discursivas e culturais.

Igualmente, as cartas são vistas neste século para além do conteúdo pessoal, sendo avaliadas como artefatos culturais, como ocorre com *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado (2003). Estas demonstram a importância da escrita na concepção da produção de Mariana e em como elas podem ser revisitadas em nova forma em *Novas Cartas Portuguesas*, “romance” escrito a seis mãos por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (2010).

Com o intuito de compreender a importância do gênero carta para a concepção de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), o objetivo neste estudo é apreender a mudança que ocorre no direcionamento do discurso de *Cartas Portuguesas* (2003), de forma particularizada de Mariana ao Cavaleiro de Chamilly, para *Novas Cartas Portuguesas* (2010) que se concebem como uma espécie de carta aberta a diversas mulheres. Para que esse objetivo fosse alcançado, utilizaram-se as teorias de Foucault (2006), Gomes (2004) e Landowski (2002).

CARTAS PORTUGUESAS

Mencionar *Cartas Portuguesas* (2003) não é algo simples, visto que muito não se sabe sobre sua origem. Devido a pesquisas concebidas desde muito cedo sobre sua publicação em 1669, em Paris, por um autor anônimo, diversos pesquisadores renomados — tais como Stendhal, Sainte-Beuve, Rainer Marie Rilke, La Bruyère, Jean-Jacques Rousseau, entre outros — tentaram compreender se o conjunto de cinco cartas foi um golpe de marketing do editor, ou uma manobra sensacionalista típica à época, ou, até mesmo, a simples e pura verdade. Por outro lado, para o povo português nunca houve dúvidas sobre sua veracidade. Contudo, somente em 1810, com o estudo aprofundado do escritor francês Boissonade é que foi “comprovada” a existência de uma freira do convento de Beja, cujo nome era Sórora Mariana Alcoforado e que manteve-se em clausura desde os 12 anos, vivendo de 1640 a 1723. Infelizmente, ainda não é possível afirmar se as cartas realmente foram concebidas por essa mesma freira de Beja, ou se foram escritas ou modificadas por Gabriel de Guilleragues, a quem seria atribuída a autoria original.

A primeira publicação das cartas ocorreu em língua francesa, porém elas foram traduzidas para o português por alguém que, faz parecer, foi intencionalmente esquecido na publicação original. Ainda assim, sabe-se que a coletânea é composta de cinco cartas escritas por Mariana Alcoforado para o Cavaleiro de Chamilly, um oficial francês que estava em Portugal devido à Guerra da Restauração, ocorrida entre 1640 e 1668.

As cartas de Mariana são um exemplo de amor, mas também de solidão, visto que ela foi abandonada no convento, enquanto Chamilly retornou à França. Além disso, as cartas aumentam de tamanho conforme o tempo passa, e as respostas do cavaleiro, ao que parece, se tornam mais curtas e mais espaçadas no tempo. Assim, é possível acompanhar as angústias de Mariana, sua revolta e abandono, na mesma medida em que relata o ato de escrever como forma de libertação do amor não correspondido. Ademais, quanto ao ato de escrever, as cartas da freira de Beja se mostram, consequentemente, algo revolucionário em uma sociedade do século XVII, por serem de autoria feminina, e por falarem de amor, um amor muitas vezes físico.

Ressalta-se que a coletânea de cartas não possui a composição usual do gênero, isto é, regras definitórias como assinatura e amíúde pelo cabeçalho (parte do enunciador), coordenadas necessárias como localização (parte do emissor) e endereço de correspondência (ao enunciatário) e, por fim, data

que demarque a carta dentro de um espaço temporal (LANDOWSKI, 2002). Em contrapartida, ainda permanecem escritas em primeira pessoa e direcionadas a Chamilly, apesar de o enunciador (no caso Mariana) se colocar dentro da carta em alguns momentos, como se fosse uma terceira pessoa: “basta!, basta!, infeliz Mariana, basta de te consumires em vão e de procurares um amante que nunca mais voltarás a ver” (ALCOFORADO, 2003, p. 16), ou “A tua pobre Mariana já não pode mais” (ALCOFORADO, 2003, p. 29).

