

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



As Lettres Portugaises na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reescritas

Manuela Sofia da Conceição Silva

Orientador(es): Prof. Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro

Prof. Doutora Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Literatura e de
Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



As Lettres Portugaises na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reescritas

Manuela Sofia da Conceição Silva

Orientador(es): Prof. Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro

Prof. Doutora Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras Universidade do Porto;
- Doutora Maria Eduarda Bicudo de Azevedo Keating, Professora Catedrática do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho;
- Doutora Ana Paiva Morais, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora;
- Doutora Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Love is a mortal sample of immortality

Fernando Pessoa

*Savoir qu'on écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais
aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est
précisément là où tu n'es pas – c'est le commencement de l'écriture.*

Roland Barthes

RESUMO

Publicadas em 1669, as *Lettres Portugaises* constituíram um admirável sucesso livresco, marcando o gosto de uma época, e a história dos amores sacrílegos de uma freira portuguesa com um oficial francês cativou e continua a cativar leitores e escritores de todos os tempos. O mistério da identidade da freira, suposta autora, e o anonimato do destinatário e do tradutor das cartas manteve viva a especulação e o interesse por esta correspondência, permitindo o debate nacional e internacional durante longos anos.

Neste contexto, a tese «As *Lettres Portugaises* na Literatura Portuguesa Contemporânea: Reescritas» propõe-se estudar os diversos textos escritos a partir das *Lettres* na literatura portuguesa do século XX, sob a forma de traduções e reescritas, analisando as especificidades de cada um e o modo como se apropriaram do original, manipularam o texto, figuraram representações do mito, constituindo-se, simultaneamente, num *corpus* capaz de integrar e enriquecer o cânone. É essa a avaliação que será realizada ao longo do trabalho, a partir de um *corpus* configurado de forma inédita, fazendo dialogar textos genológica e esteticamente diversos. Assim, as duas Partes que enquadram os principais argumentos da tese demonstram que a questão da autoria ou da ficcionalidade do texto, actualmente ultrapassada e atribuída a Guilleragues, foi responsável pela apropriação cultural e literária da personagem da freira em Portugal, pela invenção da tradição mítica e pela proliferação de traduções, estudos, textos e comentários em volta da autoria portuguesa e dos traços de sentimentalismo lusitano presentes nas cartas. A reconstituição histórica do que poderia ter sido a vida da religiosa no convento da Conceição de Beja e a revisão do episódio amoroso, através de variadas reescritas, em diferentes géneros literários, na literatura portuguesa contemporânea também contribuíram, como fica demonstrado, para a sedimentação da figura de Mariana Alcoforado em Portugal.

Ainda que possam manter-se no âmbito da tradição mítica alcoforadista, estas reescritas forjadas a partir das *Lettres* apresentam novas perspectivas acerca do mito, diferentes pontos de vista e constituem outras interpretações, por vezes subversivas, que, questionando o cânone, fazem da obra um *clássico*.

PALAVRAS-CHAVE: *Lettres Portugaises*, cânone, tradução, reescrita

ABSTRACT

Published in 1669, the *Portuguese Letters* were an extraordinary book success, defining the sensitivity of a time and the sacrilegious love story of a nun and a French officer that attracted and keeps attracting readers and writers of all time. The mystery of the nun's identity, the alleged author of the letters, and the anonymity of the receiver and the translator of those letters kept the speculation and the interest in this correspondence, allowing the national and the international debate for a long time.

In this context, the thesis "The *Portuguese Letters* in Contemporary Portuguese Literature: Rewritings" aims to study the several texts written from the *Letters* in the twentieth century Portuguese literature, translations and rewritings, analyzing the specificities of each one and how they appropriated the original, manipulated the text, figured representations of the myth, being simultaneously a *corpus* able to integrate and enrich the canon. This is the evaluation that will be done throughout the work, from a *corpus* configured in an unprecedented way, giving voice to genre and aesthetically diverse texts. Thus, the two parts that frame the main arguments of the thesis show that the question of the authorship or fictionality of the text, currently surpassed and attributed to Guilleragues, was responsible for the cultural and literary appropriation of the nun's character in Portugal, for the invention of the mythical tradition and the production of translations, studies, texts and comments on the Portuguese authorship and the trace of Portuguese sensibility in the letters. The historical reconstruction of what could have been the life of the nun in the convent of the *Conceição of Beja* and the review of the love affair, through various rewritings in different literary genres, in contemporary Portuguese literature also contributed, as shown, to the sedimentation of the role of Mariana Alcoforado in Portugal.

Even though they may remain within the mythological tradition of the nun, these rewritings built from the *Letters* present new perspectives on the myth, different points of view and constitute other interpretations, sometimes subversive that, by questioning the canon, make the work a *classic*.

KEY WORDS: *Portuguese Letters*, canon, translation, rewriting

Para os meus pais
minha pedra angular

Para o meu irmão
parte de mim

Para o meu sobrinho e afilhado Filipe
por existir

Para os meus afilhados

Rafaela

Manuel

Martim

Leonor
por serem

AGRADECIMENTOS

Tudo o que fazemos na vida se torna especial quando temos alguém que acompanha o nosso caminho. É sobretudo a essas pessoas que têm a capacidade de tornar as pequenas coisas importantes que quero deixar registado o meu reconhecimento.

As primeiras palavras de gratidão vão para as Professoras Doutoras Cristina Almeida Ribeiro e Marta Teixeira Anacleto, orientadoras deste trabalho, pela leitura atenta, pelo rigor e pertinência das críticas, pela disponibilidade e pela paciência que tiveram comigo. Agradeço também a sensibilidade, o carinho e as palavras de motivação neste longo, fascinante, mas por vezes penoso, caminho de aprendizagem, pesquisa e redacção.

Aos meus pais, por embarcarem comigo em todos os projectos e sonhos que eu acalento, por tomarem as minhas dores e por fazerem deles as minhas conquistas. A dedicação e o amor incondicional que me têm e ao meu irmão são a melhor expressão do significado “para sempre”.

Ao meu irmão, Fernando, por fazer tudo por mim. Sou muito mais feliz porque tu existes.

Aos meus afilhados, pelos muitos sorrisos e pelos desenhos misturados nos livros e nas folhas de trabalho.

À Susana Santos, à Sónia Oliveira, à Fátima Patrício, à Andreia Lopes, à Catarina Soares e à Ana Fontes pela presença e pela sincera amizade.

À Carla Sofia, à Vera, e às gémeas Carla e Virgínia, pela amizade e por serem a prova de que a distância nem sempre significa ausência.

Às minhas colegas do Instituto Politécnico de Tomar uma palavra de reconhecimento, nomeadamente à Susana, à Marta, à Sofia, à Cláudia e à Hermínia, pela preocupação e pelo estímulo neste último esforço.

E ainda, à minha Madrinha, à Fátima, à Sónia, ao Tiago, ao Sérgio, à Verónica, ao Rodrigo, à Tânia, à Marta, à Filipa, à Mariana, à Susete, à São, por estarem sempre quando é preciso, e a todos os outros nomes que fazem parte da minha vida e que deveriam, necessariamente, constar destas linhas,

MUITO OBRIGADA!

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
I - TRADIÇÃO E TRADUÇÃO LITERÁRIA: TENTATIVA DE INSCRIÇÃO DAS <i>LETTRES PORTUGAISES</i> NA LITERATURA NACIONAL	7
1. Traduzir o cânone, canonizar as traduções	12
1.1. Fazer e desfazer o cânone	18
1.2. A Biblioteca de Babel.....	25
1.3. Derivações do cânone na construção de Mariana.....	32
2. Apropriação cultural e literária das <i>Lettres</i>: versões portuguesas	46
2.1. Das <i>Lettres Portugaises</i> a Mariana Alcoforado: a invenção da tradição.....	51
2.2. De Mariana Alcoforado às <i>Lettres Portugaises: et tout le reste est littérature</i>	63
II - OUTRAS REESCRITAS: AS <i>LETTRES PORTUGAISES</i> NAS LETRAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS	76
1. Reinventar Mariana: o jogo dos gêneros.....	86
1.1. Irradiações do gênero epistolar.....	89
1.2. Mariana na ficção narrativa.....	98
1.3. Mariana na ficção dramática	111
2. Revisitar a paixão: três estudos de caso.....	125
2.1. <i>Mariana, Todas as Cartas</i> : o filtro da memória.....	130
2.2. «Três variações para cravo e Mariana»: um outro lado da história	140
2.3. <i>Novas Cartas Portuguesas</i> : o mito e mais além.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	171

INTRODUÇÃO

As cartas de amor são quase tão antigas como as histórias de amor. Pertencentes à esfera do privado, as cartas de amor são, geralmente, entendidas como verdadeiras e testemunhos autênticos dos sentimentos e do íntimo de quem as escreve, e pressupõem um amante apaixonado (um eu) que escreve ao ausente (um tu/vós), de quem espera uma resposta. Ditada pelo afastamento ou pela separação dos amantes, a troca de correspondência procura suprir uma falta, uma ausência e funciona como meio de comunicação de sentimentos, podendo revelar a paixão, alimentá-la ou, pelo contrário, anunciar o seu fim. Em qualquer dos casos, é sempre a espontaneidade na expressão de sentimentos e de emoções, verdadeiros ou fingidos, que subjaz a este diálogo em diferido. Todavia, sempre que a comunicação não se concretiza, este diálogo torna-se ilusório e falha ou porque o amante não recebe as cartas ou porque não responde, como acontece em especial nas *Lettres Portugaises*, onde Mariana escreve em vão, espera e desespera por notícias de um amante que, na realidade, a abandonou para sempre.

As *Lettres Portugaises* surgem num contexto particular do século XVII, num momento em que o público francês se encontrava enfastiado dos complicados enredos dos romances heróicos, sentimentais, ditos «barrocos», desfasados da realidade, começando, por isso, os autores a introduzir bilhetes, cartas, entendidos estrategicamente como testemunhos autênticos e verdadeiros, por forma a credibilizar as suas ficções, tornando-as mais verosímeis e produzindo um certo «efeito de real». A autenticidade torna-se, de certa forma, critério para a literatura, como se essa autenticidade literária acrescentasse valor à própria obra de arte. O leitor suspendia a ilusão promovida pela ficção e estas cartas eram recebidas como correspondência real. Inexplicavelmente, este pacto ficcional deixou de funcionar com as *Lettres* e o leitor recebeu-as como a expressão autêntica da desventura de uma misteriosa freira apaixonada, encerrada algures num convento em Portugal – daí o sucesso editorial imediato deste pequeno opúsculo.

Publicadas pela primeira vez sem nome de autor e sem nome de tradutor, em Paris, pelo editor Barbin, corria o ano de 1669, as *Lettres Portugaises traduites en français* constituíram um sucesso livresco que superou, certamente, as expectativas do editor. A engenhosa estratégia de incluir uma pequena informação «Au lecteur» que dá conta do modo como aquelas cartas devem ser lidas – como autênticas – cria, simultaneamente, o efeito de real e o «faux naturel» (Deloffre 1992: 672) necessários à verosimilhança da ficção. Prova de que este artifício funcionou foi a quantidade de

reimpressões e edições sucessivas, sobretudo ao longo do século XVII, assim como a publicação de novas cartas, respostas forjadas e diversas traduções que mostram o êxito e o interesse que este pequeno livro despertou no público.

O fascínio pela correspondência amorosa de uma freira e a especulação suscitada em redor de quem seria a autora de tão extraordinárias cartas, de quem teria inspirado tão desmesurada paixão e de quem teria feito a tradução, ocupou durante muito tempo o público da época, fez correr rios de tinta, abrindo o debate e dividindo opiniões: seria a obra produto da imaginação francesa de Guilleragues ou resultado da expressão espontânea e natural de uma freira portuguesa e apaixonada de nome Mariana Alcoforado? Ou teria, de facto, existido o episódio amoroso entre uma freira portuguesa e Chamilly que inspirasse Guilleragues a redigir as cartas? O certo é que, em qualquer dos casos, situamo-nos no cruzamento entre a verdade e a ilusão, entre o real e a ficção e entramos no domínio do possível.

A questão desloca-se, portanto e logicamente, para a recepção do texto, na medida em que foram as várias possibilidades autorizadas pela ficção que agradaram ao público da época, foi a novidade, o encanto do mistério e o exótico envolvendo as cartas que cativou os leitores das *Lettres* e que determinaram o seu longo êxito. Sem estes ingredientes, a obra teria, provavelmente, passado despercebida e a atenção e o ruído causados teriam morrido cedo. Com efeito, a ausência da qualquer referência ao nome do autor das cartas levanta, por um lado, um conjunto de questões que mantêm vivo o interesse pelo texto: o estatuto referencial (uma tradução francesa) ou ficcional do texto (um original apresentado como tradução); o modo de literariedade (dicção/ficção); a sua identidade linguística (francesa ou portuguesa); o seu lugar na história literária (correspondência autêntica/autoria portuguesa ou obra de ficção/autoria francesa); por fim, o próprio valor estético da obra literária (Escola 2007). Por outro lado, a formulação destas questões suscita inevitavelmente um outro dilema: o valor literário e o estatuto das *Lettres* advêm de uma mulher que sabe amar ou de um homem que sabe escrever?

Independentemente do partido que se tome no que à autoria diz respeito, o que nos interessa neste estudo é perceber o modo como as cartas e a história da freira apaixonada foram recebidas em Portugal, e, em concreto, o *lugar* que as *Lettres* e Mariana encontraram na literatura e na cultura portuguesa contemporâneas, nomeadamente no que diz respeito à sua expressão em modalidades textuais que daí derivaram, tanto sob a forma de traduções como de reescritas.

Neste contexto, e partindo da autoria ficcional francesa, o nosso estudo pretende, por um lado, ser um contributo para a análise e compreensão do modo como a obra foi recebida em Portugal, o entusiasmo com que se procuraram e encontraram

registros da existência de Mariana, o modo expressivo como se foi construindo o mito da freira apaixonada. Por outro lado, interessa estudar a forma como a cultura e a literatura se foi apropriando da personagem e como se criou e recriou a história dos amores de Mariana e Chamilly, em diversos textos e variados géneros literários, na literatura portuguesa contemporânea. Importa, ainda, sublinhar que foi a questão inicial e enigmática da propriedade autoral, cultural e nacional das *Lettres Portugaises*, gerada em torno da autenticidade da obra, que permitiu a discussão, manteve acesa a curiosidade e o interesse nacional e internacional sobre este texto – e promoveu a produção literária portuguesa, aliás.

Numa primeira parte do trabalho iremos abordar o esforço que alguns estudiosos portugueses fizeram para naturalizar Mariana, encontrar factos e lugares históricos que comprovassem a existência da freira e descobrir traços de portugalidade que justificassem a inclusão da obra na tradição portuguesa e nos cânones nacionais. A apropriação cultural e literária de Mariana e das *Lettres* – por falta de um original português – será feita, em primeiro lugar, por meio da tradução das cartas, numa tentativa de aproximação ao que poderia ter sido o original. A tradução das *Lettres* tornou-se um verdadeiro exercício de estilo através do qual os autores portugueses procuraram reproduzir a voz de uma freira apaixonada que se expressasse em português. Todavia, a tentativa de inclusão de um texto, que é uma tradução, no cânone nacional levanta um conjunto de questões, na medida em que o próprio da tradução é ser plural, tornando-se difícil eleger uma tradução considerada modelar, uma vez que a cada tradução corresponde, em certa medida, um novo original. Além disso, os argumentos em favor da autoria francesa parecem ter esclarecido a questão, nomeadamente a partir das descobertas de F. C. Green, em 1926, enfraquecendo os partidários da tese alcoforadista.

A apropriação cultural e literária do texto também se fez através dos estudos, comentários e de toda uma literatura que se foi produzindo acerca de Mariana Alcoforado por colagem à personagem das *Lettres*. Curiosamente, o mito da freira construiu-se numa lógica inversa, isto é, a figura histórica constituiu-se a partir da personagem das cartas pré-existente. O mito da freira de Beja criou-se, portanto, e foi ganhando forma em Portugal, no final do século XIX, nomeadamente a partir das investigações e das descobertas levadas a cabo por Luciano Cordeiro, das quais resultou a publicação de um volumoso tomo, em 1888, sedimentando-se por altura do Estado Novo como figura do patriotismo português. O regime de Salazar será o promotor por excelência da figura da freira de Beja, os amores de Mariana são entendidos como a melhor expressão do modo de sentir português e a freira é elevada

ao estatuto de heroína nacional que promoveu o nome de Portugal no estrangeiro, como veremos no segundo capítulo desta primeira parte.

Muito mais do que incluir as *Lettres* na tradição literária nacional, foi por via cultural que a canonização da freira foi feita. É a própria figura da freira de Beja, criada a partir das cartas, que vai legitimar a assimilação de Mariana pela mitologia nacional portuguesa. Ainda que a tentativa de canonização literária do texto tenha, de certa forma, falhado, o mito da freira amorosa portuguesa enraizou-se definitivamente na nossa cultura.

Dando sequência à análise das premissas de leitura/recepção do texto e do mito, equacionadas na primeira parte da tese, e mantendo um efeito dialógico inerente ao princípio global da(s) «reescrita(s)», iremos analisar, numa segunda parte do trabalho, as relações hipertextuais que se estabelecem entre o hipotexto (as *Lettres Portugaises*) e os variados hipertextos que dali resultaram, concretizados em reescritas nos diversos modos e géneros literários. Frequentemente como forma de legitimar a autoria portuguesa das cartas, os autores procuraram interpretar, reinventar a história de Mariana, preenchendo os vazios deixados pelo discurso epistolar e recriar o episódio amoroso com Chamilly, trabalhando o modo lírico, narrativo e dramático, acrescentando possibilidades ao mito e enriquecendo a tradição. De facto, o discurso epistolar, pelas características que lhe são próprias, é subjectivo por natureza, partilha especificidades do modo narrativo e dramático, constituindo, por isso, um género aberto, permeável à recriação e à multiplicidade de textos. A repetição de temas, a introdução de novos tópicos, a apresentação de novas e diferentes perspectivas do caso da freira amorosa, serão alvo da nossa atenção no estudo destas reescritas.

