

PARA UMA LINHAGEM DO FEMININO:
A DAMA, A DONA E A SÓROR¹

MARIA LÚCIA DAL FARRA*
(Universidade Federal de Sergipe)

Creio ser possível discernir, na história da cultura portuguesa, pelo menos duas referências fundantes dos valores concernentes ao feminino. As lendas medievais da “Dama Pé-de-Cabra” e da “Dona Marinha”, pertencças do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos, filho bastardo de D. Dinis – parecem

¹ Eis aqui uma anotação que quero fazer à margem deste texto integrante do derradeiro número da EPA. Em março de 1983, quando, como sua diretora, apresentava aos leitores esta revista do nosso Departamento de Teoria Literária do IEL da Unicamp, eu procurava elucidar que, com ela, a gente lutava por “criar um espaço de documentação, estudo e divulgação das literaturas de expressão portuguesa de além-fronteira, livre da pecha de anacronismo, conservadorismo ou exotismo.” Que, por tal meio, buscávamos “não só atualizar o contato com essa produção literária mas também reavivar (...) as obras do passado – consagradas ou não.” Tal projeto se fazia (em quadra de abertura política ocupada em recuperar “este Brasil ausentado de si mesmo por tanto tempo”) a contrapelo do pragmatismo canhestro dos currículos de 1º. e 2º. graus do tempo, do ensino tradicionalista da Literatura Portuguesa nas universidades brasileiras de então (para as quais ela se finara com Fernando Pessoa), aspirando “a averiguar, de dentro da nossa cultura, a existência de uma solidariedade – entre as literaturas portuguesa, brasileira e africanas – que talvez não seja somente lingüística.” Ao mesmo tempo, lutávamos por obter visibilidade para os autores portugueses contemporâneos, na altura desconhecidos por inteiro dos nossos leitores e da mídia brasileira. Assim, ao passo em que o primeiro número da revista era lançado, a gente trazia, para encontros com nossos alunos, escritores da importância de Maria Isabel da Nóbrega, Fernando de Assis Pacheco, José Cardoso Pires, Lúcia Jorge, Pedro Tâmen, José Saramago, Almeida Faria, António Lobo Antunes, Egito Gonçalves, Alexandre O’Neill, Augusto Abelaira, Bernardo Santareno, Alfredo Margarido, Eduardo Lourenço, António José Saraiva, por exemplo. Pois bem, durante 21 anos praticando essa tarefa, a nossa revista chega ao fim. De fora, não me cumpre questionar; apenas interjeccionar, nostálgica e surpresa: epa?!

* Pesquisadora do CNPq, ex-professora da USP, da Unicamp, de Berkeley (Califórnia); titular concursada da Universidade Federal de Sergipe.

configurar, cada qual a seu modo e de maneira quase polar, a mítica da mulher para o imaginário português. Compiladas por volta de 1340, são elas, como se sabe, ao lado de tantas outras, estórias inaugurais de famílias portuguesas que, através do maravilhoso e do fantástico, justificavam o seu direito de existência no mundo feudal – o seu atestado de origem. O acentuado pendor prático dessas lendas, que reside na fixação da genealogia familiar, no registro dos feitos heróicos, no asseguramento dos direitos de avoenga e padroado, não chega a empanar, no caso de muitas delas, o sabor literário e poético de que se nutrem. Nelas se refugiam, de uma maneira geral, as forças sobrenaturais, os elementos mágicos, as potências extraterrenas e demoníacas, os espaços indevassáveis da natureza misteriosa, enfim, tudo aquilo que escapa ao poder do homem.

A mistura de cristianismo e paganismo em que se assentam, tão cara à Idade Média, expõe, pois, no caso dessas duas referidas lendas, lugares antagonistas para a mulher. A “Dama Pé-de-Cabra”, que Herculano, na sua adaptação em *Lendas e Narrativas*, alçaria à categoria de alongada e pitoresca novela, conta como Dom Diego Lopez, grande montador, encontrou a mulher com quem se casou.

Numa caçada ao javali, o senhor feudal se sente subitamente desviado dos seus propósitos por um potente canto que vem do alto de uma penha: tratava-se da voz de uma linda mulher, por quem ele se enamora de chofre. Depois disso, tudo se acelera na narrativa: como ela se dissesse de alta linhagem e como ele fosse senhor daquelas terras, Dom Diego a pede em casamento. Ela aceita, mas apenas diante de uma condição: a de que ele lhe prometa jamais se santificar. Ele lhe outorga o pedido e partem juntos para o paço. A Dama, que era mui formosa, bem feita de corpo e muito bem vestida, tinha, todavia, um pé forçado como o da cabra. Dama e Dom Diego viveram juntos e tiveram dois filhos: um homem, Enheguez Guerra, e uma filha - cujo nome a narrativa suspende.

Num certo dia em que comiam javali caçado por Dom Diego, ele (que sempre se punha ao lado do filho) e a Dama (que se sentava ao lado da filha) jogam um osso aos cachorros que os rodeiam, alimento que, de imediato, se torna alvo de contenda entre a podenga e o alão. Como aquela, pequena e desraceada, chega a matar ao outro cão, macho, forte e de raça – e este fato é deveras espantoso! – Dom Diego, esquecido da promessa feita à mulher, se persigna. No mesmo instante, ela, tomando a filha por uma mão e debalde ao filho por outra (já que retido por Dom Diego), foge do palácio seguindo para as montanhas - onde nunca mais foram vistas.

Nesta lenda (que, certamente, se flexiona como uma fábula acerca de um preciso modelo feminino), a mulher formosa, escultural, de voz expressiva e

angelical é a senhora de todos os dotes de perfeição física e, até prova em contrário, moral. Repare-se que ela é vista, primeiro, no alto do penhasco, que ela canta alto, e que ela pertence a uma mui alta linhagem. Imagem da sedução absoluta, visto que Dom Diego é tomado de súbito apaixonamento, ela exerce sobre ele grande ascendência, já que arranca dele, com naturalidade aparente, uma grave promessa que consiste na negação de um valor medieval fundamental: a Igreja.

Não se persignar é recusa direta do cristianismo, é neutralização do sacrifício sofrido pelo Cristo, é desprezo da cruz – o que desloca Dom Diego à súbita condição de pagão, e a ela, que o exigiu, a um estado semelhante ao da serpente bíblica, que solicita a Adão, por meio de sua interposta pessoa Eva, o ato insubordinador de desobediência à lei divina.

Ora, esse traço contestador de Deus – e da ordem, e já agora, da moral – está exposto no único defeito que a formosa Dama carrega: o feitio do seu pé. E é muito curioso esse jogo oculto, contido na geografia do alto e do baixo, no que concerne a essa mulher: tudo nela pertence à esfera do de cima, mesmo o lugar para onde ela foge (as montanhas), e apenas aquilo que nela pisa a terra diz respeito àquilo que não pertence ao céu – e veja-se que se trata apenas de um dos seus dois pés. O que significa que o disfarce que a torna outra é quase imperceptível, e ela só convence, de imediato, porque é toda quase um perfeito engodo. Porque ela se mostra, depois da persignação, como uma mulher cheia de manhas e de ardis que haviam surrupiado do olhar masculino aquilo que ela verdadeiramente é e que o pé forçado silencia mas que, no entanto, compromete todo o gênero feminino do conto – apenas com uma honrosa exceção...