Sobre o exposto, Gomes (2004) esclarece que a escrita de si é a existência de um distanciamento entre quem escreve e o sujeito da narrativa. Essa questão fica clara quando se pensa que a escrita de si é uma prática cultural que integra um conjunto de novas relações íntimas que são próprias da sociedade. Inclusive, justamente por certo distanciamento que as cartas proporcionam, é que Mariana é capaz de aconselhar-se através delas, mesmo que as cartas sejam direcionadas a Chamilly.

Apesar de o tópico principal das cartas ser a ausência do cavaleiro, elas vão mudando de “tom enunciador” conforme o tempo passa: primeira carta, cobrança pelo sumiço do oficial francês; segunda carta, variações de humor, ora revolta, ora submissão; terceira carta, Mariana ainda nutre amor e admiração, ao mesmo tempo em que sabe que foi manipulada; quarta carta, relembra mais o passado e as vivências que tiveram juntos; e quinta carta, despedida.

Como é possível notar, as cartas não possuem uma clareza de ordem, visto que a terceira carta poderia muito bem ser a primeira. Todavia, a quinta carta permanece como sendo a última, visto que o seu discurso é claramente um término. Isso demonstra a importância do domínio do tempo no ato de escrever, o qual estabelece uma certa ordem de escrita. Esta ordem é esclarecida por Gomes, a qual afirma que se pode

reconhecer tais expedientes em preocupações como a de numerar folhas e/ ou páginas [...] através dos quais um texto tem seguimento; e, no caso de diários e cartas, de datar e localizar aquilo que se escreve de forma que o caráter eventual e descontínuo da escrita não prejudique sua ordem temporal (2004, p. 18).

Nas cartas de Mariana, entretanto, não ocorre essa ordem temporal que facilitaria a compreensão dos fatos ocorridos entre ela e o cavaleiro francês. Desta forma, tudo o que o leitor tem é o desabafo da freira, composto por fragmentos desordenados de sua escrita. Ademais, como já citado, a ausência de Chamilly é o principal tópico das cartas. Essa questão ocorre por causa, principalmente, do contexto de que derivam as cartas, sendo este composto de quatro partes principais: Junção, relação anterior entre os indivíduos; Disjunção, separação real; Relação epistolar, plano afetivo, falta intersubjetiva — a ausência do outro; e Relação significativa, desenvolvida pelas cartas (LANDOWSKI, 2002). Como será possível ver mais à frente neste tópico, as duas últimas proposições não são atendidas na troca de cartas entre Mariana e Chamilly.

Quanto à ausência do cavaleiro, Mariana a expõe de diferentes formas, sendo uma delas: “Dona Brites andou atrás de mim nestes dias para me fazer sair da minha cela, e, julgando divertir-me, levou-me a passear para a varanda donde se avista Mértola. Fui com ela, e logo me assaltou uma lembrança cruel que me fez chorar todo o resto do dia” (ALCOFORADO, 2003, p. 49). Isso porque era a varanda o local no qual ela estava quando o viu a primeira vez e por ele se apaixonou perdidamente. Sobre essa questão, Landowski (2002) explica que a distância é foco discursivo principal das cartas, sendo sentida pela ausência do outro.

Em uma tentativa de trazê-lo para perto, Mariana lhe escreve. Assim, se forma uma co-presença virtual concebida pelas cartas, a qual serve como ambiente de encontro (LANDOWSKI, 2002) que ela espera ter com ele de alguma forma, enquanto a distância física os separa. Tal ocorre porque o ato de escrever “atenua as angústias da solidão desempenhando o papel de um companheiro, ao qual quem escreve se expõe, dando uma ‘prova’ de sinceridade” (GOMES, 2004, p. 20). Tanto que, em diversos momentos, Mariana se expõe a Chamilly, abrindo seu coração: “Parece-me que faço a maior afronta do mundo aos sentimentos do meu coração quando procuro dar-tos a conhecer escrevendo-os” (ALCOFORADO, 2003, p. 23), ou “Ah!, morro de vergonha! O meu desespero estará então apenas nas minhas cartas?” (ALCOFORADO, 2003, p. 37). Esta exposição é derivativa da carta, que possui caráter de objetivação da alma, já que o sujeito a usa como objeto do discurso, sendo a reciprocidade da carta (FOUCAULT, 2006). Ou seja, é transformar a subjetivação daquilo que se sente em objetificação dessa verdade interna do enunciador.