Deste modo, estruturaremos o nosso estudo, nesta segunda parte e num primeiro capítulo, em função dos três modos literários: lírico, narrativo e dramático. Observa-se ser o modo lírico aquele onde se registam menos reescritas: a de Delfim Guimarães, intitulada *A Paixão de Sóror Mariana*, que data de 1926, uma colectânea de cem sonetos alusivos à história de amor da freira de Beja, e, um conjunto de textos de Adília Lopes, reunidos sob os títulos «O Marquês de Chamilly» (1987) e «O Regresso de Chamilly» (2000). A forma de tratamento destes textos é bastante distinta e interessante, desde logo pelos respectivos títulos que remetem para a figura de Mariana, por um lado, e para a figura de Chamilly, por outro. Veremos que a singularidade da leitura-reescrita lírica encontra expressão evidente no texto de Adília Lopes, na medida em que, ao colocar-se a tónica na personagem masculina, se inverte a tradição, pela via da desconstrução do mito, da subversão da imagem de Mariana que espera e que se compraz na espera, para, depois, após o tão desejado regresso do amante, viver angustiadamente a rotina quotidiana do casal.

No que respeita ao modo narrativo, serão analisados três textos: *Desventurado amor* de Ruy Chianca (1916); *Vida amorosa de Sórora Mariana* de Alice d'Oliveira (1944); o conto «Mariana Alcoforado e o conde de Chamilly» de Mário Cláudio (2004). Os dois primeiros, bastante próximos, apresentam a história dos amores de Mariana e Chamilly de acordo com a tradição: a freira, enclausurada sem vocação, sofre o abandono de um amante ingrato e morre velhinha no convento. O último, pelo contrário, aborda o caso de Mariana de modo diferente, tanto do ponto de vista narrativo, como do ponto de vista do conteúdo. A história de Mariana é narrada a partir da voz homodiegética do narrador, sob o ponto de vista da sua irmã Peregrina, que recorda o passado dos amores dramáticos de Mariana, a partir do momento presente, com Mariana em idade avançada.

Sugestivamente, o confronto dos modos lírico e narrativo com o modo dramático permite constatar que existe uma produção mais variada e numerosa, no âmbito deste último. Terão a nossa atenção o texto de Júlio Dantas, *Sórora Mariana* (1915), o de Ruy Chianca, *A Freira de Beja* (1924), o texto de Salema Vaz, *Soror Mariana* (1929), o texto de Valeriano Campos, *Chama de Angústia*. (s.d.), o texto de Humberto Delgado, *Mariana – a freira de Beja* (1964), o texto de Manuela Machado, *Cartas de Amor de Sórora Mariana* (1967) e, por fim, o texto de Jorge Guimarães, *Mariana Alcoforado* (2000). Estes textos dramatizam o romance de Mariana, nos vários momentos da sua vida, embora privilegiando o episódio amoroso ou colocando em cena as próprias cartas, de um modo geral, na esteira do hipotexto e da tradição alcoforadista. Ressalva-se a peça de Jorge Guimarães, mais recente, que apresenta um ponto de vista que se afasta dos restantes textos, ao focar o papel da inquisição portuguesa na tentativa de condenação de Mariana como autora das cartas e em virtude da notícia do êxito das *Lettres* em França.

Seguindo a lógica evolutiva do motivo da reescrita do romance e do mito, o segundo capítulo desta segunda parte será consagrado ao estudo de três casos particulares de textos do século XX e XXI. O primeiro, o texto de Cristina Silva, *Mariana, todas as cartas* (2002), recupera singularmente a forma do romance epistolar, colocando a protagonista a escrever doze cartas de amor a Chamilly na sua velhice, através das quais a freira reflecte sobre a sua paixão pelo francês e a sua condição de freira, fazendo um balanço da sua própria vida. O segundo texto, de Nuno Júdice, desdobra-se, na realidade, em três textos, sob o título «Três variações para cravo e Mariana» (2000). Três textos diferentes, o primeiro em discurso epistolar, «Cartas francesas do Senhor de Chamilly a Mariana», o segundo, em peça de teatro, «A confissão de Chamilly» e o terceiro, sob forma de diário, «Diário de um amor»; as três *variações* desconstroem e actualizam o drama de Mariana, de acordo com um ponto de vista masculino. O último texto a ser considerado, sobejamente conhecido, *Novas Cartas Portuguesas* (1972), da

autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, constitui um modo extremo de reescrita e, por isso, surge como movimento último da nossa análise. Partindo do mito da freira apaixonada e enclausurada, as «três Marias» reescrevem, num discurso híbrido e polifónico, o drama passional de Mariana, numa perspectiva que não é só feminista; uma perspectiva que marcou o seu tempo, mas que, simultaneamente, representa também uma outra forma de ler e de reescrever as *Lettres Portugaises*, justificando o ponto de partida e a evolução epistemológicos da tese que apresentamos.

I - TRADIÇÃO E TRADUÇÃO LITERÁRIA: TENTATIVA DE INSCRIÇÃO DAS *LETTRES PORTUGAISES* NA LITERATURA NACIONAL

Nas artes que não sejam literatura, temos uma língua universal e não existem mal-entendidos, excepto a insensibilidade de cada homem. Mas na literatura, em matéria de fama e perpetuação da fama, deparamos à esquina da especulação com o problema da língua e entramos numa outra paisagem de conjecturas.

Fernando Pessoa.

Conceber a tradição literária de uma nação sem atender à posição que a literatura traduzida ocupa no seio do cânone, sem considerar que a tradução desempenhou ao longo dos tempos, e desempenha, um papel crucial na formação e na constituição do cânone literário, torna-se uma tarefa difícil ou mesmo quase impossível. A tradição e a tradução literárias de uma nação não podem nem devem ser entendidas como dois sistemas diametralmente separados nem independentes um do outro, funcionando paralelamente, mas antes como sistemas complementares, fundindo-se e confundindo-se mutuamente.

O cânone traduz-se na escolha de um conjunto de obras literárias e de autores – o repertório – considerado representativo de uma determinada cultura, remetendo para uma série de valores, para a língua, o imaginário cultural e nacional e para a identidade colectiva de um povo. Essa escolha assenta na memória literária de textos e de autores que a continuidade do valor estético e da atenção sobre o objecto literário tornou obra eterna e, simultaneamente, imune a mudanças de estilo e de gosto, independentemente de essa selecção ser o resultado da preferência de grupos sociais dominantes, de instituições de educação ou de tradições críticas. Na verdade, o poder exerce uma influência inegável e preponderante na selecção de autores e textos literários num determinado momento e manipula, frequentemente, o elenco de obras a incluir no sistema canónico¹. E, para isso, torna-se essencial a codificação de uma poética que estabeleça os recursos literários, os temas, os símbolos ou o papel da literatura na sociedade num dado contexto histórico e literário.

Estas obras literárias – traduzidas ou não – resistem, ainda, à erosão do tempo, sobrevivem por causa dos comentários e apesar dos comentários; o cânone permite-nos reconhecer a validade do objecto, independentemente de quando o olhamos – por isso, os textos ditos canónicos permanecem no tempo – ou da forma como o olhamos, isto é, independentemente da leitura e da interpretação do(s) leitor(es). Os clássicos podem ser continuamente estudados, lidos e interpretados, porque o seu valor não se esgota com leituras novas e originais.

¹ A questão do cânone tem sido objecto de sistemático debate teórico no âmbito dos Estudos Literários. Harold Bloom (2002), por exemplo, refere-se ao cânone como uma selecção rigorosa de obras que resistem ao tempo e se inscrevem na memória da humanidade. Cabem nessa tradição as obras que se distinguem das outras pela força estética, pela sua qualidade e originalidade literária, independentemente do seu valor ideológico. Já Frank Kermode (1983a, 1991 e 2004) entende que o cânone está sobretudo relacionado com o comentário, com a crítica e a atenção de que o objecto literário é alvo e com a resistência da obra a essas interpretações. Assim, a instituição desempenha um papel fulcral na escolha do cânone e as obras submetem-se ao controlo da autoridade e estão sujeitas a esses jogos de poder. Pozuelo Yvancos (2000) explica a canonicidade como uma construção contínua, tendo em conta a historicidade das obras, associada ao fundamental papel do ensino. Deste modo, a tradição literária de uma nação está intimamente ligada à constituição da história da literatura nacional de cada país. Calvino (2002), por sua vez, aborda o cânone como um repertório de obras que devemos ler porque carregam em si outros autores, outras leituras, apresentando sempre algo de novo e original para nos transmitir e sobre as quais se pode sempre acrescentar um comentário diferente.

Referir-mo-nos aos clássicos equivale a considerar a tradução, ainda que esta tenha sido longamente encarada como um processo mecânico e pouco criativo, ao alcance de qualquer um que tivesse o domínio básico de duas línguas (a língua de partida/do texto fonte e a língua de chegada/do texto alvo), emprestando-lhe um estatuto secundário, periférico ou subsidiário no sistema literário. Contudo, a tradução não se pode resumir à transferência de significados, nem pode ser concebida como um exercício menor; pelo contrário, a tradução literária procura suprir uma carência, a falta do original na língua do leitor, e por isso desempenha um papel extremamente importante nos Estudos Literários, na medida em que é por meio de textos traduzidos que se estuda, e se constituem os principais textos da literatura universal.

Traduzir não é apenas reconstituir a superfície do texto noutra língua, como alerta João Barrento, é também recriar os «invisíveis do texto»; a fidelidade refere-se ao rigor estético, «sobretudo ao respeito destas instâncias instáveis e ocultas», e a correspondência deverá antes ser no «plano dos efeitos e dos envolvimentos» de modo a que «o texto traduzido [faça] o que faz o original» (2002: 17) tendo em conta um contexto novo e diferente – o da língua e da cultura de recepção. Por isso, muitas traduções são frequentemente entendidas como novos originais e se tornam, também elas, obras de arte que podem integrar o cânone literário.

A tradução implica, naturalmente, o reconhecimento de uma determinada «infidelidade» e desvio e a aceitação de uma certa dimensão de perda e de destruição, mas simultaneamente de ganho e de enriquecimento, na medida em que a «obra traduzida cresce» (Steiner 2002: 339). Na realidade, toda a obra aspira a ser traduzida, pois, e tomando as palavras de Ernest Renan, «une œuvre non traduite n'est publiée qu'à demi» (*apud* Berman 1984: 283): considerar que ela é digna de ser traduzida equivale a engrandecê-la e confere ao seu autor a credibilidade e o reconhecimento internacional desejados, que, permitindo transportar a obra para além das fronteiras do território nacional, lhe dão a possibilidade de se tornar uma referência literária universal ou, inclusive, de assumir uma determinada posição na hierarquia do cânone.

A tradução literária não está apenas associada ou assombrada pelo adágio «traduttore traditore», representa antes, pelo contrário, um prolongamento inevitável da literatura, como declara Meschonnic: «La littérature est l'épreuve de la traduction. La traduction est un prolongement inévitable de la littérature». Por isso, «la littérature demande des comptes à la traduction» (1999:82) e não se pode rigorosamente conceber a história literária sem se pensar na história da tradução. Aliás, os grandes textos canónicos podem ser contínua e constantemente traduzidos. Esta capacidade de recomeçar parece ser intrínseca aos clássicos; por isso será preferível referir-mo-nos a traduções no plural. Dito de outro modo, todo o texto clássico pode ser continuamente

objecto de atenção e de tradução, ao longo dos tempos, sem perder o seu interesse e a sua validade.

A tradução é, antes de mais, uma reescrita de um texto original e, naturalmente, «all rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way» (Venuti 1995: vii). Esta manipulação, não só literária, mas sobretudo cultural, visando frequentemente o aproveitamento ideológico e político de determinado conceito de Estado e de Nação, comprova-se através das traduções portuguesas do texto das *Lettres Portugaises* e de toda uma tradição de textos e comentários que construíram a figura de Mariana Alcoforado e atestaram a suposta originalidade portuguesa das *Lettres*.

A aura de mistério que envolveu o aparecimento desta obra – uma (falsa) tradução –, omissa de nome de autor e de tradutor, surge, simultaneamente, como uma negação do próprio texto original, como um falso original, isto é, o texto que motivou a tradução francesa dada à estampa pelo editor Barbin nunca apareceu; da autora destas missivas, apenas nos é dado a conhecer o que consta das epístolas (pelo menos até à notícia de Boissonade). A tradução, atribuída a Guilleragues, é timidamente revelada por Pierre Marteau, numa edição contra-feita, no mesmo ano da publicação de Barbin. As edições que se sucedem, seja das primeiras cinco cartas ou das sete seguintes (designadas por segunda parte), surgem igualmente como uma tradução. Portanto, é uma falsa tradução/falso original que servirá de base às múltiplas traduções portuguesas das *Lettres*. Será a partir deste original – tradução para os portugueses – que os tradutores em Portugal irão defender a tese da origem portuguesa, descobrir e estudar o caso da freira, traduzir as *Lettres* e procurar apropriar-se do texto e incluí-lo no cânone nacional. Os infundáveis comentários, críticas, estudos – que encetaram uma autêntica querela literária, reunindo pró- e contra-alcoforadistas – e as traduções constituíram uma verdadeira forma de promoção literária não só do texto, mas sobretudo da figura da freira apaixonada, construindo toda uma tradição mítica que permanece e conhecemos actualmente. A tradução das *Lettres Portugaises* para português constituiu um exercício literário não raras vezes de equivalência e de aproximação a um original que nunca foi e que se crê perdido. Assim, a maioria dos tradutores procurou um apagamento voluntário para dar voz activa a Mariana Alcoforado, para que esta surgisse na sua plenitude de autora portuguesa seiscentista, alentejana e enclausurada. O texto das *Lettres* da edição francesa, aparentemente, perdeu o seu estatuto de original e a partir do momento em que se prolongou e se desdobrou nas múltiplas traduções portuguesas, estas são lidas, mais do que como novos originais, como se fossem o texto primeiro. O original propriamente dito confunde-se com as traduções e, como afirma Barrento, «integra-se num circuito de reprodução que o faz perder a sua «aura» de coisa

única, de texto sem múltiplos» (2002: 86), onde cada tradução é entendida como o original português em falta e, por conseguinte, contribuindo para a sua integração na tradição portuguesa.

Embora tardio, relativamente à sua primeira publicação em França, o interesse pelas *Lettres Portugaises* e a crítica alcoforadista serão, em Portugal, particularmente férteis e produtivos no período da República e até parte do período do Estado Novo (até meados dos anos sessenta). Multiplicam-se as traduções, os estudos e as biografias, inspirados e forjados a partir da personagem da obra, respondendo ao apelo patriótico, na ilusão de corresponder a um qualquer original perdido. As *Lettres Portugaises* e a história da freira encontram-se não raro ao serviço de uma determinada História que convém à nação – à qual acrescenta grandeza e superioridade – e que devia também ser veiculada pela instituição escolar. Toda a literatura desenvolvida em torno de Mariana Alcoforado e das *Lettres Portugaises*, incluindo as traduções e a crítica literária, pertencem ao sistema canónico, compõem uma tradição histórica e cultural de teor nacionalista e ocupam um lugar na hierarquia do cânone nacional português.

1. Traduzir o cânone, canonizar as traduções

Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer.

Italo Calvino

A noção de literatura nacional emergente no final do século XVIII, enquanto expressão do espírito e da alma de uma nação, com caracteres próprios, criou a necessidade de distinguir um conjunto de obras literárias – o cânone – que, pelas suas especificidades e qualidades estéticas, são representativas da cultura e da nacionalidade de um povo e por isso dignas de serem estudadas e comentadas. O património literário e cultural, reconhecido através de certos traços individuais, seria constituído de feições e qualidades próprias, que permitem diferenciar e tornar distinta uma literatura nacional de qualquer outra.

A evolução semântica do termo «literatura»², a definição de um determinado campo de estudo e o estabelecimento da especificidade do literário, de elementos de ordem estética – a «literariedade»³ –, próprios da obra literária, foram também fundamentais para a cristalização das fronteiras entre o literário e o não-literário, abrindo caminho para a constituição dos conceitos de cânone e de literatura nacional. A literatura deve ser entendida na sua vertente histórica e relacional, isto é, tendo em conta um determinado contexto social e atendendo ao momento histórico em que é produzida e em relação com outros textos, tanto nacionais como estrangeiros, já que nenhuma obra de arte tem existência sozinha e «qualquer obra literária é simultaneamente geral e particular, ou – talvez com maior exactidão – simultaneamente individual e geral», tem características próprias, individuais, mas «compartilha também de propriedades comuns a outras obras de arte» (Wellek e Warren 1987: 18). Neste

² «Literatura» deriva do radical latino *littera* – letra – designando todo o saber relativamente à arte de saber ler, escrever, à gramática, instrução e erudição. Nas literaturas europeias, o seu significado manteve-se, até ao final do século XVIII, idêntico ao do seu étimo latino, designando o saber e a ciência em geral; para fazer referência à arte ou ao *corpus* textual, eram utilizados os termos *poesia*, *eloquência*, *verso* ou *prosa*. A partir da segunda metade do século XVIII, o lexema *literatura* sofre uma evolução semântica: embora mantenha o seu significado primordial de expressão a partir da linguagem verbal e das letras, adquiriu o seu significado fundamental de arte particular, criação artística e do conjunto de textos resultantes desta energia criadora. Polissémico, o lexema *literatura* assumiu, no decorrer do século XIX em diante, várias acepções: produção literária de determinada época; conjunto de obras de feição particular; bibliografia existente acerca de um assunto ou retórica e expressão artificial (cf. Silva 2000: 1-13).

³ «Literariedade» foi um termo introduzido pelo formalista russo Roman Jakobson, que define como objecto de estudo da literatura não «a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária» (Silva, 2000: 15). A literariedade seria o resultado de uma função específica da linguagem verbal, a função estética ou poética, que, apesar de poder coexistir com outras, seria dominante no texto literário.