A Dama, a sua filha e a podenga pertencem à mesma casta de malefícios. A filha fugirá com a mãe, seguindo, portanto, a trilha desta – o percurso da maldição. Seu nome, omitido pelo conto, será o dela, o da mãe – repetição da mesma série de atos, da mesma marginalidade, contribuindo ela para história de uma geração de mulheres com pé-de-cabra. A fuga da mãe e da filha prova que ambas se situam no domínio dos sacrílegos, portanto, no rol dos excomungados pela Igreja.

O fato de a Dama ter criado uma filha a ela aliada implica que a sua herança persistirá por outras gerações, sendo que a semente de discórdia plantada em si vai ser perpetuamente renovada a cada um dos inúmeros nascimentos dessa insuspeitável e proliferante genealogia feminina: a das mulheres não confiáveis, a das insubordinadas, das insurrectas.

Quanto ao animal que origina o sinal da cruz de Dom Diego Lopes, é preciso sublinhar que também ele pertence ao gênero feminino, como a Dama e sua filha. É da podenga, cadela miúda e sem qualidade, que se presta apenas para caçar coelhos – que o espanto emana. O assombroso, o maravilhamento que vem expresso no conto em forma de “milagre” que deixa atônito o senhor feudal, resulta da

supremacia desse ínfimo animal feminino diante do poder do enorme cão de fila masculino, representado pelo alão. Contra todo o esperado, é ela quem prende a este pela garganta, travando-o e matando-o. Pelos vistos, no paço de Dom Diego Lopez, o território pertence às mulheres...

Mas o interessante é que, para buscar compreender esse mistério causado pela fêmea canina, o senhor feudal invoque uma outra mulher, certamente inimiga da Dama, uma vez que a proferição desse nome é a que persistia, desde as origens, proibida por esta. Diz Dom Diego Lopes: “Santa Maria val, quem vio nunca tal cousa!” Maria, a mãe de Deus, o modelo de todas as virtudes, de humildade, de resignação, de paciência, de conformação – é aquela que possui qualidades que, por certo, se chocam com as da Dama.

Sem dúvida, a lenda da “Dama Pé-de-Cabra” trata, sim, da fundação de uma legião de mulheres belíssimas e insinuantes, fadadas ao crime da sedução e da artimanha, que encontra no modelo feminino da “Santa Maria”, fulcro da persignação, o seu oposto. Maria pisa com o pé a serpente, naquilo que ela comporta de desafio às leis de Deus, de espaço do tenebroso e do oculto, de desenfreado e imaginário, de propenso à desordem. Maria pisa com o pé que não é forçado a Dama Pé-de-Cabra, esta, a intermediária entre homem e demônio, esta que, aparentemente frágil e débil, se erige, todavia, como a tentadora – a portadora do sexo e do pecado.

Na outra lenda a que me refiro, a da “Dona Marinha”, persegue-se, diferentemente, um outro ideal feminino. Aqui, deixamos a paisagem interior, os campos de caça e as montanhas, lugares onde habita a “Dama Pé-de-Cabra”, para nos adentrarmos num outro elemento: a água e seus mistérios.

Conta-se, pois, que Dom Froiam, bom cavaleiro, caçador e monteiro, andando um dia a cavalo por suas terras lá pelos lados do mar, encontrou uma mulher dormindo à margem que, quando o presentiu e a seus três escudeiros, procurou, de balde, se recolher ao mar. Refém deles, a bela mulher é presa a uma besta e transportada ao paço. Lá, Dom Froiam a faz batizar com o nome que lhe caía melhor, já que ela saíra do mar. Assim, pois, Dona Marinha teve filhos de Dom Froiam, sendo que um deles chamou-se Joham Froiaz Marinho.

Porém, Dona Marinha “nom falava nemigalha”, muito embora Dom Froiam tivesse tentado de tudo para fazê-la emitir algum som, ele que muito a amava. Num dia, então, mandou ele armar uma grande fogueira e fingiu que ia jogar nesta o filho adorado da Dona. Para impedi-lo, ela, que se encontrava distante da fogueira, bradou e bradou, e, com tal grito, deitou pela boca uma peça de carne – de maneira

que, dali por diante, Dona Marinha passou a falar. Então, Dom Froiam recebeu-a como mulher e casou-se com ela.

Possível incorporação de Melusina, a feiticeira aquática, Dona Marinha exemplifica, nesta lenda, o caráter empreendedor de uma família capaz de dominar a natureza selvagem pela esperteza. A simbólica da água cede, portanto, lugar à simbólica do fogo – em lugar de enfrentá-lo e dominá-lo – e há, certamente, aqui, a incompatibilidade entre a natureza desumana e meio animal, representada pela mudez, e o mundo digno e redimido pelo cristianismo, representado pela oralidade.

Caçada, pois, como um bicho, capturada e aprisionada, portanto, escravizada, essa mulher que conserva em si o silêncio do elemento do qual emana, é, todavia, reconhecida como o próprio mistério original graças ao nome que o batismo cristão lhe confere. Há, portanto, de início, nesta lenda, uma espécie de rendição cristã diante da evidência pagã, pois que o ato do batismo apenas lhe recobre a condição feminina ancestral e selvagem: Marinha, a que vem do mar, das águas, do elemento movente e mutável, sem fixação possível, portanto, estranho à ordem e ao equilíbrio – qualidades culturais próprias do gênero masculino.

Se o fato de silenciar encerra, de um lado, um princípio de subordinação e de inferioridade, ou seja: dificuldade de comunicação, situação sub-humana, defeito, incapacidade – de outro, abastece essa personagem com atributos poderosos, visto que ela se distancia dos outros comuns mortais pelo que contém de enigmático, de desconhecido, de bens noturnos, de intangível e de inominável. Ela causa estranheza e, portanto, temor, pois que a mudez é compreendida como insubordinação, como diferença. Dialética entre silêncio e discurso, a lenda da Dona Marinha nomeia, no seu estado virginal, a preservação do mistério, a impossibilidade de toque, a posse do impronunciável.

Digamos, pois, que a marginalidade onde esse modelo feminino se refugia, de início, o situa, pois, em estado de Dama Pé-de-Cabra, de mulher que alberga em si um continente obscuro e estranho - domínio das forças ocultas.

Se é certo que a passagem da interdição para a voz se dá mediante a demonstração de um sentimento humanizado, ou seja, o amor maternal, tal transmutação da Dona Marinha se faz também às custas da sua aquiescência à sociedade existente, se faz às expensas da sua conversão aos valores vigentes, à língua falada e ao código ideológico flexionado nesse espaço social. Quando fala, a Mulher Marinha sai, então, da desordem para a ordem, do caos para o mundo organizado e constituído – para a linguagem. Graças, portanto, ao verbo, a excomungada se torna convertida, e seus dotes indomáveis se quedam transformados em valores do fiat Maria – daqueles que eram negados pela Dama no pedido da não persignação.