Conseqüentemente, Mariana buscou estabelecer de forma concreta o lugar de co-presença com Chamilly, sempre pedindo que lhe escrevesse: “e, afinal, por que me não escreveste?” (ALCOFORADO, 2003, p. 43), e “desde que partiste, não encontraste nenhuma ocasião para o fazer, e muito mais o sou se a tiveste e não me escreveste” (ALCOFORADO, 2003, p. 43). Essa questão aparece frequentemente na coletânea, pois há necessidade de manter esse canal de comunicação aberto, pois escrever é “estar junto, próximo ao ‘outro’ através e no objeto carta, que tem marcas que materializam a intimidade e, com a mesma força, evidenciam a existência de normas e protocolos, compartilhados e consolidados” (GOMES, 2004, p. 20). Em outras palavras, evoca-se a presença do outro através da linguagem, que conscientemente é manipulada pelo enunciatário ou que inconscientemente a manipula através do imaginário e de configurações de sensibilidade (LANDOWSKI, 2002).

Para além da carta ser um meio de co-presença dos dois participantes em comunicação, é uma atualização da relação com o outro: “Manda-me o seu retrato com algumas das suas cartas e escreve-me tudo o que ela te diz!” (ALCOFORADO, 2003, p. 53). Ao mesmo tempo em que é um consolo: “Parece-me que te estou a falar quando te escrevo e que tu me estás um pouco mais presente” (ALCOFORADO, 2003, p. 54). Isto é, a carta atualiza o elo existencial que reúne o leitor e o autor da carta enquanto estiver sendo mantida de ambos os lados (LANDOWSKI, 2002).

Ainda assim, este elo se quebra quando um dos lados começa a falhar, como em: “encontro-me tão longe disso, que há seis meses já que não recebo de ti uma só carta” (ALCOFORADO, 2003, p. 24). Ao ponto de compreender que este local de co-presença está sendo mantido somente por uma parte: “Esperava que me escrevesse de todos os lugares por onde passasses e que as tuas cartas fossem muito longas” (ALCOFORADO, 2003, p. 33). E mesmo que as cartas do outro lado cheguem, não estão se assemelhando em discurso, pois “Só tu permaneces nessa profunda indiferença, sem me escrever senão cartas frias, cheias de banalidades: metade do papel vem em branco e parece que estás morto por acabar depressa” (ALCOFORADO, 2003, p. 49). Finalmente chegando ao fim do elo que une esse ambiente de co-presença falho: “tu não me escreves!” (ALCOFORADO, 2003, p. 55).

Chega o momento, ao fim da quarta carta, que Mariana compreende que escreve mais para si do que para o cavaleiro francês e que, devido a extensão de sua carta, ele não irá lê-la até o fim (ALCOFORADO, 2003). Até o momento em que Mariana percebe a verdade: Chamilly recebeu todas as suas cartas, porém fez questão de não respondê-las adequadamente. Assim, Mariana explicita, em sua quinta e última carta, finalmente o rompimento ilusório: “conjuro-o a que nunca mais me escreva e me ajude a esquecê-lo inteiramente” (ALCOFORADO, 2003, p. 62), adicionando que “nada quero saber do resultado desta carta; não perturbe o estado que para mim estou a preparar” (ALCOFORADO, 2003, p. 63).

Em outras palavras, o exposto demonstra que os dois parceiros da troca epistolar de cartas precisam negociar entre eles a definição de um regime de relação com o sentido (LANDOWSKI, 2002). Este regime deve ser mais ou menos comum,

de tal modo que às estratégias de escritura adotadas por cada parceiro correspondam posições de leitura compatíveis quando se tratará, para cada um deles, dessa vez em posição de enunciatário, de reconstruir o sentido, não tanto da “mensagem”, como do ato enunciativo que o subentende (LANDOWSKI, 2002, p. 181).

Ou seja, nem Mariana e nem Chamilly criaram um terreno de co-presença que se igualasse, por isso não houve comunicação. Lembrando que para manter a relação de comunicação o contexto é peça fundamental, e neste caso dois requisitos base não foram preenchidos: Relação epistolar, plano afetivo, falta intersubjetiva – a ausência do outro; e Relação significativa, desenvolvida pelas cartas (LANDOWSKI, 2002), ambas somente preenchidas por Mariana.