Esta definição referencial da literatura, baseada em traços peculiares que distinguem o texto literário do não-literário tem sido muito discutida, não só no que se refere à determinação desses traços caracterizadores do literário, mas também à existência de tais propriedades. Fish (1980), por exemplo, defende que a literatura é uma categoria convencional e que cabe ao leitor «fazer» a literatura, isto é, será a sua leitura e interpretação que vão determinar a existência ou não do literário.

sentido, a noção de literatura nacional, de acordo com Wellek e Warren, parece discutível e até problemática, pois a literatura deve ser considerada como um todo, constituindo uma só unidade mundial, geral ou universal⁴.

Ainda assim, aquela noção, menos considerada hoje do que no passado, carece de esclarecimento quanto ao seu âmbito, relativamente àquilo que deve ou não ser incluído numa determinada literatura nacional e que ultrapassa não raro as barreiras linguísticas e as fronteiras de um país⁵. Neste quadro, o papel da literatura traduzida não pode ser ignorado, na medida em que são os textos traduzidos os primeiros testemunhos do contacto entre literaturas, como o nó de uma rede a que se vão somando textos, de modo a formar um grande sistema rizomático, mas também dialógico⁶. A metáfora do rizoma, caracterizada por João Barrento em *A Espiral Vertiginosa*, constrói-se a partir da ideia de que todo o texto pede para ser traduzido. O texto único (o original) torna-se múltiplo (as traduções), desmistificando a ideia de que a tradução é um produto secundário e periférico e privilegiando «a imagem de uma explosão, ou disseminação» (2001: 100). Neste sistema, os textos que constroem a rede encontram-se no mesmo nível hierárquico, onde o «original perde a sua aura de objecto único e irrepitível: porque o próprio da tradução é torná-lo repetível, e porque esse original se altera à medida que a rede alastra» (2001: 100-101), razão pela qual Barrento fala de traduções no plural.

Como afirma Aguiar e Silva, a literatura

«não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscrito no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos – processo este que implica necessariamente a existência de específicos mecanismos semióticos não alienáveis da esfera da historicidade e que se objectiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda

⁴ A expressão «literatura mundial» (*Weltliteratur*) data de 1827 e é de Goethe. A utopia de uma «literatura mundial» assenta na ideia de que todas as literaturas se unificariam numa só, sem comprometer a individualidade de cada nação, onde cada uma desempenharia um papel decisivo e onde a tradução seria fundamental para ultrapassar as limitações impostas pelas línguas. Este ideal de globalização e de unificação cultural estabelecido por Goethe para a «literatura mundial» é discutível, embora esta noção tenha sido retomada e esteja na base do multiculturalismo e a expressão tenha passado a significar «tesouro dos clássicos» ou «obras-primas». Wellek e Warren preferem o uso simples do termo mais abrangente «literatura» (1987: 57).

⁵ As fronteiras territoriais das nações raramente coincidem com as delimitações linguísticas. Poderão existir diferentes literaturas nacionais com a mesma língua de expressão, como acontece com a literatura brasileira e a portuguesa? E, no caso de serem bilingues, de que literatura nacional fazem parte os escritores? E aqueles que adoptam uma língua de expressão criativa diferente da que se fala no seu país? (Cf. Wellek e Warren 1987: 62 e Reis 1999: 22-23).

⁶ A metáfora da rede é apresentada em Barrento (2001), onde o autor também adopta a noção de rizoma, de Deleuze e Guattari.

provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmo textos» (2000: 14).

A definição de literatura reclama, necessariamente, a de cânone literário, não só enquanto elenco de textos e autores de referência – ditos clássicos –, mas também como forma de guia de ensino, de norma ética para a criação literária.

O termo cânone deriva da palavra grega *kanon* que designava uma vara ou cana de madeira utilizada como régua, de que os carpinteiros se serviam para medir (Sullà 1998: 19); figurativamente, passou a designar a norma, a regra, a medida de avaliação de uma obra. Inicialmente utilizado num contexto religioso, o termo «cânone» servia para distinguir o significado das leis divinas relativamente às leis humanas e era aplicado aos textos sagrados, um *corpus* fechado e único, autêntico, revelador da palavra de Deus e dotado de autoridade. O cânone bíblico é, então, constituído pelos livros que formam o *Antigo* e o *Novo Testamentos* e a sua canonicidade fundamenta-se na crença de terem sido inspirados por Deus. Quando o conceito de cânone deixa de se restringir apenas a este uso, alargando-se ao contexto literário, torna-se sinónimo de conjunto de autores e obras aos quais se atribui valor e o mérito de serem tidas por modelos e dignas de imitação. Neste sentido, e como não é possível ler todos os livros que há para ler, forçosamente, é preciso escolher; mas o que se deve ler? Quem decide do cânone? Com base em que critérios é feita essa selecção? Para que servem e como sobrevivem os clássicos?

A formação do cânone literário obedece à articulação de três princípios básicos: a selectividade – que estabelece o leque de autores e de obras que correspondem à identidade cultural e literária de determinado país⁷ e que é representativa da sua identidade colectiva; a continuidade – que determina a permanência da autoridade cultural do texto/autor, num tempo histórico alargado; e a formatividade – isto é, as obras/autores que do ponto de vista pedagógico e ideológico são representativos de determinada ordem social e cultural, adequada à instituição de ensino (Reis 1998: 72-73). Estes factores, responsáveis pelo gosto literário, tornam o cânone intemporal mas também sujeito à constante manipulação (e até opressão) de um grupo dominante, de instituições do poder que estabelecem os critérios de entrada e de saída de textos e autores e que são responsáveis, não só pela cristalização, mas também pela divulgação e promoção desse cânone, nomeadamente através das instituições de ensino.

De acordo com Frank Kermode, é inegável o poder e a influência da instituição, muitas vezes associada ao poder político, no controlo da interpretação textual, isto é, na

⁷ Por isso, se pode falar em cânones no plural: cada cultura tem o seu próprio referencial de autores e obras literárias, representativas da sua nação e às quais atribui valor.

verificação da observância de normas e regras impostas, onde «a professional community [...] has the authority (not undisputed) to define (or indicate the limits of) a subject; to impose valuations and validate interpretations» (1983: 169). Terá sido neste contexto que as *Lettres Portugaises* – ou a figura de Mariana Alcoforado – foram canonizadas, já que se deve ao poder e a uma determinada comunidade interpretativa o facto de as *Lettres* se terem tornado uma referência da cultura e da sentimentalidade portuguesas: tanto os autores de manuais escolares, durante a primeira República, como os estudiosos e escritores do período do Estado Novo são responsáveis pela progressiva entrada das *Lettres* neste circuito canónico.

A comunidade interpretativa a que se refere Kermode define os limites éticos e estéticos da obra literária canónica; por isso, a acção do poder leva, não raras vezes, o cânone a ser considerado «elitista» e conservador, demasiado selectivo e fechado à novidade de textos que não obedecem a determinadas exigências. Todavia, numa perspectiva diferente, Harold Bloom reconhece, na sua obra magistral, que «nada é mais essencial ao Cânone Ocidental que os seus princípios de selectividade, que são elitistas unicamente na medida em que se fundam em rigorosos critérios artísticos» (2002: 33). São os «critérios artísticos» que devem nortear a escolha e a inclusão de textos e autores no cânone literário; é o valor estético, um modo de «originalidade», de «estranhamento» (14) que nada tem a ver com a ideologia, que torna uma obra e um autor clássicos. Para Bloom, «ler ao serviço de qualquer ideologia não é [...] ler» (39), e acrescenta que ler os clássicos não torna as pessoas melhores tal como não faz delas caracteres piores; o que a leitura dos clássicos pode trazer é o confronto do leitor consigo próprio, com a sua própria fragilidade humana e com a própria mortalidade. Italo Calvino dirá que os clássicos podem apenas servir para compreendermos melhor quem somos e aonde chegámos; por isso, a «única razão que se pode aduzir é que ler os clássicos é melhor que não ler os clássicos» (2002: 13). O cânone não é um «programa de salvação social», ainda nas palavras de Bloom, e por isso os critérios de avaliação da tradição não podem ser de natureza ideológica nem colocar-se «ao serviço de quaisquer fins sociais, por mais moralmente admiráveis que eles possam ser. Só se irrompe no cânone graças à força estética» (2002: 39). Todavia, e no caso particular das *Lettres Portugaises*, é interessante verificar que esta obra entrou progressivamente no cânone não só pela «força estética», mas também em grande medida graças às instituições do poder, ao impulso patriótico e nacionalista dado pelo regime, nomeadamente no período do Estado Novo. É precisamente nesta altura que a configuração da memória nacional adquire um maior destaque e que certas figuras nacionais são enaltecidas pela propaganda promovida pelo Estado, em particular as

que de algum modo contribuíram para a exaltação e engrandecimento do país, disseminando o nome de Portugal no estrangeiro, como foi o caso da freira de Beja.

Os candidatos a clássicos, a lista de autores e textos a integrar o cânone, devem, de alguma forma, representar a cultura e a identidade nacional de cada país, ancorada primeiramente na sua língua; depois, devem espelhar as características e os traços próprios de um povo, do seu génio criador e exprimir o máximo possível de sentimentos próprios do carácter dessa língua; só assim o clássico adquire «compreensividade» (Eliot 1992: 142). Se após alcançar esta «compreensividade», a obra, não só ocupar um reconhecido lugar no interior da sua própria literatura, mas também no quadro da tradição europeia, então terá também «universalidade», isto é, será universal no sentido em que todos devem conhecer essa obra.

O cânone literário só pode, porém, ser cabalmente reconhecido e analisado numa perspectiva histórica. Esta consciência do devir a que se refere Eliot, tem a ver, não só com a própria história literária nacional, mas também com o contexto histórico e literário universal, mutuamente influenciáveis, entre os quais são partilhadas semelhanças que são essenciais para que a obra possa reconhecer o seu próprio lugar na História⁸. Nenhum autor tem existência sozinho, a sua obra não fica completa senão por comparação, aproximação ou contraste com outras obras e outros autores, como afirma ainda T.S. Eliot: o «seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos» (1989: 39). Esta consciência do outro e do passado serve de júri, de orientação para os artistas, a partir de padrões e modelos do passado, nunca de amputação, tratando-se de «um julgamento, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas» (40). É neste sentido que Bloom considera que nenhuma obra de arte é inteiramente original e carrega em si a influência de autores passados, a reminiscência de leituras anteriores. Assim, o cânone deve ser entendido como um sistema permeável, dinâmico, aberto à mudança e receptivo à novidade, embora não isento de conflito. Aliás, a transmissão e a renovação da tradição literária não constituem um processo pacífico nem harmonioso precisamente porque essa evolução surge como «uma disputa entre o génio do passado e a aspiração presente, em que o prémio é a sobrevivência literária ou a inclusão canónica» (2002: 21).

O cânone, enquanto resultado do que «foi preservado de entre tudo o que foi escrito» (28), lista de livros de leitura de referência ou obrigatória, torna-se uma «escolha

⁸ De acordo com T. S. Eliot, «a consciência da história não pode estar completamente desperta excepto onde há outra história, que não na história do próprio povo do poeta: precisamos disto para ver o nosso próprio lugar na história» (1992: 137).

entre textos em luta uns com os outros pela sobrevivência, [...] independentemente de se interpretar a escolha como resultado de grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica» (31). Mais do que uma questão de sobrevivência do literário, trata-se de uma disputa pela mortalidade ou pela imortalidade da obra literária. O cânone representa, de certa forma, o medo que essas obras, esses escritores, têm da morte, do esquecimento. Daí o cânone se identificar, como referiu Harold Bloom, com a «literária arte da Memória» (28).

Embora seja a persistência na memória que faz com que os títulos e autores do catálogo do cânone sobrevivam, na realidade, é a resistência ao tempo que torna o clássico um eterno presente e faz dele «um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer» (Calvino 2002: 9). Um clássico não tem forçosamente de nos dizer alguma coisa de novo, mas, paradoxalmente, constitui uma eterna novidade, onde cada descoberta é uma redescoberta do que já se leu ou do que já sabíamos, como se fossem os próprios livros que nos lessem a nós próprios⁹. Aliás, e como afirma Ezra Pound, «Ce qui fait un classique c'est une certaine fraîcheur éternelle et irrépressible» (2011: 14), é esta «frescura eterna» que torna a obra clássica imortal, imutável e resistente à passagem do tempo.

Um clássico é uma obra sobre a qual se fazem sucessivos comentários, sem contudo, se esgotar em si mesma, pois é uma obra que «provoca incessantemente uma vaga de discursos críticos sobre si, mas que continuamente se livra deles» (Calvino 2002: 10). Um clássico é, também, uma obra que ultrapassa as fronteiras da sua própria nação para se impor como paradigma e modelo de outras, tornando-se um clássico universal. Essa universalidade só é, naturalmente, possível por meio da tradução, isto é, a tradução não só assegura a sobrevivência do clássico, como também garante a sua existência plena e absoluta. Por isso, as traduções das obras clássicas surgem, muitas vezes, como

«novos originais destinados a um espaço, um tempo e uma língua-outra que os fazem renascer e lhes prolongam a vida. Para durarem o tempo que duram as obras: um instante ou uma eternidade humana. Ou: o tempo que levam a ser escritas/traduzidas, ou o que precisam para murcharem» (Barrento 2002: 117).

Na realidade, a formação e a legitimação do cânone de obras nacionais ou universais, originais ou traduzidas, têm de ser analisadas no seu todo e comparativamente,

⁹ Alberto Manguel refere que podemos encontrar, em cada livro, vestígios da nossa vida, como exemplifica Virginia Woolf com Shakespeare: «anotar as nossas impressões da leitura de *Hamlet*, ano após ano, seria praticamente registar a nossa própria autobiografia, pois, à medida que ficamos a saber mais sobre a vida, Shakespeare vai comentando o que aprendemos» (2010: 24).

enquanto herança cultural e literária de um passado comum, mas também enquanto promessa de futuro. O cânone é também uma questão de recepção, de leitura, de interpretação, de crítica, de tradução e de reescrita. Mas é sobretudo uma questão de poder, a partir do qual se faz ou se desfaz o cânone.

1.1. Fazer e desfazer o cânone

Geralmente, só reconhecemos ou atribuímos valor a uma obra literária quando a conhecemos e consideramos que ela é digna de interesse e importância. Ezra Pound propõe uma imagem muito curiosa e sugestiva para explicar o valor de uma obra literária: um cheque bancário só tem validade quando quem o recebe conhece o seu emissor ou tem boas referências dele. E o inverso também é válido: só se empresta dinheiro a alguém em quem se confia. À semelhança do que se passa com o cheque, a referência, na obra literária, é o nome do autor, ao qual se vai atribuindo valor e reputação, após um determinado tempo de convivência e de confiança (2011: 27).

Naturalmente, reconhecemos valor à literatura, mas valorizá-la torna-se um exercício diferente e distinto do simples atribuir valor, na medida em que implica a tomada de uma posição crítica, pressupõe a formulação de um juízo, que tanto pode ser positivo como negativo. Como vimos antes, a obra literária deve ser avaliada por comparação com outras e de acordo com critérios estéticos como a novidade, a inventividade ou a intemporalidade que lhe é inerente. Esta permanência no espaço e no tempo é que garantem a continuidade da tradição e fazem com que a obra sobreviva a quaisquer mudanças de estilo, às variadas interpretações ou à própria erosão. No entanto, é preciso determinar o grau desse valor estético para poder estabelecer a grandeza da literatura, isto é, identificar e fazer o cânone literário.

Grosso modo, podemos afirmar que o termo literatura designa já o cânone literário em si, no sentido em que todas as obras literárias produzidas representam o cânone em potência e em latência – em cujo círculo limitado e selectivo são capazes de ingressar, mas que também podem abandonar –, que só é hermético na medida em que se baseia em rigorosos métodos de avaliação e instrumentos de seriação. Dito de outro modo, são essenciais ao cânone critérios estéticos específicos que permitem classificar uma obra literária enquanto tal. Este valor estético a que se refere Bloom implica necessariamente uma «luta agonística [*agon*]» entre as obras candidatas a ingressar no cânone: «mais do que, menos do que, igual a?» (2002: 35). A objectividade destes critérios de valorização literária é relativa e não torna o cânone estático; antes pelo contrário, pressupõe uma competição entre obras e autores pela sua posição no interior do

cânone, pois «cada nova obra que ingressa alterará, ainda que ligeiramente, a posição relativa das outras obras» (Wellek e Warren 1987: 309). Existirão obras de valor duradouro, que sobrevivem à evolução, à transformação dos gostos e à passagem de diversas gerações, ocupando no cânone uma posição permanente. No entanto, esta posição não é fixa nem se mantém inalterável (310); as obras movimentam-se hierarquicamente no interior do sistema e em função de novas entradas.

Se qualquer obra de arte literária pode fazer parte do cânone e ser qualificada como canónica, importa saber o que torna uma obra literária de valor estético inquestionável e constante para uma determinada cultura, isto é, o que a torna superior relativamente a outras obras também elas literárias e a distingue das de menor valor. Segundo Harold Bloom, para quem «toda a originalidade literária forte se torna canónica» (2002: 36), só a força estética, que ressalta da originalidade e de uma certa estranheza dos textos, garante a superioridade e a grandiosidade das obras que formam o cânone, devendo um texto clássico medir-se exclusivamente pelo seu valor estético e não podendo converter-se num documento social e ideológico, ao serviço da luta de classes ou de géneros¹⁰.