Assim, à mulher que se subtrai do domínio das forças tenebrosas e demoníacas adotando o império de Deus, transitando definitivamente do paganismo para o cristianismo, é oferecido o prêmio de tornar-se inserida na sociedade que a envolve. E este prêmio é simbolizado pelo casamento, vínculo que, já existente de fato (visto que a Dona Marinha tinha filhos com Dom Froiam – um deles, o único nomeado, registrado mesmo com o nome dela, Marinho), não é, de fato, legítimo, pois que, somente depois que ela expulsa do seu organismo a “peça de carne”, ou seja, esse corpo estranho à ordem vigente – o continente obscuro, o imaginário impoderável, o desconhecido, a desordem, ou seja, o repertório de valores culturais femininos – é que Dom Froiam a recebe como sua mulher, e se casa com ela. Uma vez domesticada, ela pode ser, de direito, sua esposa.

E é nesse momento que a Dona perde o interesse e a história chega ao fim, ao contrário do que ocorre com a Dama Pé-de-Cabra, cujo mistério recobre a interrupção do fluxo narrativo e se adensa na medida em que ela foge da sociedade. A Dama, ao contrário da Dona, conserva, alimenta e adensa, dentro de si, o corpo estranho que não expurgará jamais. Assim, entre uma e outra, vence, na Dona Marinha, o modelo da mulher que vomita a sua própria feminilidade para domesticar-se como ser útil e disponível na sociedade medieval. Por seu turno, a Dama Pé-de-Cabra encarna o protótipo da mulher que conserva em si esse núcleo inexpurgável – a identidade insurrecta e imbatível. E, tanto é assim, que haverá uma continuidade dessa lenda, que Herculano chega a desenvolver, e que envolve o socorro que o filho vem solicitar a ela, na floresta onde habita, para livrar o pai do jugo dos árabes, de quem se tornará prisioneiro. A magia que diz respeito à Dama reaparece em Pardalo, o corcel extraordinário que ela ofertará ao filho para salvar o pai.

Um modelo completa o outro para a compreensão do feminino enquanto desvio e da identidade feminina enquanto um espaço vacante, movediço, passivo, como um lugar de litígio entre duas potências antagonistas que, no caso destas lendas medievais, parece se delinear claramente: o cristianismo e o paganismo, deus e o demônio.

A partir de tais referências, que julgo fundantes do imaginário feminino português, quero examinar de perto a situação de uma outra personagem trazida, já então, pelo século XVII: Mariana Alcoforado. Mas, para tal, devo atravessar algumas informações que discutem a viabilidade de existência e da autoria de Mariana Alcoforado bem como a possibilidade de as cinco cartas atribuídas à sua mão terem sido escritas originariamente em português ou em francês. Tais incertezas e oscilações acerca das cartas permitiu que se adicionassem a elas toda uma fortuna

de respostas e de ciclos literários que retomam a sua temática, de modo a transformá-las em perene fonte de produção literária.

Considero, pois, que tais dados se agregaram definitivamente à história dessa obra, de modo que constituem seus contextos essenciais ou circunstanciais, tornados constitutivos dela enquanto objeto ficcional e enquanto bem coletivo que também integra o imaginário feminino português. E isso, sobretudo, após terem sido retomadas por Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno em obra que causou grande embaraço e infindável polêmica durante o último período salazarista.

As *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas em Portugal, em 1972, e compostas por estas “Três Marias”, têm, como projeto mais geral, o de tomar as cartas de Mariana Alcoforado como referência para uma declaração de direitos da escrita feminina. A obra se centra num *leitmotiv* retirado desses textos da freira seiscentista e se rege, portanto, pela convicção de que a paixão é pretexto, para a mulher, para o alcance de uma aprendizagem sobre si mesma e sobre a vida, enfim, pretexto para que a mulher alcance uma outra condição, para que siga ainda mais longe do que lhe permitiria a sua condição ancestral².

Em 1669, aparece em francês, “chez Claude Barbin”, a primeira edição das *Lettres Portugaises traduites en français*, com tal explicação:

“Conseguí, à custa de muitos trabalhos e dificuldades, recuperar uma cópia correta da tradução de cinco cartas portuguesas que foram escritas a um nobre gentilhomem que servia em Portugal. Todos os que conhecem os sentimentos do coração humano são unânimes ou em louvá-las ou em procurá-las com tanto empenho, que julguei prestar-lhes um bom serviço imprimindo-as. Desconheço em absoluto o nome daquele a quem foram escritas, bem como daquele que as traduziu; mas parece-me que não cairia no seu desagrado publicando-as.”³

O fato de que o nome da emissora dessas cartas não viesse a lume na ocasião não é de se estranhar, uma vez que, neste severo tempo de Inquisição, nem mesmo

² Lembro que essa obra foi recolhida pela censura e que suas autoras foram obrigadas a responder a um processo judicial, em que foram acusadas de falta de decoro, e em que se exigiu, de balde, que cada uma identificasse o trecho da obra que lhes dizia respeito, aquele que pertencia à sua lavra. O trabalho conjunto destas Marias se propunha a inaugurar uma nova voz feminina por meio de uma percepção diferente de escrita, que estabelece uma relação direta com o corpo, quanto à temática (elogio de uma sensualidade difusa), quanto à forma (à maneira de um fluxo menstrual, escrita fragmentária, estranha à unicidade de que a tradição social tem atribuído ao papel da mulher).

Extremamente polêmica, a obra mobilizou a opinião internacional e os movimentos feministas.

³ Confira-se a apresentação das *Lettres Portugaises traduites en Français*.

outras autorias femininas, como, por exemplo, a de Sórora Violante do Céu, vinham estampadas nas suas produções. Ainda em 1669, semanas após a primeira publicação, surge a segunda edição das cartas, conhecida como a Edição de Colônia, muito embora se saiba que tenham sido tais volumes impressos na Holanda. É nesta publicação que já ficam, pois, identificados tanto o destinatário quanto o tradutor das cartas.

A referida edição tem por título *Lettres d'amour d'une religieuse écrites au Chevalier de C., Officier Français en Portugal*, e é editada "Chez Pierre Marteau". O destinatário das cartas fica esclarecido como sendo o Cavaleiro de Chamilly, e o tradutor das cartas (do português para o francês) é reconhecido como sendo o Conde Guilleragues. Este, que era amigo de Racine, seria considerado, por algum tempo, também como o autor destas cartas que, só em 1669, obtiveram três edições e que, entre o século XVII e o XIX, alcançaram, em diversas línguas, um montante de cerca de 90 diferentes edições.