Além do mais, foi somente ela quem tomou uma atitude quanto a isso, visto que a tendência é deixar o elo existencial enfraquecer e sumir naturalmente. Assim, as palavras finais de Mariana foram: “Julgo mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Tenho alguma obrigação de lhe dar contas

dos meus atos?” (ALCOFORADO, 2003, p. 72). Desta forma, percebe-se que a composição de cartas leva em questão diversos pressupostos para que se sustentem e que, quando eles não são seguidos por ambas as partes, tendem a desaparecer.

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

A obra *Novas Cartas Portuguesas* (2010) foi escrita pelas “Três Marias”, como ficaram conhecidas as portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. O livro foi lançado em 1972 em um Portugal ditatorial, que proibiu sua circulação por ser considerado “uma ofensa aos costumes e à moral vigente no país” (D.G.I, 1972, p. 2). Após a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, a obra voltou a ser publicada.

Apesar de pouco conhecidas no Brasil, *Novas Cartas Portuguesas* (2010) é de grande valor ao campo dos estudos literários, considerando-se a variedade de vozes femininas e a mescla de gêneros textuais na narrativa. Estes recursos foram utilizados como forma de ruptura com o passadismo autoritário do governo português e, ao mesmo tempo, como empoderamento feminino, num momento em que diversos autores e textos da Literatura Portuguesa sofriam significativas repressões.

A literatura portuguesa que foi produzida nos anos 1970 caracteriza-se pela predominância do rompimento com o tradicionalismo português empregado pela ditadura. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1993), os autores deste período já não eram mais filiados a escolas ou a movimentos, por mais que os textos tivessem uma marca evidente de combate às antigas ideologias. Devido a isso, notam-se tendências a um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade (GOMES, 1993).

Soma-se a isso a incorporação de textos fundadores com a finalidade de subvertê-los, assim como a utilização de textos não-literários, a metadiscursividade, a metaficcionalidade, a polifonia narrativa, a intertextualidade e a contaminação do romance por outros gêneros textuais. Isto aparece na obra quando Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (2010) trazem para a contemporaneidade as *Cartas portuguesas* (2003), cuja autoria é atribuída a Sórora Mariana Alcoforado, insurgindo a história com uma nova concepção e um novo olhar para aquela realidade feminina.

As “Três Marias” pensaram a literatura como meio de ruptura com o passado estado-novista que buscava, por meio da censura, o silenciamento do povo português, principalmente da figura feminina. A literatura que surge desse momento pretendia trazer à luz os questionamentos silenciados pelo autoritarismo, buscando nos clássicos do país rever o tradicionalismo mitológico implementado na sociedade. É neste contexto que a obra *Novas cartas portuguesas* encontra-se: como uma inscrição feminina de reivindicação e de subversão da clausura imposta à mulher.

Neste sentido, como forma de ampliar a conotação de rompimento das ideologias demarcadas sobre a figura da mulher, as autoras não assinaram nenhum trecho da obra para protegerem-se do reconhecimento da censura e para corresponderem a uma espécie de unicidade feminina. Afinal, se todas estavam afirmando a mesma realidade, analisar as partes do texto individualmente por diferentes vertentes não mudaria as questões que nele se encontravam. Ademais, a vivência feminina individual também dialoga com a vivência plural de outras mulheres, o que faz esse plural ser reconhecido em cada história singular (PINTASILGO, 2010). Assim, esta sororidade aponta para uma compreensão guiada para uma nova forma de se observar a sociedade, como a de uma força coletiva que adquire voz em *Novas Cartas Portuguesas*.

Como exposto, o livro possui diferentes gêneros textuais que se conectam de alguma forma, principalmente com a temática, porém o foco de análise neste estudo são as cartas. Desta forma, assim como ocorre com a coletânea em *Cartas Portuguesas* (2003), as *Novas Cartas Portuguesas* (2010) possuem algumas semelhanças, especialmente no que tange ao rompimento da estrutura esperada de uma carta. Um exemplo está em “Primeira Carta III”, a qual abre em primeira pessoa, dizendo:

Não te respondo a carta escrita; dita para mim ou feita em meu sentido e facto aceite, em duas direcções, numa aparente ambiguidade; a tua infelicidade por me amares ou tua maior infelicidade em não me teres amado nunca, se possível (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 32).