Na realidade, a verdadeira originalidade raramente é nova e inédita, embora possa representar uma autêntica cisão, relativamente às restantes obras literárias e à ordem estabelecida pela tradição, graças à sua novidade. Como referimos anteriormente, nenhuma obra sobrevive só e nenhum autor tem existência sozinho. Cada obra representa a soma de todas as leituras que o autor realizou; por isso qualquer obra transporta consigo a marca de outros autores, carrega traços de outras obras e a influência de outras culturas. A originalidade comporta uma herança literária e cultural que se fundamenta em leituras anteriores, onde cada texto escrito é, na realidade, uma reescrita e um autor ou um texto é tanto mais original quanto melhor souber «como pedir emprestado» (Bloom 2002: 23). É aqui que reside a grandeza literária: é a forma como se pede emprestado e como se concretiza a escrita que confere valor estético ao texto e garante essa grandeza. Nesta linha de pensamento, também João Barrento acredita que a originalidade literária não existe, visto que «todos vivemos de todos, da tradição própria e alheia, repetindo temas e assuntos e variando formas, em permanentes actos de vampirismo intra e inter-sistémico oculto ou inconsciente ou deliberado» (2002: 74). A criação literária original representa, na realidade, um «grande e variado *intertexto contínuo*»; por isso, todo o «poeta é um devedor» (75). Com efeito, esta noção de «pedir emprestado» está intimamente relacionada com as reescritas, que abordaremos na

¹⁰ Aliás, é esta oposição estética/ideologia que tem separado os partidários da «Escola do Ressentimento» (assim designados por Bloom) dos da tradição, por defenderem a abertura do cânone à pluralidade socio-cultural no que se refere à produção literária, propondo, nomeadamente, a inclusão no cânone de textos provenientes de grupos ou minorias culturais.

segunda parte deste trabalho, e é, por isso, particularmente adequada ao estudo do mito de Mariana Alcoforado e das *Lettres Portugaises*. A originalidade dos autores destas reescritas não reside tanto no conjunto de leituras que realizaram, mas antes na forma como retomam e recriam o drama dos amores de Mariana e Chamilly, uns, seguindo a tradição alcoforadista, outros, afastando-se dela, subvertendo-a e desconstruindo-a, mas em qualquer dos casos, acrescentando valor e novidade ao mito.

Aliás, George Steiner afirma categoricamente que «a originalidade é antítese da novidade» na medida em que não é verdadeiramente nova, atendendo ao sentido etimológico primordial da palavra: «qualidade do que é original», «referente a origem». O que se verifica nas obras literárias, a par da singularidade e da criatividade, é a marca da Antiguidade, de outros autores, materializando um regresso às origens; por isso, os textos devem «de modo directamente proporcional à sua originalidade, à sua força espiritual e formal de inovação, as invenções estéticas são “arcaicas”. Trazem consigo o pulsar da nascente longínqua» (1993: 35). A originalidade e a novidade residem, antes, nas variadas interpretações e nos múltiplos sentidos que podem ser aduzidos à obra literária.

Se tomarmos a originalidade como condição necessária à avaliação da qualidade e da grandeza da obra literária, então ela também será entendida como a condição por excelência de entrada na tradição. A entrada de textos no cânone pode fazer-se, por um lado, por via da continuação, isto é, através da inclusão de textos que seguem o modelo reputado clássico e canónico, que estão de acordo com a tradição, com um determinado paradigma literário e cultural estabelecido e que reforçam a estabilidade do sistema literário. Por outro lado, pode fazer-se por via da inovação e da ruptura relativamente aos padrões estéticos dominantes e aos códigos vigentes, através da valorização de ideias de originalidade e de novidade, mas sobretudo pela contestação de regras impostas pela tradição. No caso das *Lettres Portugaises*, de que vamos ocupar-nos, é interessante observar que o seu sucesso nos salões literários parisienses se deveu precisamente a esta novidade no modo de expor os sentimentos, diferentes dos códigos vigentes na época. Esta originalidade foi responsável, de certa forma e numa primeira fase, pela valorização da obra, a par dos comentários e da atenção do público.

Toda a obra literária encarna o «dur désir de durer» (Steiner 1993: 35), aspira à eternidade e enfrenta a angústia da sobrevivência e da morte pelo esquecimento, precisamente porque esta eternidade e esta permanência na memória do cânone é algo incerta, variável, e as «linhas que a limitam são uma extensão desconhecida em direcção ao futuro» (35). Além disso, geralmente, as obras que ficam de fora do cânone têm tendência para desaparecer da memória e perder-se no esquecimento, a não ser

que sejam recuperadas, revalorizadas ou reavaliadas. Aliás, muitas vezes, certos textos, anteriormente abandonados à poeira nas bibliotecas, tornam-se reputados e consagrados porque alguém¹¹, representativo de uma autoridade, os (re)descobriu e lhes prestou atenção.

A permanência das obras no cânone, a continuidade que se exige de uma obra, a eternidade que lhe deve ser intrínseca e natural, prende-se, não raras vezes, com motivações de ordem extra-literária¹², com o poder que a instituição exerce no sistema canónico, mas relaciona-se também com o comentário e a crítica desses textos. O texto literário canónico é aquele que motiva e origina uma vaga de comentários e de interpretações, mas também é aquele que lhes resiste e lhes sobrevive continuamente, sem que o seu sentido e a sua riqueza se esgotem. Assim, além da força estética, do valor literário e das qualidades intrínsecas, também o comentário e a resistência do texto a infundáveis comentários contribuem para o tornar canónico e garantem a sua permanência no tempo. Neste contexto, podemos afirmar que foram a atenção crítica e os sucessivos comentários, estudos e traduções produzidos sobre as *Lettres Portugaises* que fizeram delas uma obra canónica, assegurando-lhes a permanência entre os outros clássicos. Como afirma Frank Kermode, «the books we call classics possess intrinsic qualities that endure, but possess also an openness to accommodation which keeps them alive under endlessly varying dispositions» (1983: 44). É este acolhimento pela crítica – que podemos observar, no caso das *Lettres Portugaises*, sobretudo num determinado período e contexto histórico e político – que mantém o texto vivo e permanente no tempo. O comentário e o comentário do comentário também são essenciais para a manutenção do cânone e revelam-se aqui infundáveis, isto é, as *Lettres* têm sido objecto do mais variado e longo debate, sobretudo em torno da autoria do texto e, a cada novo argumento, contrapõem-se outros argumentos e novas interpretações.

O cânone resulta, portanto, da continuidade de atenção, cuja

«interpretação é o critério básico que permite a canonicidade de um texto e a própria diversidade das suas interpretações permite a continuidade da actividade interpretativa, de modo a que a variabilidade relativa do seu sentido se bem que aparentemente possa ser considerada anticanónica, é afinal o que assegura uma

¹¹ Muitas vezes, são as preferências, os gostos e os princípios estéticos de eminentes críticos, artistas ou escritores que orientam o cânone e tornam os textos clássicos. Por exemplo, Kermode refere que autores como Middleton ou Tourneur foram integrados e elevados à condição de canónicos em virtude da crítica de T. S. Eliot e dos comentários em torno das suas obras (2004: 77).

¹² «A grandeza da literatura não pode ser determinada unicamente por padrões literários, embora nos devamos lembrar de que apenas por padrões literários se poderá determinar se é literatura ou não» (T. S. Eliot *apud* Welles e Warren 1987: 301).

ordem cumulativa, a que chamamos tradição, que permite transformar o objecto sem o destruir» (Pozuelo Yvancos 2001: 426).

Naturalmente, esta «ordem cumulativa» que garante a tradição não é assegurada por indivíduos particulares, por leitores individuais, mas por uma determinada comunidade interpretativa e profissional, de reconhecimento público, controlada pelo poder da instituição e difundida e promovida pelo sistema de ensino.

O poder da instituição exerce-se através de aparelhos ideológicos do Estado que interferem no sistema de ensino. Neste sentido, a instituição desempenha um papel fulcral no estabelecimento de um conjunto de regras, na fixação de uma série de valores que asseguram a continuidade linguística, histórica e cultural de uma nação e são considerados adequados e indispensáveis para a formação pessoal e literária dos indivíduos, em contexto escolar. Esta função formativa, de carácter exemplar, decorrente da concepção clássica da literatura, que se exige aos textos que integram o elenco canónico, relaciona-se com o carácter pedagógico e educativo da literatura. A instituição torna-se responsável pela definição desse conjunto de regras e de normas que regulamenta a selecção do cânone, legitima a escolha de textos, mas, sobretudo, autoriza modos de interpretação, tendo em conta, obviamente, o valor estético da obra, ainda que este juízo de valor seja o resultado de uma interpretação também ela dependente de uma máquina institucional, como afirma Frank Kermode: «it is obvious that control of interpretation is intimately connected with the valuations set upon texts. The decision as to canonicity depends upon a consensus that a book has the requisite qualities, the determination of which is, in part, a work of interpretation» (1983: 174). No entanto, a autoridade e a manipulação institucional exercem uma força e um poder de tal forma preponderantes sobre a obra literária que, por vezes, o argumento da qualidade e do valor estético e literário parece tornar-se fraco ou mesmo cair por terra. Além disso, a interpretação dos textos pode ser orientada num determinado sentido que melhor convém à instituição enquanto instrumento do Estado e veículo de uma certa ideologia, como acontece com *As Lettres Portugaises*, que em capítulo subsequente analisaremos.

Neste sentido, e considerando que o cânone se associa a uma força institucional que influencia e controla a comunidade crítica e interpretativa que confere valor aos textos, autorizando modos de interpretação, determinando padrões de leitura e estabelecendo uma lista de obras ditas clássicas, uma questão se nos oferece de grande interesse e digna de atenção: o cânone decorre, de facto, das qualidades distintivas que tornam o texto canónico ou, antes pelo contrário, depende da forma como

se lê um texto, da leitura que se faz de determinada obra? Esta questão suporta uma outra: que leitores constroem o cânone?

Na verdade, se o gosto e o cânone literário variam no tempo, muitas vezes em função da moda¹³, não é menos verdade que variam de leitor para leitor e estão dependentes da(s) leitura(s) que se fazem do texto, relacionando-se, portanto, também, com a recepção.

Em primeiro lugar é preciso determinar o tipo de leitor e como faz essa leitura: se é um leitor/pessoal, um leitor/crítico, um leitor/autor ou um leitor/tradutor e, naturalmente, se faz ou não parte de alguma instituição e se está ao serviço de algum aparelho de Estado. O leitor/tradutor, em particular, deverá fazer uma leitura responsável, uma interpretação consciente, na medida em que responde perante o texto original, pela dimensão e pelo destino da obra traduzida na língua e na cultura de chegada.

A leitura, enquanto resultado do acto de ler, deve distinguir-se de leituras (no plural), identificadas com as várias formas segundo as quais o(s) leitor(es) pode(m) ler e apreender um único texto literário, com as múltiplas interpretações e sentidos que o(s) leitor(es) lhe pode(m) emprestar. Assim, se são a(s) leitura(s) do(s) leitor(es) que determinam o texto, se é a interpretação literária, pessoal, que faz da obra literária parte integrante de um cânone, o cânone varia, é mutável e constitui-se como um sistema dinâmico e permeável em função do leitor. Neste sentido, se qualquer leitor motivado realizar uma leitura responsável e consciente, faz e desfaz o cânone literário. Não será, porém, o cânone considerado oficial e comumente aceite pelo público como tal – esse deverá decorrer de propriedades concretas do texto, obedecer a ideias de originalidade e a qualidades intrínsecas ao texto e ser legitimado por instituições do poder que o consagram e promovem –, será, antes, o seu próprio cânone literário pessoal.

A formação do cânone oficial e do repertório de textos que devem compor a tradição – que é o que nos interessa, aliás – não pode ser entendida como um processo individual, nem compreendida sem ter em conta a história literária e a memória colectiva de um povo, a constituição de antologias e programas pedagógicos e didácticos que veiculam a norma, fixam padrões e, de certa forma, estabelecem critérios e limites estéticos, literários e culturais (que podem ou não ser transgredidos) a obras e autores posteriores. A canonização e a selecção de textos devem proceder de certos princípios-chave fundamentais, como os sustentados por Wendell V. Harris (cf. Sullà 1998: 37-60),

¹³ O gosto literário, variável no decorrer dos tempos, influencia a listagem canónica fazendo com que, o que numa determinada época causou uma forte impressão, perca o interesse noutra; daí a necessidade da periodização literária. Aliás, o gosto relaciona-se frequentemente com o culto de certos géneros literários em voga, como a epopeia, a poesia, a tragédia ou o romance que foram cultivados abundantemente em diferentes momentos da nossa história e que se reflectiram e reflectem nas escolhas do cânone. A este respeito veja-se Fowler (1979: 97-119) e Silva (2000: 393-401).

que importa mencionar. Os textos canónicos devem propor modelos e ideais de inspiração; ainda que os modelos de conduta e as regras que neles se procuram se encontrem em constante mudança, o cânone conserva o carácter exemplar e paradigmático; os textos considerados clássicos devem transmitir a herança do pensamento, isto é, o cânone deve proporcionar o conhecimento cultural básico para interpretar os textos do passado e perspectivar os do presente, no sentido de desenvolver uma cultura literária enriquecedora, no que diz respeito ao património e à memória colectiva. O cânone deve criar marcos de referência comuns, na medida em que estabelece pontos de contacto entre diferentes textos, mas dependentes de estratégias interpretativas partilhadas por comunidades de leitores; os textos e os autores clássicos entram no cânone não só pela qualidade dos textos, mas porque são recebidos favoravelmente, pela crítica de outros autores, por respeitarem determinados critérios pré-estabelecidos; a canonicidade também legitima a teoria e os critérios de selecção existentes, oferece uma perspectiva histórica da produção literária, dos textos e dos factos históricos que influenciam a composição das obras e, por fim, pluraliza, isto é, apresenta uma lista de textos entendidos como a representação da produção literária no seu todo, tendo em conta a pluralidade de géneros, de classes, de grupos, de tendências e teorias vigentes. É a consonância de todos estes aspectos que forma o cânone; ainda que seja constituído por textos, ele é, na realidade, construído a partir do modo como se lêem os textos e não tanto em função dos textos em si mesmos. Como veremos mais adiante, decorre, sem dúvida, da forma como as *Lettres Portugaises* foram lidas, da atenção crítica que, embora subordinada a determinada ideologia política e a órgãos do poder, lhes foi consagrada, a legitimação da presença da obra no interior do sistema canónico português.

Deste modo, a configuração do cânone nacional – e do repertório de textos que constituem a tradição literária – encontra-se dependente da história literária, mas também está vinculada à instituição e ao sistema de ensino que a veicula e ao qual subjazem os referidos princípios. Todavia, o cânone ultrapassa as fronteiras de um país e, enquanto conceito trans-histórico e trans-nacional (Kermode 2004: 7), não pode ser entendido sem ter em conta o papel que a tradução e a recepção do texto traduzido e a própria literatura traduzida desempenham no âmbito do processo canónico. A tradução, para além de ser fundamental para a transmissão intercultural e literária de textos, estabelece pontes, cria intercâmbios, pelo que o seu estatuto subsidiário e secundário, no interior do sistema literário, deve ser repensado e considerado na sua real e verdadeira amplitude. Aliás, e em particular para o estudo das *Lettres Portugaises*, a tradução desempenha um papel fundamental e torna-se essencial para a legitimação clássica da obra, porque é por meio das várias traduções portuguesas do texto francês,

realizadas por diversos autores, que ela vai progressivamente integrando o sistema canónico nacional. Neste contexto, a tradução não só perde o seu estatuto acessório como também se transforma no próprio original e faz o que este faz: cria a ilusão da pertença histórica e cultural da obra.

1.2. A Biblioteca de Babel

O conto que empresta o título a este sub-capítulo, da autoria de Jorge Luis Borges (2000: 50-57), descreve o universo como uma enorme biblioteca, interminável, formada por infinitas galerias hexagonais, distribuídas invariavelmente, com inúmeras prateleiras de livros que cobrem os lados da torre, atravessada por uma escada em espiral que se eleva ou se afunda, conforme a perspectiva, e que os leitores – os viajantes – vão percorrendo e descobrindo. Os livros existentes são todos idênticos, como fac-símiles imperfeitos, mas paradoxalmente são também únicos, irrepetíveis, insubstituíveis, e coligem toda a informação possível e imaginária, o comentário do livro e o comentário do comentário; a versão de cada livro em todas as línguas; a história do passado e a narrativa do futuro. Chegou-se, então, à conclusão de que não havia nenhum problema cuja solução não existisse surpreendente e miraculosamente num livro que bastava procurar e encontrar, dando resposta aos mistérios do universo e da humanidade.

Esta metáfora, talvez da própria existência humana, representa sobretudo a diversidade das línguas, justifica as múltiplas traduções e as variadas reescritas de um mesmo texto. As várias formas de tradução fazem desta biblioteca um «ubíquo e duradouro sistema de galerias hexagonais», onde cada texto está presente noutra texto, negando, de certa forma, a originalidade, onde «a certeza de que está tudo escrito» (56) anula o autor enquanto agente de novidade literária.

Esta imagem da biblioteca em espiral de Borges fundamenta-se no mito de Babel, onde reside a razão de ser da diversidade de línguas e tem origem a necessidade da tradução. Babel surge com um duplo sentido: o nome próprio do Pai, de cidade de Deus e o nome comum de confusão, confusão de línguas e confusão dos arquitectos da Torre, operada pelo próprio Deus, como punição do ambicioso projecto humano de construir um império uno e universal, baseado na edificação de uma Torre, na construção de uma cidade, na expansão de um único idioma e de uma única linhagem. Deus semeia a confusão, banindo a língua universal, multiplicando e dispersando os idiomas, desconstrói a Torre e dispersa a linhagem do Homem. Ao mesmo tempo que impõe um interdito à tradução, Deus destina o povo a essa mesma tradução, determina a tarefa necessária e simultaneamente impossível de traduzir. Porém, Babel não fundamenta

apenas a origem da multiplicidade irreduzível das línguas, significa também o inacabado, «l'impossible de compléter, de totaliser, de saturer» (Derrida 1985: 209) algo que ficou por concluir, a impossibilidade de completar, de totalizar algo que ficou por concluir. Neste sentido, um texto pode admitir infindáveis e constantes traduções possíveis sem que a tradução verdadeira seja conseguida ou mesmo acessível e o tradutor torna-se um sujeito endividado cuja tarefa é procurar devolver, restituir o sentido que foi dado anteriormente por Deus, mas que se perdeu. Assim, o tradutor é um agente inscrito na sobrevivência das obras (223), incumbido do dever de tornar o sentido compreensível entre os Homens, de recuperar uma suposta língua universal e paradisíaca perdida depois do desastre de Babel.