Apenas em 1810, no *Journal de l'Empire*, se identifica a produtora das cartas como sendo Mariana Alcoforado, freira do Convento de Beja (Alentejo, Portugal). É Boissonade quem fornece tais dados; teria ele obtido tais especificações por meio de anotações contidas numa edição das cartas datada de 1669, por ele localizada. Todavia, a primeira publicação portuguesa só ocorreria depois de cem anos da sua publicação em francês e, a partir de então, começa a crescer o interesse em se especular sobre os dados biográficos de Mariana Alcoforado. Diversos escritores portugueses se põem em campo para delucidar a vida dessa mulher que, para Alexandre Herculano, teria escrito diretamente em francês. Camilo Castelo Branco conclui, por fim, que fora ela, de fato, freira no Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, informação que, investigada por Luciano Cordeiro em 1888, se transforma na primeira publicação sobre o assunto.

Assim, segundo Cordeiro, Mariana teria nascido em Beja, no ano da libertação de Portugal do domínio espanhol, ou seja, a 22 de abril de 1640, e teria falecido em 28 de julho de 1723, com 83 anos de idade. A lei dos vínculos, que procurava impedir o desmembramento das grandes casas através da partilha dos bens, levava à imolação das filhas e dos filhos mais jovens. De maneira que os conventos se enchiam de rapazes e moças sem nenhuma vocação religiosa, postos à margem pelos próprios pais. É por essa razão que Mariana teria entrado no Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, ainda com 11 anos de idade, para ser freira de véu preto, tendo professado em 1656, com 16 anos. Cordeiro também encontra registros de Dona Bristes, nomeada nas cartas, que desempenhou o papel de protetora desse Convento durante a época em que ali teria vivido Mariana.

O destinatário das cartas parece ter sido, pois, Noël Bouton de Chamilly, que nasceu em 1636 e morreu em 1715 com 79 anos, tendo estado em Portugal por

ocasião das lutas de consolidação da recém-restaurada independência portuguesa, ou seja, das campanhas de reconstituição do trono de D. Afonso VI, no período de 1663 a 1668. Um irmão de Mariana, Balthasar, teria combatido ao lado de Chamilly. Este recebera o título de Conde de Saint-Léger, tendo sido promovido a marechal em 1703, após a campanha de Candie. Saint-Simon, em suas *Mémoires*, refere Chamilly como um bravo homem, porém gordo e deveras idiota. Saint-Simon e Laclos atestam ser ele o destinatário das cartas, fato que não foi, aliás, contestado pelo próprio.

Num pequeno romance publicado em 1772, intitulado *Médaille curieuse où sont gravez les principaux écueils de tous les jeunes coeurs*, de L.C.d.V., conta-se que, estando este autor num navio que conduzia as tropas de Toulon a Candie, viu um eclesiástico, o Padre Chavigny, juntando uns papéis que tinham sido jogados ao mar. Tais papéis seriam as cartas de uma religiosa portuguesa para alguém que as mostrava aos companheiros quando, em seguida, resolveu arremessá-las ao mar. E que Monsieur de Chamilly, vendo-as afundarem-se pouco a pouco, oferecera muito dinheiro a quem as pudesse trazer de volta⁴.

As cartas foram muito apreciadas por escritores de diferentes línguas: Madame Lafayette e Racine se confessam influenciados por elas; Samuel Richardson assegura que sua *Clarisse* é uma réplica a tais cartas. Para Rilke, tradutor alemão das cartas, e que a elas se refere nos seus *Cadernos de Malte Laurids Brigge* (1943), elas testemunham a perfeição no amor, um amor que excede a dor imensa e acaba por ser um absoluto, independente do ser amado. E ele cita a frase de Mariana: “o meu amor já não depende do que fizeres”, onde, segundo crê, o amor teria atingido o ponto extremo, que é quando o sentimento liberta-se e ultrapassa o objeto.

Quanto às discussões acerca da autenticidade das cartas são elas controvertidas. Segundo Guéret, em *Promenade de Saint-Cloud* (1669), as cartas não passariam de um artifício literário utilizado pelo editor que, sofrendo dificuldades monetárias, teria se apropriado de tal estratégia com fito unicamente comercial. Em 1926, F.C.Green encontra na Bibliothèque Nationale de Paris a cópia do privilégio real para a sua impressão, conferido a Guilleragues, mas, é de se convir, trata-se apenas de uma reserva de direito autoral e não de uma garantia de autenticidade.

São a favor da tese de existência de Mariana: La Bruyère, Laclos, Stendhal, Sainte-Beuve, Rilke, Camilo Castelo Branco, Jaime Cortesão, entre outros. Contra ela: Barbey d’Aurevilly e Rousseau, por exemplo. Hernâni Cidade e Le Gentil aceitam a autoria portuguesa; Conde de Sabugosa aceita a autoria francesa. Contra

⁴ Confira-se a apresentação de *Lettres de la Religieuse Portugaise*.

a autoria portuguesa se alinham: F.C. Green (1926), Gonçalves Rodrigues (1935), Sptizer (1953), Deloffre e Rougeot (1962). Hernâni Cidade considera que pertençam à Mariana Alcoforado a substância das cartas, a emoção, a realidade moral, o vigor comunicativo; mas que sejam do tradutor francês os pormenores da forma, da análise psicológica bem como o tom romanesco.

As cinco cartas (sobre as quais também se discute a ordenação cronológica) encerram um amor de dedicação total que abarca por inteiro a sua emissora, amor em que o eu pessoal praticamente se aniquila, visto que encontra a sua existência apenas no estar-se disponível para o amado. Nelas, a consagração ao amante é o valor supremo que concentra todas as escolhas da vida. Escritas a partir de um filtro analítico e profundamente observador, as cartas abordam com lucidez implacável a situação da mulher abandonada, através de uma proferição tortuosa de raciocínios, de ditos sentenciosos, de artifícios de estilo, de preciosismos, de formalismos. Veemência passional, oscilação no pudor e na dignidade da mulher, ilusões e desespero, ataques e retrocessos amorosos, verrumação da psicologia feminina – os limites destas cartas transbordam para além da escrita.

A partir daqui, me interessa pensar, pois, os traços desenhados por Mariana Alcoforado dentro do imaginário feminino português, tendo como pano de fundo o mapa dos procedimentos extremados da mulher, tal como foram fixados pelas duas lendas medievais. Para tanto, vou procurar resumir os dados mais proeminentes contidos em cada uma das cinco cartas⁵.

A primeira delas decorre do recebimento de uma correspondência do amado, que se encontra em França, o que ocasiona à Mariana um desmaio de três horas, seguido de várias indisposições físicas e psíquicas. É seu irmão quem lhe oferece a oportunidade de escrever esta primeira carta que julga inúteis (para a sua sina de enclausurada) os dados contidos na carta do amante. Cedo, da vanidade de tais informações, Mariana salta para a desconfiança que, aliás, vai atravessar toda essa resposta, de maneira que a carta se baseia toda no princípio barroco da “suspeita”, suficientemente tratado por Sórór Violante do Céu (1602-1693). Aliás, suponho não exagerar quando sugiro que as cartas de Alcoforado podem ser cogitadas enquanto releitura do soneto abaixo transcrito de Sórór Violante do Céu – ou vice-versa?⁶

⁵ Adoto a disposição cronológica e os textos de Alcoforado segundo a edição estabelecida por Maria da Graça Freire.