Percebe-se que a carta está sendo direcionada a alguém e, ao final, também possui data “19/3/71” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 35), porém não é assinada. Ainda assim, ela também muda a seguir nos próximos parágrafos, adquirindo tom de narração:

De súbito se despe Mariana para mãos que a firam, a provoquem, a desvariem na sua própria descoberta. Não sei se sonsa como afirmas nas cartas, se esperta na lástima ostentada, assim se desculpando, se ilibando, apossando-se, todavia, do cavaleiro, servindo-se dele como alimento da sua paixão, sustento da sua liberdade (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 33).

“Este brincar das autoras” permeia toda a obra, indo e vindo por entre os fragmentos textuais que, de alguma forma, se conectam. Inclusive, nesta mesma carta, a narração volta para primeira pessoa um pouco mais à frente: “— Recusa-me — escrevo-te, mas tu não me recusas vivendo de escondas datas e memórias reatadas só contigo” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 34). É nesse intercalar de gêneros textuais na composição da obra que as cartas das autoras voltam a se assemelhar realmente a cartas, visto que estão presentes neste trecho as memórias de união antes da separação, assim como o ato de presença realizado através da escrita.

Para compreender ainda melhor esta espécie de ciranda que “As Três Marias” compõem nas *Novas Cartas Portuguesas* (2010) é exemplo a “Segunda Carta II”, a qual inicia com uma espécie de lenda, visto que traz a “história da Mãe dos Animais, mito de uma tribo de índios da América do Norte. [...] mulher abandonada pela sua tribo” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 23), para logo em seguida se tornar uma narrativa de Mariana: “sempre a fazer-se distraída como quem só escreve cartas, mais nada, afinal não me levaste a parte nenhuma, cavaleiro ingrato, fugiste para a França e eu aqui estatelada neste convento” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 24).

Por esse mesmo viés, Mariana Alcoforado, na obra das três escritoras, além de assumir papel de personagem, também se projeta em um prisma de personagens correlacionadas, mulheres que dialogam e que complementam a sua realidade na condição de mulher. É como “se seu nome, intacto ou fragmentado [...], recapitulasse a sua própria vida nas vidas de outras mulheres nascidas em outros momentos e em outros lugares” (PINTASILGO, 2010, p. XXXIV). Consequentemente, as autoras usaram Mariana como guia ou, como elas mesmas se referem, como “uma pedra a fim de atirmos aos outros” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 98), pois a freira gritava por liberdade através de sua escrita. Em sua clausura, ela desautorizava a lei, “a ordem, os usos e os hábitos que vestia” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 100). Tem-se, assim, uma narrativa cíclica da sensação de clausura, traduzindo os anseios femininos e reivindicando perdas até então silenciadas.

Essa demonstração de Mariana como personagem e a referência direta às *Cartas Portuguesas* (2003) reside, por exemplo, no capítulo “Bilhete de Mariana Alcoforado ao cavaleiro de Chamilly” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 50), quando ela abre a escrita com “Senhor”, dando espaço de uma linha e iniciando seu relato. Nesta ela explicita a dor de sua ausência e seu amor devoto, assinalando ao fim a data de “27/03/71”. O bilhete em si se assemelha muito a uma carta, ao mesmo tempo em que ocorre o conflito de tempo, visto que a narrativa entre ambos é transportada de há mais de trezentos anos para a década de 1970.

Do mesmo modo, ocorre com “Carta de Mariana Alcoforado a sua Mãe”, a qual possui maior semelhança com a estruturação de uma carta do que a própria coletânea de cinco cartas, cuja a autoria é destinada à Mariana Alcoforado. Isso porque a carta se inicia com “Senhora Minha Mãe”, limitando o referente que está sendo convocado no discurso; é escrita em primeira pessoa e direciona seu relato a outro; finaliza com “Beijo-vos a mão, Senhora Minha Mãe, como prova de grande consideração” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 53), para fechar com “Vossa filha dedicada, Mariana, 28/3/71” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 53). Assim, nota-se que as autoras, em certo grau, seguem a estruturação de cartas e que também utilizam a voz de Mariana para dar veracidade a elas, mas ainda assim não ficam restritas às cartas trocadas entre ela e Chamilly.