Walter Benjamin, no seu texto «La tâche du traducteur» (2000: 244-262), de 1923, defende precisamente a existência desta língua perdida, pura e universal que o tradutor deve procurar encontrar. A finalidade da tradução é exprimir a relação que se estabelece entre as línguas, constituída por uma convergência original, diferente das semelhanças entre o original e a sua réplica, pois «les langues ne sont pas étrangères les unes des autres, mais *a priori* et abstraction faite de toute relations historiques, apparentées en ce qu'elles veulent dire» (248). Esta afinidade entre as línguas só é possível de alcançar a partir de uma totalidade linguística, que é a linguagem pura. Neste contexto, a tarefa do tradutor consistirá em «faire mûrir dans la traduction cette semence du pur langage» (255), devendo ele «racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre» (259). Deste modo, traduzir possibilita a redescoberta desse fundo comum e esquecido, dessa língua original e universal. Por isso, a verdadeira tradução deve poder revelar essa língua absoluta e perfeita, deve ser transparente, não deve ser lida como se fosse o próprio original nem deve esconder o texto original, como pretendem algumas teorias, antes pelo contrário, deve deixar transparecer essa linguagem pura¹⁴. Aliás, esta linguagem pura, comum e presente em todas as línguas, que seria a reminiscência e o reflexo de uma língua original, é referida no conto de Borges como «o idioma inaudito» (2000: 54) que os bibliotecários procuraram, em vão, encontrar. Também foi em vão que os tradutores das *Lettres Portugaises* procuraram traduzir o texto, não tanto em busca dessa linguagem pura, desse fundo comum e universal a todas as línguas referido por Benjamin, mas procurando antes chegar ao que teria sido o original do texto se este tivesse sido escrito em língua portuguesa.

¹⁴ «[...] le plus grand éloge qu'on puisse faire à une traduction n'est pas qu'elle se lise comme une œuvre originale de sa propre langue. [...] La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas, mais laisse, d'autant plus pleinement, tomber sur l'original le pur langage, comme renforcé par son propre médium» (Benjamin 2000: 257).

A tradução tem sido, ao longo dos tempos, a pedra angular da literatura, cujos grandes textos fundadores e universais, a começar pelos textos sagrados, são traduções¹⁵. É impossível referir-nos à história literária universal ou de uma nação, ao estabelecimento e à fixação de um cânone, sem nos referirmos à tradição da literatura traduzida. A tradução existe, em primeiro lugar, porque as línguas são diferentes, impõe-se como necessária e fundamental em virtude da pluralidade de línguas e advém da incapacidade de o ser humano as conhecer e entender a todas. Mas, «traduzir é» também «compreender», nas palavras de George Steiner (2002: 25), aliás, «aprender a falar» já «é aprender a traduzir», como afirma Octavio Paz (1971: 7), é ler, é interpretar o que nos rodeia, e não apenas palavras, e realiza-se, desde logo, no interior da própria língua, no seio da língua materna. Se ler é interpretar e traduzir, cada leitura representa a interpretação de um ponto de vista pessoal e próprio, produz uma tradução única e irrepetível. A tradução anuncia-se, deste modo, como plural e diversa, independentemente de ocorrer no interior da mesma língua ou entre sistemas linguísticos diferentes. Naturalmente, a que nos interessa, e que nos irá ocupar, sobretudo no presente capítulo, é aquela que Jakobson designou como tradução interlinguística, ou tradução propriamente dita, aquela que resulta da elaboração, na língua de chegada, de estruturas lexicais e gramaticais que veiculam significados semelhantes e idênticos aos da língua de partida. Foi este tipo de transferência linguística que ocupou os vários tradutores das *Lettres Portugaises*, sobretudo numa primeira fase e quando o texto começou a ser traduzido em Portugal. Os tradutores preocuparam-se essencialmente em restituir à língua portuguesa o texto das *Lettres*, numa tentativa de aproximação e nacionalização do sentimento amoroso expresso nas cartas, que se pretendia e que se queria português. Para além da tradução interlinguística, Jakobson distingue ainda, a tradução intralinguística ou reformulação, aquela que se realiza no interior do próprio idioma, quando o falante adequa a mensagem que pretende transmitir ao momento, ao lugar e ao destinatário, ou quando reformula, explica e procura dizer o mesmo, mas de outro modo, em virtude de o seu argumento não ter sido compreendido; e, por fim, a tradução intersemiótica ou transmutação, a que se concretiza na transposição de um sistema de signos para outro, adaptando o texto literário ao cinema ou ao teatro, por exemplo (1963: 78-86).

¹⁵ Também a obra de Homero, Dante, Shakespeare, Kafka, Joyce, Dostoievski, entre outras, são obras pertencentes à história literária universal do Ocidente e não poderiam ter sido lidas sem o auxílio da tradução. Porém, «c'est parce qu'elles étaient potentiellement universelles qu'elles ont été universellement traduites»; por isso, certas traduções se tornam «traduções históricas», isto é, surgem no mesmo nível central que a obra original: «celle qui fait époque en tant que traduction, celle où la traduction apparaît comme telle et accède ainsi, étrangement, au rang d'une œuvre, et non plus à celui d'humble médiation d'un texte lui-même historique » (Berman 1984: 52).

A possibilidade da tradução desencadeia uma série de questões, indissociáveis umas das outras: quem traduz o texto? um poeta, um autor que também escreve obras de literatura? o que traduz? que tipo de texto se propõe traduzir, um relatório ou uma obra de arte literária? quando traduz? em que momento da história é feita a tradução? como traduz? de acordo com que ponto de vista, o da língua e cultura de chegada ou sendo mais fiel ao contexto da obra de partida? porque traduz? ao serviço de alguma instituição? A tradução depende, portanto, de um conjunto de condicionantes e/ou escolhas que vão influenciar o seu resultado final.

O tradutor literário situa-se, como é evidente, num determinado momento e contexto histórico e social, que exerce inevitavelmente influência sobre a sua tradução. Principalmente quando se trata de textos afastados do seu tempo ou desfasados do seu contexto e da sua realidade, o tradutor traduz com uma certa intenção e tendo em conta o público leitor a quem se destina o seu trabalho. Por isso, cada tradutor produz uma tradução diferente e cada texto pode ter um sem número de possibilidades de tradução, só comparáveis às possibilidades de textos originais pois «a tradução definitiva é tão impossível como o poema definitivo ou o romance definitivo e, qualquer avaliação de uma tradução só pode ser feita tendo em conta quer o processo da sua criação quer a sua função num dado contexto» (Bassnett 2003: 32), isto é, nenhuma tradução é definitiva, absoluta, nem gratuita, mas devedora ao contexto histórico e social em que é produzida. Deste modo, e na medida em que o texto é culturalmente determinado, cada época procede a (re)traduções do mesmo texto. Assim, e como veremos mais adiante, multiplicam-se as traduções das *Lettres Portugaises*, onde os tradutores procuram não só uma aproximação a um suposto texto original inexistente, mas também responder ao apelo patriótico e nacionalista, sobretudo durante o período do Estado Novo, colocando-se não raro ao serviço de determinada ideologia política.

A tradução, no sentido restrito, é usualmente entendida como uma passagem, uma transposição ou uma transferência linguística de um texto originariamente escrito numa determinada língua – a língua de partida – e que ressurge numa outra língua – a língua de chegada –, como uma reprodução aproximada do primeiro, depois de este ter sofrido um processo de transformação. Pretende-se que o resultado da cópia seja idêntico ao do texto autêntico; todavia, e uma vez que a perfeita semelhança entre duas línguas não existe, a correspondência e a equivalência absoluta entre elas também não existe, pelo que não haverá traduções exactamente iguais ao seu original. No seu sentido lato, ocorrendo entre línguas diferentes ou no interior da mesma comunidade linguística, a tradução surge como sinónimo de interpretação e reescrita, variável de acordo com a leitura de cada um. Jakobson defende que a arte literária é, tecnicamente,

intraduzível, independentemente de a tradução acontecer no interior da mesma língua, entre idiomas distintos ou entre códigos expressivos diferentes. No seu entender,

«seule est possible la transposition créatrice: transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à une autre, ou, finalement transposition intersémiotique – d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture» (1963: 86).

O resultado desta «transposição criadora» implica sempre uma transformação do original e revela-se nas mais variadas interpretações criativas e reescritas que emergem dos textos literários, fazendo do tradutor o autor de um texto novo e original. De facto, esse texto novo e original pode afastar-se em larga medida da simples transposição linguística entre duas línguas diferentes, ultrapassando a tradução, entendida no seu sentido restrito, e resultando em várias leituras e interpretações criativas. São estas interpretações da história de Mariana Alcoforado, empreendidas por diversos autores, nos mais variados géneros literários, concretizadas nas várias reescritas das *Lettres Portugaises* que iremos abordar na segunda parte deste trabalho, partindo da perspectiva teórica enunciada.

A tradução interlinguística, que começa por ser uma necessidade, torna-se imediatamente uma escolha de caminhos, de alternativas, entre uma abordagem próxima do texto de partida ou mais chegada à língua e à cultura de recepção, ou entre uma tradução literal ou mais livre, levando o tradutor a assumir uma posição relativamente ao modo e à forma de traduzir e à tomada de decisão no que toca às suas escolhas, e, muitas vezes, a deparar-se com o problema da intraduzibilidade linguística e cultural.

A tradução, constituindo uma importação literária de um texto que é absorvido pela língua e cultura de recepção, por meio de um intermediário que é o tradutor, e cujo objectivo será o de produzir um texto equivalente ao original, procura «escrever o texto que o autor original teria escrito, por hipótese, se o seu veículo de expressão fosse a língua de chegada» (Flor 1983: 15). Neste sentido, pretende-se que o tradutor escreva um texto como se de um novo original se tratasse e não de uma tradução e que seja fiel ao texto que tem por base, que reproduza um texto que faça transparecer o original, dando a ilusão do natural. É, de resto, o que os tradutores das *Lettres Portugaises* pretendem fazer quando empreendem a tradução do texto: produzir o efeito do original, procurando tornar a tradução no próprio original. Porém, o clássico dilema fidelidade/traição não é alheio ao tradutor e persiste precisamente porque a tradução

não é demonstrável do ponto de vista prático. Na realidade, não existe nenhum critério rigoroso e absoluto que defina a tradução certa, correcta e perfeita, «esse critério absoluto seria o *mesmo sentido*, escrito algures, sobre e entre o texto de origem e o texto de chegada» (Ricoeur 2005: 61). A ausência de um terceiro texto que fosse portador de um sentido idêntico e equivalente e que servisse para avaliação e comparação entre o original e a tradução determina este dilema e condena a tradução à eterna aproximação. Por isso, as várias traduções das *Lettres* constituem apenas uma aproximação nunca comprovada, porque lhes falta, não um terceiro texto, mas o próprio original perdido – que permitisse avaliar e decidir da sua validade.

Considerando que a tradução é tanto ou mais perfeita, certa e verdadeira quanto melhor e mais fluentemente for lida, quanto mais transparente for e parecer reflectir a personalidade ou a intenção do autor e do texto estrangeiros, esta deve dar a ilusão de que é, de facto, o original que não é (Venuti 1995: 1). Neste contexto, o objectivo do tradutor das *Lettres* será empreender uma tradução fluente, transparente, perfeita, procurando esconder-se e mesmo eclipsar-se por detrás do autor e do texto originais, tornando-se invisível, «producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural”, i.e., not translated» (5). Na verdade, o tradutor é e não é «autor», isto é, o tradutor é «um autor», na medida em que produz «uma obra», um texto outro e novo na língua e na cultura de recepção, diferente do que teve por base e do qual é uma imitação. Mas, aquele que traduz não é «o autor» e a sua obra traduzida não é «a obra»¹⁶, no sentido primeiro. O estatuto de autor que é devido ao tradutor é obliterado pela noção e pelo efeito de transparência, que determinam o seu apagamento e a sua invisibilidade perante o texto traduzido. Foi este apagamento voluntário que a maioria dos tradutores das *Lettres Portugaises* procuraram quando traduziram o texto, escondendo-se para mais facilmente sobressair a voz da freira Mariana, enclausurada num convento de Beja.

A tradução, enquanto processo de transferência interlinguística e intercultural, é também uma actividade altamente manipuladora, isto é, o tradutor procura, por meio da interpretação, aproximar-se o mais e o melhor possível do texto estrangeiro e o mesmo texto admite continuamente ser traduzido. A tradução assim apresentada deve ser entendida na sua dimensão múltipla, isto é, cada tradução é uma tradução de uma tradução, por isso, a tradução é sempre uma retradução, realizada a partir de uma certa continuidade e reformulação, e, ao mesmo tempo, uma tradução é uma leitura e uma interpretação única e irrepitível. O texto original é imutável e, por assim dizer, eterno, enquanto a tradução é epocal, envelhece e por vezes morre (no sentido em, que deixa

¹⁶ Berman refere que o tradutor «se veut écrivain, mais n'est que ré-écrivain. Il est auteur – et jamais L'Auteur. Son œuvre de traducteur est une œuvre, mais n'est pas L'œuvre» (1984: 19).

de ser lida e considerada actual); por isso, cada época retraduz os mesmos textos, as grandes obras, os grandes textos clássicos, o que prova a pulsão e o desejo de traduzir e, de certa forma, manifesta a insatisfação pelas traduções existentes. A esta luz há-de ler-se o facto de as *Lettres Portugaises* terem sido traduzidas e retraduzidas ao longo do século XX, com os tradutores a manipularem o texto, em função de uma determinada ideologia, respondendo ao apelo patriota de tornar as *Lettres* mais portuguesas – como veremos, por exemplo, com a tradução de Manuel Ribeiro –, ou, pelo contrário, no sentido de servir tão-só a beleza do texto, procurando uma aproximação, uma hipótese de texto português – como acontece com a tradução de Eugénio de Andrade. Neste caso, a tradução torna-se um clássico, um verdadeiro original, sendo, por isso, incluída na obra do poeta. São estas grandes traduções que se tornam elas próprias verdadeiras obras e duram tanto como elas, enquanto os seus tradutores nem por isso se anulam perante a tradução, como refere Henri Meschonnic:

«les bonnes sont exemplaires en ce que, contrairement au caractère périssable donné pour inhérent à la traduction – comme si la traduction était dans son essence identifiée à la mauvaise traduction – elles montrent que la traduction réussie ne se refait pas. Elle a l'historicité des œuvres originales. Elle reste un texte malgré et avec son vieillissement. Les traductions sont alors des œuvres – une écriture – et font partie des œuvres» (1999: 85).

Assim, a grande tradução só pode ser aproximada, a equivalência perfeita é apenas presumida, continuamente procurada, e implica a aceitação da diferença insuperável do texto estrangeiro relativamente à sua tradução e uma certa renúncia à tradução perfeita. Por isso, Paul Ricoeur refere a necessidade de o tradutor fazer um certo «trabalho de luto» (2005: 43), isto é, abdicar do sonho do ganho sem perda para a tradução, aceitar a diferença do texto original e assumir a tradução enquanto processo essencial, mas imperfeito.

O texto traduzido é a soma de todas as perdas, mas também de todos os ganhos, tanto do ponto de vista linguístico como do cultural. As perdas derivam do facto de nem sempre ser possível encontrar, em determinados contextos e situações, um equivalente linguístico ou cultural adequado ao texto de chegada, respeitando o texto de partida. O entendimento e a percepção que o indivíduo tem do mundo são limitados pelas fronteiras impostas pela língua e pela cultura de uma nação e tudo o que escapa a esse limite está fora da sua compreensão, determina as perdas e pode, inclusive, inviabilizar a tradução. As perdas podem ser parciais, quando o tradutor se desvia do texto, omite ou suprime uma frase ou substitui por outro um termo que lhe parece desnecessário,

irrelevante ou mais elegante, mas as perdas são absolutas quando a tradução se torna mesmo impossível, levando o tradutor a socorrer-se de notas de rodapé para explicar a passagem, fundamentar as suas escolhas ou se justificar.

Contudo, quando o tradutor empresta à interpretação o seu génio criador e criativo, fazendo da sua tradução uma verdadeira obra de arte, capaz de integrar autonomamente o cânone literário, muitas vezes com estatuto próprio de obra original, o texto perde a sua condição de obra traduzida. No entanto, neste momento, corremos o risco de deixar de estar no plano primeiro da tradução, como refere Umberto Eco, ao salientar que «une traduction qui arrive à “en dire plus” pourra être une excellente œuvre en soi, mais pas une bonne traduction» (2006: 138), e passamos para um outro nível da tradução, para o domínio da reescrita, da interpretação e da transposição criativa e criadora de novas obras de arte.

Mas a tradução literária envolve também outros constrangimentos: o poder da autoridade e da instituição, o patrocínio, o universo do discurso, a linguagem e o texto original (Hermans 1985: 215-243). A conjugação destes factores torna a tradução uma actividade altamente manipuladora e esta manipulação textual exercida pelo tradutor faz com que a tradução funcione e resulte na língua e na cultura de chegada, do mesmo modo que o próprio original, na literatura fonte. Então, a tradução poderá surgir, no contexto de recepção, ao lado do original, igualmente como uma obra-prima, como um novo original, que apagou o estatuto de texto traduzido. Frequentemente, estas traduções assumem-se como original próprio, a par de qualquer outra obra literária do tradutor-autor, como se verifica, por exemplo, com a tradução das *Lettres* de Eugénio de Andrade, que adiante analisaremos.

1.3. Derivações do cânone na construção de Mariana

Reflectir acerca do valor canónico e pensar a tradução, tanto enquanto processo como enquanto produto, quando abordamos as *Lettres Portugaises* no contexto português, assume um particular interesse e a obra quase não pode ser lida sem se considerar este diálogo entre o texto francês e as suas inúmeras traduções para português. As *Lettres* representam um caso especial e invulgar na literatura nacional, principalmente por dois motivos: primeiro, porque o texto de partida surge como um texto em segunda mão, como tradução francesa de um original português perdido, ao qual se procura chegar por meio da re-tradução ou da re-versão portuguesa e cujo lugar na tradição literária é preciso definir; depois, porque é necessário perceber o modo como a tradução das *Lettres* participa na formação do cânone literário em Portugal.