⁶ A obra profana de Violante do Céu data de 1646, e se encontra nas suas *Rimas Várias*. Este soneto, intitulado “A uma suspeita”, está estampado no III volume da *Fênix Renascida* (1718), sendo, ali, atribuído a Sórór Violante do Céu. A obra consultada para tal fim é a *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*, de Spina e Santilli, de onde transcrevo o soneto.

“Amor, se uma mudança imaginada
É já com tal rigor minha homicida,
Que será se passar de ser temida,
A ser, como temida, averigüada?

Se só por ser de mim tam receada
Com dura execução me tira a vida,
Que fará se chegar a ser sabida?
Que fará se passar de suspeitada?

Porém já que me mata, sendo incerta,
Somente o imaginá-la e presumi-la,
Claro está, pois da vida o fio corta,

Que me fará depois, quando for certa,
Ou tornar a viver, para senti-la,
Ou senti-la também depois de morta.”

A suspeita a leva a considerar que Chamilly fugiu dela, entregando-se a outras mulheres e dispensando a elas os transportes que deveriam lhe ser apenas dedicados; serve também para analisar sua própria situação de emparedada, em estado de impasse, visto que não pode se evadir do convento para procurá-lo. A carta começa a ser escrita no limite da tragédia, o que a sacode de um para outro lado, num movimento psicológico instável, que vai da resignação à revolta, da aceitação à impaciência, de extremo a extremo.

Mas a missiva tem finalidades mais práticas: Mariana espera conseguir dele que regresse para vê-la ou que, na pior das hipóteses, lhe escreva cartas mais ardentes. E para obter tais respostas, usa estratégias discursivas: artifícios de persuasão, paradoxos girando em torno da mudança, da transformação, da conversão de uma para outra coisa, um cortejo de perguntas retóricas de impossíveis respostas. A tópica masoquista do prazer na dor e na mortificação auxiliam-na a mostrar-se dedicada a ele, apesar das suspeitas que, aliás, ela tratará de amainar ao final da carta, tomando contra si o partido dele para justificá-lo malgrado todas as evidências a que o submetera antes. Usa, ao mesmo tempo, sinais de enfraquecimento da sua saúde como implícita chantagem amorosa.

A segunda carta é redigida enquanto um oficial-emissário a aguarda, já um tanto agastado pela delonga provocada pela interminável escrita de Mariana (deveras, das cinco, a carta mais longa), de modo que já a interrompeu por quatro vezes. Há quase um ano o casal se enamorou; Mariana tem notícia de que Chamilly fora obrigado a aportar no Algarve em virtude de uma tempestade, o que a põe em cuidado. Alguns outros dados de realidade comparecem nesta carta: a janela de Mértola, Dona Brites, a mãe de Mariana, as restantes freiras.

Muito embora Mariana declare que escreve mais para si que para ele, a reclamação acerca da (já agora declarada) frieza das cartas do amante prossegue em contraposição ao excesso, arrebatamento e mesmo inoportunidade das suas, desembocando na conclusão de que a diferença entre ambos é de transbordamentos, de nível de procedimentos, o que dá azo ao adensamento da suspeita original. As estratégias de sedução começam a proliferar, visto que ela demonstra prazer em justificá-lo diante do rol de conjecturas sobre o abandono que ele lhe devota, regressando o mesmo sentimento de masoquismo inicial.

Em todo o caso, o princípio da carta é mais equilibrado que a anterior: abundam arrazoados, argumentações muito lúcidas, construções simétricas e comparativas. Porque sendo esta carta uma tentativa de experimentação de variadas hipóteses – a fim de resistir às evidências do desamor para poder abandonar-se à paixão –, Mariana procura levantar nela uma revisão da sua história com ele, em busca de consolação e de entendimento, muito embora não se exima de destinar ao amante várias queixas. Mariana reclama da sua má-fé, dos pretextos por ele encontrados para se separar dela (a invocação da família, da honra e da servidão que deve ao rei); queixa-se do medo que nutre dela (pois que faz 500 léguas se expondo a um naufrágio, apenas para se distanciar dela), da sua tirania e do seu rigor. Num rompante de desespero pede-lhe de volta as cartas e o retrato, supondo, por exemplo, que ele está sendo tocado pelos favores de outra dama, talvez daquela que ele amou (há seis meses!) na França.

Na terceira carta, a principiada revisão amorosa anterior toma, agora, foros de inventário, de balanço que enumera as expectativas frustradas e o rol de sacrifícios, de perdas, de ingratidões sofridas. Já agora, por não ter sinais dele, a impressão que se tem é a de que Mariana começa, de fato, a falar às cegas, no vazio, sem receptor – escrevendo, a partir de agora, para si própria. Ela se encontra dilacerada por mil movimentos contrários, de maneira que, a cada asserção responde uma negação. E a questão da suspeita volta a habitar todos os cantos da carta.

Se a suspeita fosse confirmada, Mariana teria nas mãos seu próprio antídoto; todavia, da forma como aquela se desenha, Mariana pode julgar ao amante apenas como ingrato e falto de delicadezas, grosseiro, no máximo, enquanto ela sabe que perdeu sua reputação, o respeito dos parentes, e aviltou sua religião – muito embora guarde um secreto e funesto prazer em ter arriscado tudo isso por ele. Malgrado tudo, o ciúme se assenhora dela, mas não consegue empanar seus laivos de superioridade: graças às suas impertinências o amante conseguiu inesquecíveis arrebatamentos amorosos, de maneira que, sem ela, perde, agora, os prazeres bem como toda a atividade amorosa.

Na quarta carta, Mariana conhece, apenas por terceiros (um oficial francês que a visitou), as novas sobre Chamilly e sobre o término da guerra. Há seis meses

não lhe chega nenhuma correspondência dele, o que a endereça à confirmação da referida suspeita que, todavia, volta a ser questionada em nome da honra dele, que ela se aplica em preservar. A parcela de culpa também cabe a ela, visto que se deixou enganar porque tem boa-fé e julga ter estado cega, perdida da razão.

Mas Mariana não quer forçá-lo a nada: preferê da parte dele a espontaneidade, o amor por inclinação natural e não por dever de reciprocidade. A vocação da dor transparece novamente porque, tendo encontrado no esquecimento o antídoto contra o infortúnio, recusa-se a lançar mão dele. Ao mesmo tempo, regressam os acessos de auto-valorização e despontam, então, as manifestações de humilhação: Mariana inveja os criados que convivem com ele. Porém, o mais significativo desta carta é o sintoma de autonomia amorosa que ela, finalmente, começa a conquistar, alçando esse amor contingencial à esfera do abstrato, do absoluto: conclui ela que seu amor não depende mais do modo que ele a trata.

A quinta e última carta é um rito de despedida depois de ter confirmado a sua suspeita, não enquanto traição, mas enquanto indiferença destinada a ela – o que é ainda pior. A sua decepção se manifesta menos como amante do que como escritora, como quem se tivesse dado finalmente conta da inutilidade dos seus dons de escrita diante de um leitor insensível aos arrebatamentos linguísticos. Mariana conhece, afinal, a ineficácia da sua arte, impotente no trabalho de demovê-lo da indiferença.