Quando o tópicos são cartas, diferentes camadas precisam ser analisadas, tais como tempo, espaço, concepção, direcionamento, tema, etc., para que fiquem evidentes os pormenores do seu discurso. Sobre isso, Gomes esclarece que

no momento da escrita, os acontecimentos/personagens narrados experimentam tempos variados, que podem se situar no passado (“ontem aconteceu...”, “você se lembra quando?”), no presente (“estou escrevendo esta carta...”) ou no futuro, nos projetos anunciados e planejados em conjunto. (2004, p. 20)

Consequentemente, as autoras brincam com esses extratos, alargando suas possibilidades e ampliando, através de um experimentalismo, as diversas possibilidades ocultas que podem aparecer em suas criações. Além disso, percebe-se que as “Três Marias” utilizaram a coletânea de cartas de Mariana Alcoforado como texto matricial devido ao peso simbólico que este possui.

Mariana também representava, segundo Pintasilgo (2010, p. XVI), “o estereótipo de mulher abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio, e praticando um discurso de paixão avassaladora”. Olhando para Mariana além do mito de sua existência, as autoras buscaram pela Mariana personagem, aquela que poderia virar narradora e objeto de estudo. Todavia, elas brincaram com as possibilidades através de uma espécie de ruptura com a literatura portuguesa comum à época, pois

o facto de o livro consistir em 120 textos que entrecruzam cartas, poemas, relatórios, textos narrativos, ensaios e citações, escritos colectivamente por três autoras que, contudo, não os assinam individualmente, problematizava já, esbatendo, as noções estabelecidas de autoria e de géneros literários (PINTASILGO, 2010, p. XIX).

Assim, a obra apresenta três características principais: a intertextualidade, a hibridade e a alteridade. Consequentemente, também não se enquadra em qualquer concepção literária de gênero, já que não é “uma coletânea de cartas [...]. Não [é] um conjunto de poemas esparsos [...]. Não [é] tão-pouco um romance, embora a história vivida (ou imaginada) de Mariana Alcoforado lhes seja a trama principal” (PINTASILGO, 2010, p. XXVII).

Essa questão fica explícita no primeiro capítulo da obra, intitulado de “Primeira Carta I”, o qual inicia da seguinte forma: “Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 3). Neste trecho é possível perceber a licença poética das autoras de transformar uma “veracidade” em arte, principalmente quando escrevem mais à frente: “Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 3), uma forma de convidar Mariana à narrativa ao mesmo tempo que esclarecem ao leitor a origem da obra.

Segundo Foucault (2006), o papel da escrita é constituir um corpo e, como tal, se apossar das leituras transcritas e fazer delas sua verdade. Em mesma medida, “As Três Marias” realizam com *Novas Cartas Portuguesas* (2010), constituindo, através de fragmentos textuais e de diferentes gêneros, um corpo que é tanto constituído por Mariana como pelas próprias autoras; um corpo que também se configura em outros corpos femininos que se identificam com suas reivindicações. Tal exemplo disto está em “como Soror Mariana, talvez até digamos: <<que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor (...)>>. Porém, nunca de pena mas prazer nos ficamos, irmãs, sem ser por nostalgia, ou crença” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 22). Assim, tal como outras práticas de escrita de si, a correspondência constitui, simultaneamente, o sujeito e seu texto (GOMES, 2004, p. 19).

Por mais que a obra tenha sido inspirada nas *Cartas Portuguesas* (2003) e, em certa medida, traga cartas em sua constituição, as autoras se permitiram a liberdade de trazer vários gêneros textuais que possuem intertextualidade com os fragmentos de sua composição. Tais exemplos estão em: “Poema escrito em língua portuguesa pelo senhor de Chamilly no ano da graça de mil seiscentos e setenta” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 107); “Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 139); “Relatório Médico-Psiquiátrico sobre o estado mental de Mariana A.” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 147); e “Adultério: infidelidade conjugal (Dicionário da Língua Portuguesa)” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 251). E, como se não bastasse, há um capítulo intitulado “Terceira Carta II” que, através dos indícios do discurso, faz parecer serem cartas trocadas entre as próprias autoras.

Percebe-se que para além de brincarem com as tipologias textuais, “As Três Marias” pensaram em outras possibilidades, como a de o cavaleiro de Chamilly saber a língua portuguesa, se Mariana deixou descendentes apesar de sua condição de freira e, até mesmo, a possibilidade de instabilidade mental dela após o término com o oficial francês. Essa licença poética possibilitou diversas concepções narrativas que ficariam extremamente restringidas se fossem somente uma coletânea de cartas inspiradas em Mariana.