A publicação das *Lettres Portugaises*, apresentadas na sua primeira edição como uma tradução francesa, constituiu um fenómeno editorial de popularidade que se prolongou no tempo e se estendeu no espaço, não só pelas múltiplas edições subseqüentes, em diversas línguas, mas sobretudo pela polémica que se criou em França, em torno da autenticidade ou ficcionalidade da obra e do direito francês ou português à originalidade literária, gerando uma vaga de textos, desenvolvimentos, respostas, discursos, comentários, traduções e reescritas.

O contexto de recepção das *Lettres Portugaises* em França é extremamente importante para se entender o sucesso editorial e a fortuna literária que o texto obteve junto do público francês da segunda metade de Seiscentos. Na realidade, o século XVII francês é marcado pelo romanesco dos grandes e volumosos romances como *L'Astrée*, de Honoré d'Urfé, publicado entre 1607 e 1627, ou *Clélie*, de Mlle de Scudéry (1654), bem conhecido pela famosa descrição do «Pays de Tendre»¹⁷. Verdadeiros compêndios de amor e de «savoir-vivre», estes romances oferecem ao leitor lições teóricas e práticas do comportamento amoroso para os apaixonados, constituindo verdadeiras «escolas do amor» (Pelous 1980: 38). No entanto, esta concepção idílica e perfeita da sensibilidade amorosa e da conquista, frequentemente apresentada e descrita, cansou o público da época, sobretudo por não se adequar à nova mentalidade emergente e por não corresponder ao que realmente se passava na sociedade mundana do século XVII, tornando-se uma verdadeira utopia, segundo a qual o mundo seria governado e gerido pelas leis do amor inacessível. Deste modo, opera-se uma espécie de ruptura na mentalidade da época de Luís XIV, o amor platónico deixa de agradar e as relações passam a identificar-se com uma nova forma de entender e de expressar o amor, mais aberta, mais próxima, mais feliz e mais livre, associada ao prazer dos sentidos e à concretização física, que ficou conhecida por «amour galant» ou «galanterie»¹⁸. O

¹⁷ O «pays de Tendre», alegoria do percurso amoroso, representa uma verdadeira geografia do reino do amor que se inicia em «Doux-regards», passa pelas «Inquiétudes», pelos «Soupirs», chega a «Entreprendre» e, finalmente, a «Jouissance»(a capital do reino) e segue para «Satiété» até que reparte para uma nova aventura. O perfeito amor de «Tendre» impõe aos amantes uma atitude de adoração e sofrimento, deve ser entendido na sua pureza inicial e evoluir lentamente, colocando a mulher numa posição de superioridade relativamente ao homem. O amante, possuidor de três virtudes – constância, discrição e submissão – deve submeter-se e obedecer inteiramente à amada e subjugar-se a uma adoração quase muda, a uma devoção religiosa e a um sofrimento consentido, pois nenhum amante é feliz no universo de «Tendre». Mas o código de «Tendre» também impõe à mulher uma certa resistência aos sentimentos e pretende-se que responda, de início, negativamente aos avanços do amante, no sentido de firmar a sua autoridade, quase tirânica, e mostrar o seu poder, sem, contudo, desencorajar o candidato. Ver a este propósito Pelous (1980: 23 e 46).

¹⁸ A «galanterie» constitui-se, no século XVII, como um gosto, um fenómeno literário e cultural que regulamenta, de certa forma e como um jogo, as próprias relações entre os homens e as mulheres da época, e que se manifesta nos códigos, nos costumes e nos gostos. Embora o termo «galant» remonte ao século XIII, o vocábulo sofreu uma evolução semântica e designa um homem jovem, dinâmico, enérgico, corajoso, bem-falante, de qualidades intelectuais. Depois, representa o homem que gosta dos prazeres da vida e dos divertimentos e que valoriza a beleza, é o apaixonado, o amante e o sedutor. Frequentemente, «galanterie» pode ser utilizado, por oposição à «belle galanterie» ou «fine galanterie» e em sentido lato, para designar as conquistas amorosas, associadas à libertinagem.

homem galante é aquele que gosta de agradar, que tem gosto pelo requinte, que sabe estar, falar, que prima pela delicadeza, pelas boas maneiras; é o oposto do amante «tendre», é inconstante, infiel e insincero nas relações amorosas. A mulher deixa de ser objecto da idolatria masculina, a desigualdade de circunstância entre os sexos desaparece e a indiscrição torna-se essencial para o prazer de amar e para a reputação do amante; não há lugar para o ciúme e o sucesso das conquistas torna o «galante» ainda mais atraente e desejado pelas mulheres. Assim, a representação do amor transforma-se e, entre 1650 e 1670, o gosto literário também evolui e o «amour galant» tende a substituir o «amour tendre».

Na literatura galante, era habitual mentir, fingir sentimentos, simular aventuras e imaginar conquistas amorosas, mesmo quando os documentos apresentados, bilhetes ou cartas, eram alegadamente verdadeiros e autênticos. Aliás, era uma prática e uma estratégia discursiva recorrente, na época, apresentar os textos como documentos reais, testemunhos pretensamente verdadeiros, como se de uma exigência literária se tratasse¹⁹, sobretudo no romance epistolar. Estamos perante um pacto de ilusão do real com o leitor, é um jogo de fingimento consentido entre o autor e o público, permitido pela própria ficção. Nas palavras de Jean Rousset, trata-se da «fiction du non-fictif» (2000: 75), isto é, as cartas surgem como um documento autêntico, que não saiu do génio criador do artista mas que resultou das vivências e dos sentimentos de personagens reais que as escreveram, encontradas por um feliz acaso pelo editor que se limitou a recolhê-las, coligi-las e dá-las ao público. O autor demarca-se da sua própria obra, anula-se perante o seu texto, finge não existir para dar lugar a essa ficção do real²⁰ e, através da ficção, excluir a própria ficção, pois é para

«mieux apparaître que le romancier se dissimule; ce n'est de sa part qu'une habileté de plus: il feint de s'abstenir pour opérer plus sûrement, il s'efface devant la réalité pour inventer une nouvelle réalité. Et le lecteur le sait bien, tout le monde le sait,

A «galanterie» é um novo ideal do amor, pautado pelos jogos de sentidos que pressupõe uma certa distância entre o que se diz, como se diz e o significado das palavras. A «galanterie» identifica-se com o gosto dominante da época e com o próprio Estado, e o «galant homme» tornou-se, no reinado de Luís XIV, um modelo prestigiado de homem que frequenta festas, que gosta da boa conversação e de agradar, e as obras que se referem à «galanterie» multiplicam-se – nomeadamente, incluindo cartas e bilhetes. Para saber mais a este respeito, veja-se Viala (2008) e Pelous (1980).

¹⁹ Embora esta «exigência anti-romanesca» se intensifique no século XVIII, é na segunda metade do século XVII que começa a manifestar-se: «le romancier a mauvaise conscience au XVIII^e siècle, le roman prétend toujours ne pas être un roman; il n'invente rien, il présente du réel à l'état brut. Ce discrédit du "roman", à une époque où on en publie tant, se rattache à la tendance, perceptible depuis le milieu du XVII^e siècle, à constituer le roman contre le romanesque, contre l'arbitraire d'une imagination qui invente indiscrètement» (Rousset 2000: 75).

²⁰ Os autores surgem com um papel de simples colaboradores: por exemplo, Montesquieu apresenta-se apenas como o tradutor das *Lettres Persanes*; em *La Nouvelle Héloïse*, as cartas são «recueillies et publiées par J.-J. Rousseau»; Laclós é o «rédacteur» encarregado de «mettre en ordre» a correspondência das *Liaisons Dangereuses*.

mais il y a toujours dans la lecture, sous une forme variable, un consentement à l'illusion» (76).

Neste contexto, a publicação e a recepção das *Lettres Portugaises* representam um caso singular na época, por dois motivos: primeiro porque, insólita e extraordinariamente, a ilusão, a simulação deixou de ser reconhecida pelo público, o pacto com o leitor cessou de funcionar e este facilmente confundiu «la fiction littéraire avec la réalité au point de prendre un habile pastiche pour un document authentique» (Pelous 1980: 299). Depois, porque a ideia romântica do amor, o ideal de simplicidade e de sinceridade, de dizer o amor verdadeiro e a desilusão de Mariana bastaram para atestar e acreditar a verdade e garantir a autenticidade das epístolas²¹. Além disso, estas cartas vêm, de certa forma, distinguir-se do artifício e da afectação acostuada da literatura galante em voga na época e marcar a diferença numa sociedade absorvida e viciada pela sensibilidade da «galanterie».

As *Lettres Portugaises*, «traduzidas em francês», são acrescidas de um texto endereçado «au lecteur», estratégico, bastante vago, com informações imprecisas acerca da história das cartas, mas que vem aumentar o interesse e o mistério e completar o quadro romanesco da relação Mariana/Chamilly:

«J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres Portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal. J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer, ou les chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer. Je ne sais point le nom de celui auquel on les a écrites, ni de celui qui en a fait la traduction, mais il m'a semblé que je ne devais pas leur déplaire en les rendant publiques. Il est difficile qu'elles n'eussent enfin paru avec des fautes d'impression qui les eussent défigurées» (Guilleragues 1972: 145).

O esforço do editor em obter uma cópia da tradução, anónima, das *Cartas* dirigidas a um misterioso fidalgo que esteve ao serviço de Portugal representa, de certa forma, um protesto de autenticidade, mas, na realidade e ironicamente, garante e denuncia a ficcionalidade da obra. Este lugar-comum, o tópico do manuscrito encontrado, legitima e autoriza a ficção, isto é, a partir do momento em que um texto é anunciado como um

²¹ Aliás, ao contrário das cartas de amor galantes, publicar cartas de amor verdadeiro e sincero era considerado indelicado e grosseiro, como declara Mlle de Scudéry: «On n'écrit des lettres galantes que pour être vues de tout le monde et on n'écrit les lettres d'amour que pour les cacher. Ceux qui reçoivent une belle lettre d'amitié se font honneur en la montrant, et ceux qui reçoivent une belle lettre d'amour se feraient honte en la publiant» (in Bordeaux 1934 : 27).

documento verdadeiro, o público entende-o como uma ficção. Não se trata de uma mentira, mas antes de um fingimento, de uma possibilidade do real, de uma verdade mascarada pela própria natureza da ficção, que se encontra no cruzamento da realidade com a ilusão, como explica Jean-Jacques Rousseau, em *Rêveries du promeneur solitaire*:

«mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir: ce n'est pas mensonge, c'est fiction.

Les fictions qui ont un objet moral s'appellent apologues ou fables, et comme leur objet n'est ou ne doit être que d'envelopper des vérités utiles sous des formes sensibles et agréables, en pareil cas on ne s'attache guère à cacher le mensonge de fait, qui n'est que l'habit de la vérité, et celui qui ne débite une fable que pour une fable ne ment en aucune façon» (1996: 73).

Este pacto de ilusão, o acordo tácito com o leitor, que deveria ter funcionado para as *Lettres Portugaises*, falhou, embora muitos tenham percebido o ardiloso arranjo, como Guéret evidencia em *Promenade de Saint-Cloud*:

«N'est-il pas surprenant combien il s'en est vendu [les Lettres Portugaises]? Et je ne vois point d'autre raison, si ce n'est le charme de la nouveauté, et qu'on a pris plaisir à lire des lettres d'amour d'une religieuse, de quelque manière qu'elles fussent faites, sans considérer que ce titre est le jeu d'un libraire artificieux, qui ne cherche qu'à surprendre le public.» (in Guilleragues 1972: 62)

Lançadas as sementes da curiosidade e da atenção, este brilhante jogo do editor, representou um golpe de sorte, que funcionou muito bem junto do público e que, provavelmente, ultrapassou as expectativas de vendas do editor. A obra parece reunir os ingredientes necessários à receita do sucesso e torna-se tema na ordem do dia das conversas de salão da época: uma mulher, freira, apaixonada, mal-amada e abandonada, enclausurada num país, considerado exótico – Portugal – e, de certa forma, na moda em França pela recente participação francesa nas guerras da Restauração, escreve, de balde, cinco cartas de amor desesperadas, violentas, onde raia o puro amor e a paixão cega por um ingrato oficial francês. Este enredo tem as qualidades próprias de uma novela que vende: o picante do escândalo, o encanto da novidade, o mistério da identidade desta Mariana, a especulação acerca do destinatário das cartas, do seu tradutor e da sua autenticidade/ficcionalidade. Uma obra com estas características torna-se, facilmente, objecto de jogo em salões literários, onde ocupa e entretém o público leitor.

Como referimos acima, se o fingimento, próprio deste tipo de publicações, não foi, aparentemente, reconhecido, dá-se, então, início ao debate pelo estatuto do texto e a crença na autenticidade assentou, possivelmente, num falso silogismo: a sinceridade é necessária à expressão da veemência da paixão, as *Lettres* representam um amor verdadeiro e uma paixão desregrada, logo as *Lettres* são autênticas. Como se a sinceridade fosse apanágio exclusivo da verdade e da realidade ou como se a arte e a sinceridade fossem incompatíveis, como propõe Alexandre Cionarescu:

«Il n'y a dans les *Lettres Portugaises* d'autre sincérité que celle de l'artiste, – et encore! On n'aura jamais fini de se demander s'il n'y a pas incompatibilité entre art et sincérité. C'est peut-être plus important que la sincérité éventuelle d'une amoureuse qui n'a jamais existé.» (1963: 327)

A confusão deu rapidamente lugar à convicção e a autenticidade das *Lettres* foi comumente admitida pelo público. As *Lettres Portugaises* tornam-se então um modelo na escrita epistolar e escrever «uma portuguesa» passa a significar redigir uma carta num estilo apaixonado, afectuoso e sincero²². Além disso, quando surge a revelação de Boissonade sobre Mariana Alcoforado, freira num convento em Beja²³, e começam a ouvir-se em Portugal os primeiros ecos dessa correspondência, através das traduções para português de Filinto Elísio, em 1819, e de José Maria de Sousa Botelho, em 1824, instaura-se uma verdadeira disputa pela pertença autoral das Cartas.

A partir deste momento, ressoa, em Portugal, uma verdadeira luta pela defesa de Mariana Alcoforado, numa tentativa de a inscrever na História e de integrar as *Lettres Portugaises* no cânone da literatura nacional. Sucede-se todo um trabalho de investigação histórica visando a descoberta da freira de Beja, estudos e traduções da obra são levados a cabo por diversos intelectuais portugueses, ao longo de todo o século XIX e do século XX, tanto para libertar Mariana da posse francesa e restituí-la a Portugal, como para reivindicar o seu estatuto ficcional francês.

Se o valor canónico das *Lettres Portugaises* parece ser inegável e indiscutível, já o seu enquadramento numa literatura nacional – francesa ou portuguesa – foi bastante mais contestado e discutido ao longo dos tempos. A questão aparentemente duvidosa e incerta do estatuto do texto – referencial ou ficcional –, a ausência de nome de autor e a conseqüente indefinição de uma identidade linguística, nacional, histórica e literária,

²² Escrever «une portugaise» para Mme de Sévigné significava redigir uma carta de tom apaixonado e sincero: «Branças [...] m'a écrit une lettre si tendre, que [...] si je lui faisais une réponse sur le même ton, ce serait une portugaise» (in Guilleragues 1990: 11).

²³ A propósito das *Lettres Portugaises*, no *Journal de l'Empire*, de 5 de Janeiro de 1810, Boissonade refere que do seu exemplar constava uma nota manuscrita e anónima que deslindava o mistério da autoria (in Guilleragues 1972: 74-75).

e, ainda, a inexistência de um original português determinaram os rios de tinta que correram sobre a obra, em torno dos seus presumíveis autores – Guilleragues ou Mariana Alcoforado –, e explica o impasse que se criou na inscrição canónica e nacional do texto. Dito de outro modo, sobretudo a partir do momento em que se descobriram provas reais da existência da freira, os portugueses rapidamente admitiram o seu estatuto nacional, mas a ausência do original e os sucessivos argumentos contra a autoria de Mariana, que foram surgindo, dificultaram esse trabalho.

Parece-nos que a obra possui três dos requisitos essenciais exigidos a um «clássico»: apresenta valor estético, literário e cultural ao ponto de ser considerado a primeira incursão do romance epistolar em França; foi objecto da atenção e do comentário contínuo e continuado por parte da crítica, primeiro nos salões literários franceses do século XVII, depois em vários países da Europa e a propósito das múltiplas traduções a que deu lugar, e, a partir da primeira metade do século XIX, também em Portugal; além disso, a obra inscreveu-se no cânone em função da(s) leitura(s) e da interpretação a que foi sujeita. Todavia, é interessante analisar e perceber o feliz destino não só das *Lettres*, mas sobretudo de Mariana Alcoforado em Portugal e todo o esforço que se fez para descobrir e naturalizar a freira, encontrar traços de portugalidade nas *Cartas*, e o entusiasmo com que se cedeu à ilusão de um qualquer direito nacional e canónico ao texto.

Assim, parece-nos que podemos afirmar que, em Portugal, o processo canónico das *Lettres Portugaises* se construiu através de um duplo processo de nacionalização: por um lado, contemplou o texto epistolar, por outro, a sua pseudo-autora. Do primeiro resultou um intenso trabalho tradutológico e uma certa frustração pela ruína das aspirações à posse do texto; do segundo, derivou um mito nacional, que encontrou na cultura portuguesa um berço e um terreno fértil para prosperar e para se enraizar de forma a identificar-se e a confundir-se com a própria nacionalidade.