Esta é a mais racional de todas as cartas, uma vez que ela parece ter regressado daquele estado inicial de encantamento. A primeira evidência é a de que quer menos a ele que à sua paixão. Dedicar-se também à alçada prática, desembaraçando-se de suas prendas, suas cartas, dos sinais de existência dele. Conhece, friamente, as suas limitações de religiosa, a mediocridade da sua condição, a impossibilidade de ser artificiosa e mundana, atributos, segundo ela, essenciais à amante irrepreensível. Não lhe destina ódio, esse sentimento violento e perigoso, porque continuaria ligada a ele⁷. Todavia, tem laivos de vingança, devaneios de entregá-lo

⁷ Mais tarde, diria Florbela Espanca:

*Ódio seria em mim saudade infinda,
Mágoa de o ter perdido, amor ainda.
Ódio por ele? Não... não vale a pena...*

Confirma-se o poema “Ódio?” de *Livro de Sóror Saudade. Poemas Florbela Espanca* (ed. preparada por Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo, Martins Fontes Editora, 1996, p. 193.

Aliás, num outro projeto em andamento, procuro examinar a maneira como Florbela lê, em seus poemas, (ou reatualiza) a temática amorosa de Mariana Alcoforado. A propósito de tal pesquisa, chamo a atenção para o inovador trabalho de doutorado de Rita Maria de Abreu Maia, tese defendida em 2001 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulada *O amor e a pena feminina. Escrita feminina e insurreição amorosa*, de que me valho também como bibliografia.

à sanha de seus parentes. Reflete sobre a baixeza dos crimes que ele a obrigou a cometer e quer obter de si mesma, num coroamento do ato derradeiro, o heroísmo de escrever-lhe uma carta de indiferença total, que alcançará, mesmo à custa de uma resolução extrema.

É, pois, o momento de repensar a figura de Mariana na sua proximidade com a Dama e a Dona medievais e seus corolários literários. A imagem mais contundente que se desentranha dessas cartas é a da grave pecadora, daquela que pode ser dita idólatra. Consagrada a Deus, freira de véu preto, Mariana erige, no lugar d'Este, e como vicário divino, a um homem, entregando-lhe a vida tal qual o fiel religioso o faz a Deus. Trata-se do tipo de mulher que, diante da Santa Inquisição, seria considerada certamente herege, sem remissão, pois que não só fornicou contra Deus mas que agiu sedutoramente na direção de um oficial (francês), distraíndo-o da sua missão, cuja farda estava a serviço da Pátria que era a dela.

Mariana é, além disso, uma profanadora, porque comete a falta dentro dos sagrados muros do convento⁸. Do ponto de vista da sociedade de onde provém, Mariana perdeu duplamente a honra familiar, como filha-família e como freira consagrada a Deus. Ela representa, ao mesmo tempo, o estereótipo ocidental da mulher enquanto menor-de-idade, irresponsável, daquela que não sobrevive sem a tutela masculina, encerrada definitivamente na triste trilogia mulher-escravocriança, pois que, à imitação da Dona Marinha, Mariana é uma mulher capturada,

⁸ A reputação das religiosas é matéria de que também se ocupam as cantigas d'escárnio e maldizer medievais. Reproduzo, como pequena ilustração, uma peça de Pero Garcia de Ambroa (século XIII):

Quand'eu passei por Dormã
Preguntei por mia coirmã
A salva e paçã.
Disserom: Nom é aqui essa,
Alhur buscade vós essa;
Mais é aqui a abadessa.

Preguntei: Por caridade,
U é d'aqui salvidade,
Que sempr' amou castidade?
Disserom: Nom é aqui essa,
Alhur buscade vós essa;
Mais é aqui a abadessa.

encerrada numa prisão – num convento – e casada, contra a sua vontade, com Deus.

Todavia, ao contrário da Dona Marinha, Mariana busca a sua realização, a sua individuação enquanto voz que se manifesta e que expõe as suas prerrogativas almeçadas – através da escrita. Trata-se de uma voz reclamante, que busca a sua partitura individual posicionando-se contra a sociedade vigente, voz insurrecta que se rebela contra o que lhe foi imposto e que, não podendo fugir ao estado em que se encontra acorrentada, reluta a ponto de produzir sua própria liberdade por meio de uma faculdade que é, todavia, apanágio masculino: a escrita.

As cartas transmutam-se, pois, no seu espaço de libertação, na sua maneira de alforria, de recusa dos grilhões, porque lhe permitem agir como amante, como amadora, como agente, como sujeito de ações⁹.

Assim, a passividade própria do caráter de Sórora se metamorfoseia em ação vital, maneira de passagem da morte para a vida, da não-existência para a luz do dia. A escrita é o parto de Mariana para a existência efetiva, muito embora o que as cartas revelam seja um debater-se, um dilaceramento dentro do próprio ato que a nega, visto que o que se escreve é surdo, não tem correspondência, não encontra eco e nem resposta, o que significa que, de fato, não encontra legitimidade. Daí que, para Mariana, as respostas banais de Chamilly sejam tão humilhantes quanto insuportáveis: elas demonstram a inexistência de um interlocutor, o que a leva, por fim, à exasperação:

“Mas não posso sofrer os seus desapegos. Os seus impertinentes protestos de amizade e as ridículas civilidades da sua última carta fizeram-me ver que recebeu todas as que lhe escrevi e que nenhum rebate tiveram no seu coração não obstante as haver lido. (...) Eu não precisava de ser esclarecida. (...) Fique sabendo que estou convencida que é indigno de todos os meus sentimentos e que conheço de sobra a ruindade do seu natural”. (pp.36-37)

Se não há interlocutor, o que se diz é vão. Parece, assim, se converter em inútil o seu ato de libertação e de individuação. Pois que aquilo que lhe permitiria a existência acaba por arremessá-la para o chão, para a prostração, para o infortúnio, para o lugar de onde veio – o da escravidão da alma. Malgrado tudo, as cartas tendem a cumprir um roteiro de ultrapassamento da presença de um interlocutor – “Não se preocupe com a minha vida. Malogra decerto os meus propósitos se se

⁹ Daqui por diante, vou me impedir de nomear, em Mariana, aquilo que nela pertence à tópica da Dama ou da Dona, uma vez que aguardo a contribuição do leitor na medida em que ele irá filtrando as cartas através das atitudes de ambas mulheres medievais.

intrometesse nela” (p.37) – porque sobrevivem prescindindo dele, fundando, pois, uma outra esfera de atuação e de legitimidade existencial para a sua emissora. E eis seu grande mérito: as cartas o obtêm na medida em que situam na abstração amorosa, no amor para além do ser humano, para além do objeto de desejo, a razão da sua existência e, já, depois – do seu silêncio. Porque o absurdo que recobre tal experiência feminina acaba por demonstrar que, para ter legitimidade, a mulher precisa abandonar a própria esfera da vida que usufrui, alcançando outra que, neste caso, só pode se localizar na transcendência – pateticamente, o verdadeiro status da Sórora. É lá que ela pode reencontrar o seu espaço de atuação real e irônica: como contempladora!