Como bem ilustra Foucault (2006, p.150), escrever “é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”. Isso porque o trabalho da carta é dizer ao outro o que penetra ao fundo do seu coração no ato de pensar. Todavia, trazendo para questões literárias, a carta também causa uma identificação de quem a lê. Este recurso foi bastante usado pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), como uma forma de maior identificação do leitor com suas personagens — sendo elas facetas de Mariana ou não —, como ocorre em:

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 caminhoneiras,

considerai cá hoje e abri-vos – nós para nós e eles. Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas a esconsas de matriz de três (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 6).

Este é um trecho que possui diferentes facetas e, conseqüentemente, pode ser interpretado de diversas formas. Uma das interpretações possíveis é Mariana falando às três autoras, dando liberdade para utilizar seu nome com o propósito de servir de eco a tantas outras que serão trazidas no decorrer da obra. Da mesma forma, é uma espécie de contrato entre as autoras e o próprio leitor, preparando-o no porvir dos fragmentos textuais e das diversas possibilidades que a obra, como um todo, proporciona.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A originalidade das *Novas Cartas Portuguesas* (2010) reside na cumplicidade entre as mulheres, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto de toda a trama do livro. Segundo Pintasilgo (2010, p. XXXIV), na obra “aparecem figurando umas das teses fundamentais do feminismo contemporâneo: a <<sororidade>> das mulheres como nova formação social, a energia de sua solidariedade como força colectiva”. Tal sororidade permeia a obra inteira, independentemente de o fragmento textual ser uma carta ou não.

Mariana Alcoforado, por outro lado, se mostra o eixo narratológico da obra e ganha maior força quando vinculada às outras vozes femininas que se abrem na história, adquirindo maior peso e significado. Afinal, Mariana serve como gatilho de diversas questões no universo feminino que repercutem até o século atual. Igualmente, tais tópicos, abordados através de cartas, trazem um tom de desabafo ao leitor que, inevitavelmente, se identifica e abraça suas angústias como suas.

Apesar do tópico principal das cartas de Mariana mudarem no contexto de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), elas continuam se assemelhando por manterem o eixo dialógico das ânsias femininas, por mais que “As Três Marias” tenham trazido um tom de independência feminina e de igualdade de gênero em seus fragmentos textuais. Isso porque Mariana, ao seu modo, não deixou de realizar semelhante quando, em sua época, ousou amar e se entregar (fora do casamento) na situação em que estava. Por conseguinte, compreende-se a escolha das autoras de não assinarem seus textos, não só pela questão de censura característica da ditadura, mas também porque essa escolha transcendeu o individualismo de suas vozes, adentrando uma região de unicidade feminina, um ambiente seguro de compreensão e de sororidade das clausuras femininas. Não obstante, entende-se que, por meio das personagens multifacetadas de Mariana, as autoras portuguesas denunciaram não só a condição feminina, mas também a sociedade pós-ditatorial portuguesa. As “Três Marias” reivindicaram, por meio do prisma de vozes femininas, a condição de sujeito dentro da própria história, capaz de transmutá-la através da escrita, seja ela cartológica ou fragmentária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2007 [1669].

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*: edição anotada. Portugal: Dom Quixote, 2010 [1970].

D.G.I. Senhor Director-Geral. 26/05/1972. *Novas Cartas Portuguesas*: Relatório N° 9462, Lisboa, 26 maio 1972. Disponível em: <https://ephemerajpp.com/2012/02/04/censura-relatorio-no-9462-26-de-maio-de-1972-relativo-a-novas-cartas-portuguesas-de-maria-isabel-barreno-maria-teresa-horta-maria-velho-da-costa/#jp-carousel-54724>. Acesso em: 13 set. 2021.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PINTASILGO, Maria. “Pré-Prefácio”: (leitura breve por excesso de cuidado). In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2010 [1970], p. XXVII-XXIX.

PINTASILGO, Maria. Prefácio: (leitura longa e descuidada). In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2010 [1970]. cap. Prefácio, p. XXXI-XLVIII.

Recebido para avaliação em 26/07/2022

Aprovado para publicação em 01/12/2022

NOTA

1 Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Atualmente é bolsista Capes 1 no Mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com concentração na área de Literatura, História e Memória. Tem experiência em revisão de textos acadêmicos e literários, assim como na área de Letras com ênfase em Literatura Portuguesa. Interesse e ênfase em Teoria da Literatura, e Teorias Feministas e de gênero.