Na realidade, como analisaremos mais adiante, a figura da freira Mariana Alcoforado foi sendo construída, por colagem à personagem de Mariana do texto das *Lettres*, sobretudo a partir de 1888, e tornou-se numa espécie de símbolo da cultura nacional, cujo pretensão sentir foi reconhecido como a sensibilidade tipicamente portuguesa, ideia que perdurou até aos nossos dias. Ainda assim, a identificação da figura histórica de Mariana Alcoforado, freira no Convento da Conceição, em Beja, com a personagem de ficção das *Lettres Portugaises* encontrou uma minoria resistente em Portugal e nem todos partilharam da tese alcoforadista.

O cânone, entendido como um elenco de obras e autores representativos de uma certa cultura histórica e literária, fixa-se, sobrevive e difunde-se também por meio de instituições do poder, nomeadamente a instituição escolar. A escola, através de

programas curriculares, da organização de compêndios, de histórias da literatura, de poéticas ou de antologias, será, portanto, uma forma de legitimação dos clássicos, dos textos com capacidade formativa, de acordo com uma determinada ordem nacional e ideológica instituída.

A partir da criação do Ministério da Instrução Pública, em 1870, a educação foi um das principais áreas de actuação do governo, mas é sobretudo depois da implementação da República que a «educação republicana»²⁴ assume como preocupação fundamental uma educação «interessada na criação e consolidação de uma nova maneira de ser português, capaz de expurgar a Nação de quantos males a tinham mantido, e mantinham, arredada do progresso europeu» (Carvalho 1996: 651), assente num projecto de orientação essencialmente nacionalista. No que toca ao ensino da literatura, as matérias estudadas são manipuladas no sentido de instruir o aluno na adoração à pátria e no conhecimento da nação.

Durante a primeira República (1910-1926), a inclusão das *Lettres Portugaises* nos programas escolares vai acontecendo de forma indirecta, como aponta Maribel Paradinha (2006: 126), através de manuais de história literária. Porém, estes abordam menos o valor literário do texto do que a questão da autoria e o valor cultural e simbólico encontrado na obra. Por exemplo, Teófilo Braga reserva uma parte relativamente extensa da sua *História da Literatura Portuguesa às Lettres*, focando-se nos dados históricos da freira, explicando a polémica em torno da autoria e defendendo que as cartas «não são obra de literatura», mas «um belo e supremo produto do sofrimento humano» (2005: 449) saído da pena de Mariana. Fidelino de Figueiredo, na segunda edição da sua *História da Literatura Clássica*, no capítulo «Epistolografia», dedica a Mariana Alcoforado um texto relativamente extenso, onde acentua a autenticidade das *Lettres* e subscreve a teoria alcoforadista: «foram sempre tidas pelos contemporâneos do editor e do destinatário, como authenticas, isto é, como reaes traduções de textos originaes duma freira portuguesa» (1931: 93). Figueiredo apresenta uma breve resenha da biografia de Mariana Alcoforado, baseada no testemunho de Luciano Cordeiro, que «elucidou consideravelmente a questão biográfica e definitivamente, em nosso parecer dirimiu o problema da autenticidade» (95) e «a elle há que recorrer sempre, porque além das novas investigações contém uma introdução retrospectiva sobre as varias phases da questão e um apêndice bibliográfico» (96). Figueiredo refere que o original se perdeu, pelo que «as traduções para outras línguas [são] feitas sobre essa primeira tradução» (92) e alude à validade das posições do Conde de Sabugosa e de Masson-Forestier apenas na medida em que legitimam a existência e a originalidade da freira. O primeiro

²⁴ Expressão de João de Barros, republicano e pedagogo que centrava o seu método num patriotismo e nacionalismo exacerbado (Carvalho 1996: 651-652).

considera que as *Lettres* foram originariamente redigidas em francês, o segundo defende a ideia segundo a qual, a tradução de Guilleragues teria inspirado Racine a escrever a tragédia *Bajazet* (1672). Também numa segunda edição melhorada da *História da Literatura Portuguesa* (manual escolar), de 1923, Fidelino de Figueiredo refere a fama das cinco cartas de amor, figurando o nome de Mariana entre os de D. Francisco Manuel de Melo, Padre António Vieira, Francisco Xavier de Oliveira e Luís António Verney, na secção «epistolografia». Figueiredo menciona que as *Cartas* são célebres e que foram repetidamente editadas e traduzidas em várias línguas e que se tem «dúvidado da autenticidade das cartas, mas a opinião crítica já as aceita como tais» (1923: 165).

Barbosa de Betencourt, por sua vez, em *História Comparativa da Literatura Portuguesa*²⁵, parece-nos menos convicto; refere que, segundo «consta», Mariana Alcoforado é autora das *Lettres* e, embora ressalve que «muitos escritores possuem a arte de exprimir com grande intensidade sentimentos alheios» (1924: 277), salienta o carácter admirável da paixão e da expressão dos sentimentos, que justifica a autenticidade da correspondência a uma só voz. Outros autores aludem, pela mesma época, às *Lettres* e à freira (cf. Paradinha 2006: 126-131); no entanto, aproximando-se o início do período do Estado Novo, cresce o conservadorismo associado à forte componente religiosa e católica do regime. Neste quadro, uma freira que quebra o voto de castidade e que, sem qualquer pudor, assume o seu pecado, reclama o seu amor e renega do seu hábito, não seria de todo um exemplo a seguir. O conteúdo das *Lettres* não correspondia, portanto, ao modelo de conduta moral irrepreensível e exemplar preconizado, encontrando-se, *inclusive*, desfasado do espírito e do ideário do governo. Deste modo, e de acordo com António Sérgio, a reforma curricular de 1930 realça o objectivo da «formação moral» do aluno que norteava o ensino da Literatura Portuguesa no sentido de depurar «todos os textos que contenham matéria que possa desenvolver prematuramente nos alunos tendências impróprias das suas idades» (*apud* Klobucka 2006: 122). Neste contexto, as *Lettres* foram afastadas dos conteúdos dos compêndios de história literária e dos manuais escolares, embora a imagem de Mariana Alcoforado se tenha, pelo contrário, cultivado e mantido bem viva na memória do público. Pouco tempo depois, Paulo Durão, crítico da atribuição alcoforadista, afirma, num texto sobre compêndios de Literatura Portuguesa: «foi com prazer que vimos expungida dos últimos programas oficiais a menção desta obra e da sua suposta autora. Resta fazer o mesmo nos compêndios escolares» (1933: 168). E prossegue, acusando os autores desses compêndios de falta de critério literário e de falta de atitude científica na medida em que

²⁵ Esta obra surge com o registo da aprovação pelo «Ministério da Instrução pública para a 6.^a e 7.^a classe de letras do liceu (Diário do Governo, II série, n.º 252, de 27 de Outubro de 1924)».

aceitam «como certas, conclusões, que não passavam de frágeis hipóteses» (168) e por isso, segundo ele, não deveriam figurar em antologias e histórias da literatura portuguesa²⁶.

Na realidade, todos «ouviram falar» das *Lettres* mas poucos conhecem o seu conteúdo; a obra foi muito pouco lida e escassamente estudada do ponto de vista estilístico e literário, ao passo que a história da freira de Beja e a intriga amorosa protagonizada por Mariana foi amplamente conhecida e podemos afirmar que esta foi cabalmente canonizada. O aproveitamento da história de Mariana e a acreditação do seu estatuto de autora, enquanto referência e modelo do amor à portuguesa e em detrimento do conteúdo das *Lettres*, prendem-se com a primazia, nomeadamente durante o Estado Novo, dada ao ensino de uma determinada História de Portugal e a especial atenção sobre os grandes portugueses, com a valorização dos heróis que construíram a grandeza da Nação. Mariana pode rivalizar em grandeza e em glória com outros heróis portugueses, pois «de forma não dissemelhante dos Descobridores *levou por todo o mundo o nome de Portugal*» (Klobucka 2006: 123) através das suas palavras sofridas de amor e desencanto, conhecidas e reconhecidas internacionalmente como portuguesas.

Já em 1965, Andrée Crabbé Rocha, ao estudar a epistolografia em Portugal, menciona as *Lettres Portugaises* apenas *en passant*, e sobretudo em virtude da sua celebridade, do muito que se escreveu sobre o assunto e da « projecção que alcançou» (1965: 181). A autora resume a questão da atribuição apoiando-se na tese de Deloffre e Rougeot e relegando para o «domínio da ficção literária aquilo que, tão manifestamente, o é» (180). Além disso, Andrée Rocha nota que nelas, «por ironia do destino, os Portugueses em vão se têm procurado, e os estrangeiros encontram um mito de Portugal» (181), desvalorizando a reputação das *Cartas* no nosso país. Com efeito, parece que esta autora foge ao ideário preconizado pelo regime já que para a política do Estado Novo interessou menos divulgar o texto das *Lettres* do que manipular e difundir a história e a existência da heroína, mártir do amor, falsamente entendida como símbolo do espírito nacional e da alma lusa. Mais do que na perspectiva de uma valorização estética e literária do texto, é enquanto testemunho de portugalidade ao serviço de uma determinada ideologia patriótica que as *Lettres Portugaises* são

²⁶ Ainda neste texto, Paulo Durão (1933) acrescenta que o caso novelesco da freira foi explorado na poesia, no drama e no romance e refere que Mariana Alcoforado surge como autora das *Cartas* em diversos compêndios pedagógicos, dando como exemplos a *Sinopse actualizada da História da Literatura Portuguesa*, de Guy de Oliveira (Lisboa: 1931) e a *Sinopse da História da Literatura Portuguesa*, de Albino Pereira Magno (Lisboa: 1924). Durão refere ainda que a opinião de Mendes dos Remédios, em *História da Literatura Portuguesa* (Coimbra: 1914) – convicção da autoria da freira – diverge na 6.ª edição da mesma obra, em 1930 – desvalorização dos argumentos de Luciano Cordeiro e desconsideração do caso de Mariana.

entendidas e é deste modo que são integradas na tradição cultural portuguesa no período da ditadura.

A imagem de Mariana Alcoforado cresceu, sedimentou-se e impôs-se como figura nacional oficial na Exposição do Mundo Português, em 1940, onde foi representada e se encontrava ladeada por outras grandes portuguesas (cf. Ribeiro 1940: 256). A ideia da freira apaixonada e abandonada popularizou-se (e politizou-se) de tal forma e com tal força que, mesmo depois da falência das pretensões portuguesas ao texto²⁷, o mito de Mariana Alcoforado se imortalizou e persistiu no espaço e no tempo como um mito cultural português, inventado, universalmente aceite e admitido.

De facto, parece-nos que não assistimos a uma real institucionalização das *Lettres Portugaises*, na medida em que estas não fizeram concretamente parte dos manuais escolares, e, que a obra não foi realmente estudada nas escolas, mas antes conhecida nos meios literários ou no âmbito restrito de intelectuais ou políticos. Além disso, a posição dos autores de compêndios, quanto à autoria, não era consensual e a inclusão da obra obedeceu, frequentemente, ao apelo patriótico, à satisfação da vaidade nacional de que uma autora portuguesa pudesse ter imposto o seu modo de amar e de sentir no estrangeiro, sobretudo, se exerceu uma influência preponderante no despertar do romance epistolar.

Se a manipulação da obra em favor de uma determinada ideologia parece inegável, já o seu lugar no sistema educativo afigura-se indefinido e até controverso; por isso, parece-nos que não foi a institucionalização e inclusão das *Lettres* em compêndios de literatura portuguesa a tornar o texto canónico. Para além de se tratar de uma tradução, parece-nos que, excepcionalmente, e em particular nesta obra, o texto não precisou da vinculação pedagógica para se impor como tradição. As *Lettres* puderam, antes, encontrar e conquistar o seu lugar no cânone graças à atenção, à crítica, aos comentários e à variedade de leituras de que foram objecto.

As *Lettres Portugaises* constituem uma excepção e um caso invulgar no contexto da literatura nacional, na medida em que é um texto derivado, é uma tradução que se candidata a integrar a literatura portuguesa. Na realidade, o texto que se pretende fazer canónico, não é um original, mas uma tradução, ou, mais exactamente, traduções das *Lettres*, por falta de um texto primeiro em língua portuguesa. O pseudo-original vai sendo construído a partir da «tradução francesa», da edição de Barbin, e, frequentemente, de acordo com a posição estético-ideológica do tradutor. As traduções

²⁷ Como veremos mais adiante, as descobertas de Green, em 1926, de Deloffre e Rougeot, em 1966, as posições de António Gonçalves Rodrigues, em 1932 e 1935, de António Sardinha, em 1929, de Leonardo Pereira, em 1941 e de Alfredo Pimenta também em 1941 se não deitaram por terra a tese alcoforadista, pelo menos enfraqueceram a opinião pública, ainda que os verdadeiros defensores da freira não arredassem da crença na autenticidade e da originalidade das *Lettres*.

portuguesas são feitas a partir de um texto que também é, pretensamente, uma tradução, pois que, na realidade, se trata de um original. Procurou-se não raro substituir o original que não existe, por traduções que acabaram por assumir uma posição central no panorama literário português e aceder ao cânone nacional, como parte integrante da obra dos autores que traduzem aquele texto.

A tradução representa um reflexo, uma imagem do outro como num espelho, embora numa posição inversa – igual, mas diferente – e pode ser entendida como o duplo de um texto primeiro que serve de base ao segundo e que simultaneamente lhe assegura a sobrevivência, como defende João Barrento (2002: 79-80). Todavia, este processo de reflexo, aparentemente, não existe no caso das *Lettres Portugaises*, quando assumimos que os tradutores portugueses, sobretudo até Eugénio de Andrade (1969), buscaram espelhar um original português inexistente, emprestando ao texto especificidades e marcas de uma portugalidade ausente da matriz francesa mas descoberta ou (re)inventada a cada nova tradução.

Assim, Filinto Elísio procurou uma via arcaizante da língua portuguesa, do século XVII, ou «arrebicadora»; José Maria de Sousa Botelho foi mais classicista; Luciano Cordeiro, o «freirático», tentou aproximar o discurso de Mariana àquele que poderia ter sido o próprio de uma freira enclausurada; Manuel Ribeiro empreendeu uma versão mais regionalista, dando voz a uma Mariana com um linguajar tradicionalmente alentejano; Jaime Cortesão procurou uma versão mais poética e Afonso Lopes Vieira e António Belard da Fonseca escolheram um discurso «prosódico» ou mais oralizante²⁸. O tradutor procura, de certa forma, um apagamento voluntário, esconde-se por detrás da sua tradução para melhor fazer surgir a personagem, Mariana Alcoforado. Estes tradutores procuraram activa e incansavelmente, apertuguesar ou reapertuguesar o texto, numa tentativa de apropriação e restituição de um tesouro nacional, de alguma forma roubado à nação portuguesa. Neste contexto, estas traduções confundiram-se com o próprio original, fundindo-se e alcançando determinado estatuto literário. Com Eugénio de Andrade, a preocupação deixa de ser a fabricação de um original perdido a partir de um texto entendido como uma tradução francesa, mas antes, tomar o original francês enquanto tal e empreender uma versão portuguesa. Neste sentido, o texto traduzido é uma possibilidade entre muitas possibilidades, uma «hipótese, uma aproximação [que] nunca mais acaba» (1986: 15), como afirma o próprio Eugénio de Andrade no prefácio à sua tradução. A tradução, enquanto cópia e reprodução, é também agente de inovação, produz sempre um novo texto, um outro original, único, porque cada tradução é distinta e diferente das outras. Por isso, Octavio Paz entende

²⁸ Designações propostas por Paradinha (2006: 109).

que a «tradução e a criação são operações gêmeas» (1971: 16), representam actividades paralelas, isto é, o resultado será sempre o de um texto novo e original.

Deste modo, a tradução abandonou a sua posição periférica, subalterna e, de certa forma, marginalizada para ocupar um lugar central no cânone literário. As diversas traduções das *Lettres Portugaises*, nomeadamente as que são realizadas por autores prestigiados, cujas traduções se tornam modelares, constituem novos originais, tentativas de um texto português perdido, muitas vezes manipuladas ideologicamente, é certo, mas, que podem ser entendidas como clássicos portugueses que não deixam de enriquecer a literatura e a cultura nacional.

A questão da centralidade canónica das *Lettres* ou a invenção da tradição alcoforadista coloca-se, então, no plural e aplica-se não só às várias traduções²⁹ resultantes desse processo de nacionalização ou aportuguesamento do texto mas também de toda uma cultura e literatura que se construiu em torno da própria personagem e dos putativos amores com Chamilly.

A canonização das *Cartas* processou-se ainda, e essencialmente, pela continuação da atenção do público, do comentário, da crítica e da interpretação, sobretudo histórica, mas também textual. Foi o comentário que garantiu «a permanência da autoridade e a sobrevivência do discurso primeiro» (Steiner 1993: 46), foram os infindáveis e variados comentários acerca do tema que fizeram das *Lettres* um texto canónico, porque «nos mundos do discurso interpretativo e crítico, o livro [...] engendra livros, o ensaio alimenta ensaios, o artigo produz artigos [...]. O texto primeiro é apenas a fonte longínqua da proliferação exegética autónoma» (45).

Neste sentido, podemos afirmar que as *Lettres* granjearam um lugar de destaque na tradição literária e merecem figurar ao lado dos grandes clássicos. A necessidade de continuar a falar desse objecto literário, ainda que de modo diferente e variável no espaço e no tempo, tanto pelas traduções, como pela defesa da sua autoria/acusação da sua ficcionalidade, determinou a riqueza do texto e permitiu que este permanecesse vivo indeterminadamente, pois «o comentário sobre estes textos varia de uma geração para a seguinte porque dá resposta a necessidades diferentes» (Kermode 1991: 45). Aliás, é a permeabilidade das *Lettres Portugaises* à crítica que transforma a obra num texto canónico, isto é, a mudança concretiza-se na variedade de leituras e de interpretações continuamente novas e originais que ele autoriza. É neste sentido que as *Lettres* se tornaram um clássico português.