De início, deslocando-se de Deus e do ritual religioso do amor divino, Mariana encontra, em Chamilly, o objeto do seu amor monumental e sobrenatural. Mas esse amor, como o outro, se revela encarceramento:

“saio o menos possível deste quarto onde tantas vezes vieste e não aparto a vista do teu retrato que para mim vale mais do que a minha própria vida.” (p. 35).

Seu quarto, a sua cela de Sórora, é o sacrário, a capela, onde se erige o altar da sua adoração profana. Todavia, a indiferença deste deus, que se revela acanhado, vai abrindo espaço para uma fala no vazio, quase às cegas, sem vislumbres da presença de interlocutor, o que há de propiciar à Mariana o despontar de um outro ato amoroso que, afinal, será capaz de dispensar o objeto desse amor contingencial. É o mesmo que dizer que o rigor a ela imposto por Chamilly se torna a via de encaminhamento dela à ascese, à iniciação do amor total. O rigor exige a dor, a adversidade, a amargura, as vicissitudes necessárias para a descoberta do prazer, da ventura e da fruição do amor em meio a infortúnios. O contrário seria o vazio e a mesquinhez – sensações que a ela são desprezíveis.

Assim, como se refizesse, por outro caminho, o ponto de partida (por ela rejeitado) do amor divino e da crença religiosa numa força suprema que a transcende, Mariana cumpre o mesmo procedimento da ascese recusada, pois que desemboca na deificação do amor que está para além do ser humano, para além do objeto circunstancial que o sustenta, para além de toda a sua presença histórica.

Mariana acaba reinventando, por ínvios caminhos, o mito negado em Deus, para reconstruí-lo, então, já como um sentimento – o Amor –, deus profano, de quem ela se erige, de imediato, a sacerdotisa e a celebradora. O Amor, revestido da mística religiosa, se expõe, assim, como o ídolo a quem Mariana se consagra então: Amor possível apenas pelo exercício da escrita, que só assim o revelou. Todavia, esta descoberta é fatal: o Amor que emana da escrita se torna, ao mesmo tempo, o silenciador dela, uma vez que todo o processo de individuação de Mariana cumpriu-

se, num átimo, no próprio circuito de conhecimento desse novo ídolo. De maneira que a devolução dos presentes recebidos pelo amado se assemelha, já então, ao ato religioso de despojamento do mundo, de separação dos bens profanos para dedicação a um Bem maior – a profissão de fé ao deus Amor.

Desde o princípio, o comportamento de Mariana foge às regras das atitudes concernentes à mulher convencional dentro das normas da sociedade de então. Ela se coloca como alguém que escapa do código vigente, como uma mulher excepcional que se diferencia das outras, sobre as quais dirá (sobretudo na última carta) que, ao contrário dela, se comportam artificialmente. A sinceridade é, pois, o seu brasão; a autenticidade é a sua força; a espontaneidade é o seu caráter. Mas mesmo tais atributos, que lhe são tão constitutivos, correrão o risco de se verem negados na tentativa que Mariana gostaria de entretecer para se adequar aos moldes emocionais e sentimentais do amante.

Censurando-se, Mariana acusará e deplorará, por fim, a sua falta de discrição nos sentimentos, a exaltação que demonstra, os desvelos que espantam Chamilly, os seus arrebatamentos e os seus derramamentos sentimentais – a sua autenticidade, a sua marca registrada, enfim, tudo aquilo que a torna uma mulher excepcional para os padrões da época.

Ao longo das cartas, Mariana vai se dando conta de que se converteu gradualmente numa mulher abandonada, rejeitada, em profunda solidão; numa mulher que exerce a sua voz para o nada, para ninguém, apenas para a folha em branco. Nesse despovoamento árido, quem se manifesta é a sua dor, mas esta é prodigiosa, porque fala em muitas vozes, criando para Mariana a polifonia que a retórica lhe proporciona através de diferentes linhas e patamares do seu desespero, de esforços de atuação e de persuasão para se fazer ouvir e se fazer entender. Ora, tal procedimento se equipara à situação feminina básica das cantigas d'amigo da tradição literária medieval galaico-portuguesa.

A mitificação do amado, o enaltecimento dele, tal como procede esta Sórora – vira pelo avesso a ideologia masculina do amor, pois, ao contrário do preceituário de Mariana, a corte e a lisonja não são prerrogativas da mulher na tradição literária portuguesa, mas sim do homem diante da amada, a quem se confessa o seu adorador. Todavia, aqui, a direção é invertida e a tradição rompida, uma vez que é a mulher quem faz as vezes do galanteador. A primazia de um sobre o outro, a conformidade diante da vontade do outro (práticas que Mariana desenvolve sobretudo na quarta carta), a sujeição, o oferecimento da sua integridade, a outorga de si mesmo a outrem que pode dispor de si a seu belgrado, o sentimento de pertença a alguém, também típicos dos aparatos masculinos de sedução – são, pois, apropriados pela mulher que há em Mariana. Seguir o amado por toda a parte, tal como esta Sórora o

promete, desejando partir em busca dele – também são procedimentos ativos relativos à corte masculina. O amor tomado como feitiço, encantamento, perda de sossego, inquietação, sobressaltos, doença, tirania, cuidados – é também apanágio do repertório cultural masculino.

De um modo geral, todo o comportamento desenvolvido nesse sentido por Mariana pode ser evidenciado como constitutivo do gênero masculino, já que condiz com o procedimento do trovador das cantigas d'amor, diante da idealizada mulher, para quem ele se desdobra numa corte amorosa semelhante ao do vassalo feudal diante do seu suserano.

Ao mesmo tempo, as acusações acerca da incapacidade do amante (que visam a detrá-lo por sua variada fraqueza, tal como o faz Mariana), a impossibilidade de manutenção da fidelidade, de profunda inclinação amorosa; a falta de ardor no amor (por ignorância de que é melhor amar do que ser amado) e outras tantas carências surpreendidas no amante – são atos que, desqualificando-o, chamam para a emissora os dotes do amor, qualidade que, desvelada com tal franqueza, revela um despudor que situa esta Sórora em contigüidade com a cortesã – parâmetros que se localizam na cantiga d'escárnio e de maldizer do trovadorismo medieval, quando, então, a mulher se torna ridicularizada.

O mesmo ocorre a respeito da vaidade que Mariana nutre por ter despertado tais enlevos: o orgulho de constatar o paroxismo da sua paixão, do seu amor, da sua beleza; a felicidade de ter colocado o amante em estado de não poder mais experimentar senão insossos prazeres sem ela; a soberba em sentir-se muito mais feliz que ele, apenas porque o ama mais que ele a si; a convicção de que os transportes e os afagos que ele lhe dirigiu se devem apenas às importunações dela; a assunção do gozo de venturas inimagináveis ao lado dele – são atestado de um comportamento igualmente próximo ao da cortesã.

Também a tática feminina da sedução aqui transparece: Mariana dá e tira, mostra e esconde, concede e nega. Se confessa amá-lo doidamente, no minuto seguinte insinua que o ama apenas por reciprocidade; que apenas o testemunho da paixão dele a torna rendida e a faz presa de uma paixão enorme; que ela o ama apenas com o mesmo ardor que sente desenvolver-se no amor dele por ela; ao mesmo tempo que confessa que o quer mil vezes mais do que à vida e mil vezes mais do que ela própria pode supor.

O passado feliz, então, torna-se uma fonte atual de tortura. Daí que as mágoas, o sofrimento, o padecimento sejam o aprazimento sentimental que mais atrai Mariana e onde ela prefere permanecer – daí que o masoquismo compareça como índice de amor que, nesse caso, rima com dor. O amor se torna, então, “funesto prazer”, deslocando-a para um “estado lastimoso”: Mariana é mais feliz amando-

o nas desventuras que se não o tivesse conhecido; e ela agradece sempre os tormentos recebidos por ele.

A morte de amor é requerida a todo instante, sempre de maneira paradoxal: a emoção da leitura da carta que ele lhe enviou a põe fora dos sentidos; ela preferiria não voltar à vida que deve perder por amor dele, já que não lhe pertence mais; todavia, era bom finir-se pois que, sem a vida, não teria o coração despedaçado pela ausência do amante. Assim, todo o mal emana da ausência dele, e nem disso pode se queixar, visto que provém dele e, portanto, só pode ser bem-vindo. Esse comprazimento na dor é outro índice do comportamento masculino do emissor das cantigas d'amor trovadorescas daquele que sofre da "coita amorosa", e que faz parte da vassalagem destinada à sua "senhor".

Também uma espécie de heroísmo começa a se adentrar nessa correspondência a partir da segunda carta: Mariana não quer que ele desenvolva nenhum tipo de culpa diante dela; ela morreria se soubesse que ele passa pela mesma dor que a consome, já que não pode com o próprio sofrimento, quanto mais com a dor dele. O pedido de piedade por ela também é patético porque não quer aceitar a compaixão dele.

Da mesma forma, o emprego da chantagem emocional faz parte do repertório de persuasão em direção ao amado. São exemplos disso a insistência na sua enfraquecida e abalada saúde, nas fraquezas reveladas, na desgraça em que se encontra, na perda do conhecimento de si própria. E o curioso é que nessa fraqueza reside, afinal, a aceitação da sua condição feminina. Assim, esta Sórora, depois de desenvolver a seu favor, tanto os comportamentos sociais e literários requeridos ao feminino (os de valor afirmativo, provenientes das cantigas d'amigo; e os de valor negativo, oriundos das cantigas d'escárnio e maldizer), quanto aqueles requeridos à vassalagem masculina – assume, por fim, a sua debilidade de mulher.

Ela assegura, então, ter, agora, a consciência de ter estado "doida" em virtude do amor; de ter perdido a consciência da sua própria identidade, espedaçada por impulsos desencontrados e convencida de que lhe era devedora da beleza e da graça que ele encontrava nela – como se fossem virtudes que dele emanassem. Mariana avoca para si, então, o erro de ter-se deixado levar pela emoção, concluindo que careceu-lhe apelar para a razão nos momentos de fruição do prazer. E ela enuncia, por último, o seu lado feminino vingativo, capaz de entregá-lo à ira dos seus familiares.

O espantoso é que nesse verdadeiro levantamento de atos efetivamente dirigidos ao amante, segundo ela, típicos da mulher, Mariana chamará para si tais dotes, invocando-os enquanto afirmativos, apenas quando pretende se distanciar de Chamilly. Nessa derradeira carta, em que ela substitui a segunda pessoa do singular (tratamento coloquial e íntimo, utilizado ao longo das outras missivas)

pela terceira pessoa do singular, Mariana chega a lhe acenar com o seu “natural orgulho de mulher”. Adota, desta forma e contrariamente a tudo quanto obrou no transcorrer das suas cartas, o predomínio da razão e do comedimento, como se, de fato, ela tivesse adquirido, de repente, o estereotipado e almejado comportamento feminino que se prima pela objetividade necessária ao convívio social do seu tempo. Mas, em seguida, e num impulso que contradiz o que vem de assegurar, põe-se a desmistificar as táticas amorosas de sedução resultantes de tal comportamento que, aliás, o leitor reconhece como não sendo o seu. Declara Mariana que

“Acostumei-o logo, com demasiada boa fé, a uma dedicação sem reservas, e para a gente se fazer amar é preciso fingimento. É a melhor maneira de ter a pessoa mais acorrentada porque amor por si só não traz amor.” (p.41)

Mas essa argumentação que, na verdade, pretende defender o amor da religiosa contra o amor da profana se constitui, ainda, numa retórica de persuasão que nada fica a dever à sedução – a derradeira –, na medida que demonstra aquilo que o amante perde deixando-a: a concentração, a dedicação, enfim, o claustro erigido ao amor.

Este claustro, que faz história no *Livro de Sóror Saudade* de Florbela Espanca, que, aliás, o concebeu, antes como um “claustro das quimeras”, leva a suspeitar a atração hipnótica que a cela mística exerce sobre a escrita feminina em língua portuguesa, como ante-sala da sua explosão erótica. Em Florbela, é o claustro que a endereça ao renascimento amoroso e sensual presente no seu seguinte livro, o *Charneca em flor*. Mas, já aqui, nos adentramos em assunto mais alentado, o que leva a transferir tais conclusões para um outro momento do presente trabalho¹⁰.

BIBLIOGRAFIA

BORDEAUX, Henry. *Mariana, la religieuse portugaise*. Paris, Albin Michel, 1934.

CARDIM, Luís. *As Cartas Portuguesas. A propósito de alguns documentos recentemente publicados*. Coimbra, Boletim de Estudos Portugueses, 1931.

CORDEIRO, Luciano. *Sóror Mariana, a freira portuguesa*. Lisboa, Férin, 1888.

¹⁰ Este texto se encerra *in abrupto* porque pretende continuar especulando tal temática em outras tantas escritoras...

- COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa & BARRENO, Maria Isabel. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa, Clube do Livro, 1972.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas* (ed. preparada por Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo, Martins Fontes Editora, 1996.
- FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado*. Cartas. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1962, Coleção Nossos Clássicos.
- LETTRES de la Religieuse Portugaise Marianna Alcoforado*. Paris. L'Édition d'Art H. Piazza, MCMLXVI.
- LETTRES Portugaises traduites en Français*. Paris, Chez Claude Barbin, 1669.
- MAIA, Rita Maria de Abreu. *O amor e a pena feminina. Escrita feminina e insurreição amorosa*. Rio de Janeiro, UFRJ, tese de doutorado, 13/09/2001.
- MATTOSO, José et al. *História e antologia da Literatura Portuguesa séculos XIII e XIV*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- SPINA, Segismundo & SANTILLI, Maria Aparecida. *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*. Assis, FFCL de Assis, 1967.