²⁹ Da panóplia de traduções das *Lettres Portugaises* para português, podemos considerar que algumas se tornaram traduções clássicas, isto é, traduções que constituem uma referência para outros e que foram objecto de várias reedições, tanto pelo prestígio dos seus tradutores como pelo valor atribuído à tradução. Entendemos que as traduções do Morgado de Mateus, de Eugénio de Andrade ou de Pedro Tamen fazem parte desses exemplos.

Maribel Paradinha refere-se a uma «canonização editorial» (2006: 132) das *Lettres*, a uma estratégia de manipulação editorial de componente política e ideológica que se exprimiu nas sucessivas edições de traduções portuguesas, através de um duplo processo de transferência, empírico e ideológico³⁰. Segundo esta autora, as *Lettres* foram incluídas no cânone nacional português mais pelo seu valor simbólico de «documento social» do que pelas suas qualidades estético-literárias intrínsecas, e sobretudo através de uma certa «politização» (133) da obra.

Portanto, as *Lettres Portugaises* fazem parte de uma tradição universal e só podem ser incluídas na literatura nacional francesa como texto ficcional. À cultura portuguesa reserva-se o mérito de ter transformado uma figura de ficção numa personagem histórica com uma dimensão mítica extraordinária. A Portugal pertencem a histórica freira de Beja e o mito da freira amorosa, construído a partir da personagem ficcional do texto, de factos apurados no Convento da Conceição e de toda uma literatura de teor nacionalista e patriótico. Perdeu-se uma escritora portuguesa, mas ganhou-se uma heroína nacional; Mariana Alcoforado conquistou um lugar cativo, simbólico e representativo na mitologia e na cultura portuguesas.

³⁰ De acordo com Paradinha, empírico, porque, sendo a obra uma tradução, o texto é transposto de uma língua e cultura de partida para uma língua e cultura de chegada; ideológico, na medida em que o texto é objecto de um processo de expropriação e posterior (re)apropriação de forma a ser convertido num texto nacional (2006: 132).

2. Apropriação cultural e literária das *Lettres*: versões portuguesas

O original não é fiel à tradução

Jorge Luís Borges

Embora a reivindicação das *Lettres Portugaises* como produto da literatura nacional, saído da pena da freira Mariana Alcoforado, enclausurada no Convento da Conceição em Beja, tenha tardado, não foi com falta de convicção e fervor patriótico que se procuraram argumentos que defendessem a tese da autenticidade das *Cartas* e se levou a cabo a tentativa de restituição do texto português.

As *Lettres Portugaises, traduites en français*, publicadas a 4 de janeiro de 1669 pelo editor Barbin, mascaradas de autenticidade e envoltas na nuvem do mistério autoral, tornaram-se num espantoso sucesso editorial imediato. Curiosa e paradoxalmente, a *Seconde Partie* das *Lettres Portugaises* é apresentada, em «Au Lecteur», como forjada e saída da pena «d'une femme du monde» em virtude do «bruit qu'a fait la traduction des cinq Lettres Portugaises [qui] a donné le désir à quelque personne de qualité d'en traduire quelques Nouvelles qui leur sont tombées entre les mains» (AA. VV. 1993: 106), servindo-se do tópico do manuscrito encontrado de modo fortuito, para manter, de certa forma, o efeito de mistério.

Já as *Réponses* de Grenoble são assumidas como fictícias no prefácio, onde o autor apresenta os desígnios que o levaram a empreendê-las:

«Pour la satisfaction du lecteur et pour ma propre justification je crois que je dois dire deux mots du dessein qui m'a obligé d'entreprendre ces lettres. [...] je vis bien que la beauté nouvelle des *Portugaises* était inimitable et qu'elles pouvaient justement être appelées un prodige d'amour ; je crus néanmoins que, quand mes réponses n'en seraient pas si prodigieuses, elles ne laisseraient pas pour cela de passer [...]. J'aime mieux qu'on me prenne pour un homme d'esprit, que pour un homme amoureux.» (AA. VV. 1993: 167-168)

Acrescenta ainda que são seis respostas, sendo a primeira delas, anterior à primeira das cinco cartas, já que nessa, Mariana se queixa da última carta do amado³¹.

Pelo contrário, nas *Réponses* de Loyson, este afirma a autenticidade das epístolas, o desconhecimento de quem as escreveu e de quem as traduziu e salienta o acaso que lhas fez vir parar às mãos:

³¹ «Helas! Votre dernière lettre le réduisit en un étrange état [...]. Ne remplissez plus vos lettres de choses inutiles et ne m'écrivez plus de me souvenir de vous» (Guilleragues 1972: 148).

«[...] elles me sont tombées dans les mains de la part d'un de ses amis qui m'est inconnu; il m'a assuré qu'étant en Portugal, il en obtint les copies écrites en langue du Pays, d'une abbesse d'un Monastère qui recevait ces Lettres et les retenait au lieu de les donner à la religieuse à qui elles s'adressaient.» (AA. VV. 1993: 130)

A informação de que as respostas não chegaram ao conhecimento de Mariana por interseção de uma superiora aumentava o interesse do público pelo romanesco da história da freira.

Até à data da primeira edição portuguesa de que há notícia, em 1819, por Francisco Manuel do Nascimento (conhecido pelo pseudónimo Filinto Elísio), já as *Lettres Portugaises* contavam com cerca de 85 edições francesas, incluindo as cinco primeiras cartas, as sete seguintes ou as respostas, e variadas traduções, 25 em língua inglesa, 3 em alemão e 1 em italiano (cf. Rodrigues 1944: 81-172). Aliás, tanto a tradução portuguesa de Filinto Elísio, como, posteriormente a de José Maria de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos, Morgado de Mateus, no ano de 1824, surgem em Paris. Será a partir daqui que o interesse português nasce, começando a desenhar-se à volta da questão da misteriosa autoria diversas correntes, variadas teses: uns reclamam a autenticidade das cartas, escritas e sentidas pela freira³²; outros denunciam a sua ficcionalidade, fossem ou não baseadas nos amores verdadeiros entre uma religiosa portuguesa e um soldado francês, e atribuem o mérito ao francês Guilleragues³³, outros ainda, como Afonso Lopes Vieira, que secunda a «intuição felicíssima» do conde de Sabugosa (1941: 10), não duvidando da autoria da freira, acreditam que esta as escreveu, mas directamente na língua do amado, em francês.

Note-se que a agitação e a especulação que se geraram no seio dos salões literários da época galante de Luís XIV se revelaram primeiramente em relação ao destinatário de tais cartas e ao seu tradutor. Daí, o êxito do texto, evidente nas sete publicações dadas à estampa no mesmo ano da primeira edição: três edições de Claude Barbin, em Paris, incluindo as *Lettres Portugaises. Seconde Partie*; uma de Isaac Van Dick, em Amesterdão; as *Réponses aux Lettres Portugaises*, de Robert Philippes, publicadas em Grenoble; as *Réponses* do editor Baptiste Loyson, em Paris e uma de Pierre Marteau, em Colónia, sob o título *Lettres d'une religieuse écrites au Chevalier de C. officier François en Portugal*. Nesta edição de Marteau, o «Avis au lecteur» sofre uma alteração relativamente à edição de Barbin, surgindo o anúncio dos nomes de Chamilly

³² São exemplos desta atitude Luciano Cordeiro (1891), Jaime Cortesão (1920), José Cerqueira de Vasconcelos (1935), Manuel Ribeiro (1940) Humberto Delgado (1964) e António Belard da Fonseca (1966).

³³ Tomam esta posição António Sardinha (1929), Leonardo Pereira (1941), Alfredo Pimenta (1941) e António Gonçalves Rodrigues (1944).

e Guilleragues como destinatário e tradutor respectivamente³⁴. Pelo contrário, em 1721, em *Plus Belles lettres françaises* de Pierre Richelet, editado por Bruzen de la Martinière, Guilleragues é expressamente indicado como autor das cartas e não apenas como tradutor (cf. Guilleragues 1972: 70).

Houve, pois, um século e meio de silêncio português no que diz respeito às cartas, que podemos justificar à «luz da fogueira da inquisição». A inquisição é, aliás, no dizer de António Sérgio (1928: 41-42), responsável pelo marasmo, pelo obscurantismo e pela profunda crise cultural em que o país mergulhou a partir do século XVII, transformando Portugal num perfeito «Reino da estupidez»³⁵, avesso ao pensamento e ao raciocínio crítico, situação em que permaneceu até ao início do século XIX.

Se Gilbert Durand e Jung defendem que a capacidade de uma sociedade em criar mitos é tão importante para o homem como a capacidade de sonhar, e que a crise do homem contemporâneo reside precisamente no facto de ter deixado de pensar de uma forma mítica, perdendo o talento para imaginar, criar, inventar, mitificar, tornando-se mais pobre (cf. Jabouille 1993: 52), Boaventura Sousa Santos, pelo contrário, atribui ao excesso mítico português a causa do nosso auto-desconhecimento, que é, aliás, responsável pela projecção de uma imagem de ignorância de nós próprios. Além disso, se procurarmos na história nacional, é fácil encontrar essa riqueza mítica, associada, não só a acontecimentos como o milagre de Ourique, mas também a diversas personagens da nossa História. Fundadores ou conquistadores, como D. Afonso Henriques ou D. Sebastião, descobridores, estadistas, heróis trágicos, ou ainda a crença no Quinto Império ou no próprio fado, são assuntos predilectos da mitologia nacional. A necessidade de construir histórias, revitalizar crenças, fabricar novos mitos onde se possa ler a alma e ver o espírito português, como forma de garantir a identidade nacional, é, de certo modo, própria da cultura portuguesa. É, portanto, natural que o mais leve indício que indicasse que as famigeradas missivas amorosas, *Lettres Portugaises*, eram autênticas, depois da publicação da tradução portuguesa do Morgado de Mateus, em 1824, despertasse a atenção dos eruditos e motivasse a criação mítica portuguesa. Ora, o despertar deste interesse coincide com o início do movimento Romântico em Portugal, caracterizado pela vivência do sentimento amoroso

³⁴ «Le nom de celui auquel on les a écrites, est Monsieur le Chevalier de Chamilly, et le nom de celui qui en a fait la traduction est Guilleragues» (in Guilleragues 1972: 64). Não existe nenhuma nota relativamente à identidade da religiosa que as escreveu, mantendo-se assim a incerteza até Boissonade revelar o nome da freira. Deverá ser consultado, a este respeito, o texto de Rodrigues (1944: 88).

³⁵ De facto, a permanência de cerca de três séculos de Inquisição em Portugal (entre 1536 e 1821) e a sua acção repressora deram início a um período de estagnação no desenvolvimento cultural só comparável ao do período da censura salazarista. Boaventura de Sousa Santos vai ao encontro de António Sérgio e defende, nas suas «Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal»: «A partir do século XVII, Portugal entrou num período histórico dominado pela repressão ideológica, a estagnação científica e o obscurantismo cultural, um período que teve a sua primeira (e longa) manifestação na Inquisição e a última (assim esperemos) nos quase cinquenta anos de censura salazarista» (1997: 49).

exacerbado; pela rebeldia do herói; pelo gosto pelo popular e pelo tradicional; pelo distanciamento relativamente ao tempo e ao espaço, privilegiando a Idade Média, o ideal de cavaleirismo e o exótico; pela crença no poder libertador da imaginação, no culto da autenticidade e do espontâneo (cf. Reis 1999: 420-434). Deste modo, a história desventurada dos amores de Mariana e Chamilly e as cinco cartas de amor desesperadas, inúteis e sem resposta, impressionaram os portugueses, que viram nelas a expressão portuguesa do sofrimento amoroso. Estavam lançadas as bases de criação do mito da freira apaixonada, numa apropriação cultural e literária das *Lettres Portugaises* e da história de Mariana Alcoforado.

Os investigadores portugueses começaram por acreditar na existência da freira, confiados na nota alegada por Boissonade, que, em 1810, garantia:

«Tout le monde sait aujourd'hui que ces Lettres, remplies de naturel et de passion, furent écrites à M. de Chamilly par une religieuse portugaise et que la traduction est de Guilleragues ou de Subligny. Mais les bibliographes n'ont pas encore découvert le nom de la religieuse. Je puis lui apprendre. Sur mon exemplaire de l'édition de 1669, il y a cette note d'une écriture qui m'est inconnue : « La religieuse qui a écrit ces lettres se nommait Mariane Alcoforada, religieuse à Beja, entre l'Estramadure et l'Andalousie. Le cavalier à qui ces lettres furent écrites étoit le comte de Chamilly, dit alors le comte de Saint Léger. » (in Guilleragues 1972: 74-75)

Esta nota anónima e manuscrita, fazendo fé em juízo, parece ter assentado nos frágeis alicerces da confiança dos portugueses e na visão apaixonada de si próprios, ganhando força com a descoberta de Camilo Castelo Branco, que, corria o ano de 1876, confirmava a existência de uma religiosa em Beja, de nome Mariana Alcoforado (ou Alcoforada). Luciano Cordeiro, motivado por esta descoberta, empreendeu profundas investigações, que o levaram a descobrir importantes documentos inéditos que reuniu num volumoso estudo intitulado *Soror Mariana, a freira Portuguesa*, datado de 1888: Mariana Alcoforado tinha nascido a 22 de Abril de 1640, professara no Convento da Senhora da Conceição de Beja em 1656 e tinha registo de óbito no Livro das Religiosas defuntas do Real Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, no dia 28 de julho de 1723³⁶. À recolha destas provas e análise dos factos, seguiu-se um trabalho de reconstituição histórica, combinando estes dados com os acontecimentos da vida de

³⁶ «Aos vinte e oito do mês de julho de mil sete sentos e vinte e três faleseo neste Real Cont.º de N. Srª. Da Conseipção a M. e D. Marianna Alcanforada de idade de outenta e sete anos todos gastos no serviso de deus; continuamente seguio coro e comunidade e em tudo fasia as suas obrigasõis, hera m.to exzemplar ninguém teve queixa sua porq. Hera muito benigna p.ª todos, trinta anos fes ásperas penitensias, padeseo grandes enfermidades com m.ta conformidade, desejeando ter mais que padecer», Livro das Religiosas defuntas do Real Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja (Ferreira 1923: 3).

Chamilly, a sua estadia em Portugal e as poucas informações e acontecimentos descritos nas cartas. As peças do *puzzle* encaixaram *tant bien que mal*; porém, longe de resolver o problema, o esforço de Cordeiro contribuiu para acalorar as posições quanto à questão da atribuição autoral. O «ano da freira» (1888) – assim designado por Júlio César Machado – representa menos um avanço quanto à problemática da autoria do que um marco apaixonado na crença e na construção do mito de Mariana; inventava-se assim a tradição, a que se seguiram outros estudos, novos argumentos e múltiplas traduções. O próprio Luciano Cordeiro publica uma segunda edição, revista e aumentada, da sua *Soror Mariana, a freira Portuguesa*, em 1891 – em nosso entender, o verdadeiro «ano da freira», e, de certa forma, o momento fundador da configuração mítica de Mariana, como veremos. Ora, esta publicação seguiu-se ao *Ultimatum* britânico (1890) a Portugal, que exigia a retirada imediata das forças militares portuguesas mobilizadas nos territórios entre Angola e Moçambique, sob pena de a Inglaterra avançar sobre Portugal com uma intervenção militar pondo cobro à antiga aliança entre estes dois povos. O ultimato, decorrente do Mapa Cor-de-Rosa de 1886, que delineava a pretensão portuguesa aos territórios africanos, representou uma tentativa frustrada às aspirações de recuperar o Império colonial português. Obrigados a recuar perante a imposição britânica, gerou-se, no país, um descontentamento geral do povo que viu neste acatamento uma vergonha e humilhação nacional, com danos para a imagem interna e externa do governo monárquico português.

Na realidade, este trauma nacional, este complexo nacionalista, é responsável pelo agravamento da consciência de crise e pela agudização da visão negativa que temos de nós próprios, herdada dos tempos da fundação da nacionalidade. De acordo com Victor Jabouille, o mito de D. Afonso Henriques constitui a raiz do grande drama do povo português na medida em que, para criar Portugal, D. Afonso Henriques teve de «bater» na mãe (1993: 81). Este sentimento de culpa parece permanecer até aos dias de hoje e é talvez, por isso, que nos preocupamos tanto em encontrar o que é português e em sermos portugueses, e é o motivo pelo qual andamos ou nos sentimos à deriva (81). Neste contexto, a edição de Luciano Cordeiro reiterando a tese nacionalista das *Lettres Portugaises* constitui, de certa forma, uma reacção patriótica de valorização e enaltecimento do que é português ou pretensamente nacional, numa tentativa de reabilitar a imagem de Portugal e dos portugueses, não só no estrangeiro, mas também no próprio país. Aliás, o ultimato teve fortes implicações no imaginário cultural da nação e será sobretudo a partir desta altura, passando pela primeira República e chegando ao final do período da ditadura salazarista, que este fervor mítico brilhará num país em busca de si próprio e cada vez mais confrontado com o regresso à realidade do seu próprio território.

2.1. Das *Lettres Portugaises* a Mariana Alcoforado: a invenção da tradição

A cedência de Portugal aos interesses britânicos do ultimato de 1890 foi sofrida como uma verdadeira vergonha nacional, como «uma das mais sentidas humilhações da nossa história» (Lourenço 2001: 46), e entendida mais como uma sujeição às exigências inglesas que feriam o orgulho português e a vaidade da nação do que julgada como um fracasso das nossas aspirações imperiais ultramarinas: «Chorámos em praça pública, não por riquezas perdidas que eram literalmente fictícias, mas por nos darmos conta sem remissão de que não pesávamos nada na balança da Europa civilizada e imperialista» (46). O trauma resultante destas mutações socioculturais e políticas, ao mesmo tempo que estimula o imaginário colectivo, constitui, por um lado, uma obcecada tentativa de redefinição da identidade nacional e da restauração do prestígio português e, por outro, leva ao agravamento da consciência de crise e de decadência nacional já anunciada por Antero de Quental e pela geração de 70³⁷. Aliás, Antero de Quental considera que «nunca povo algum absorveu tantos tesouros, ficando ao mesmo tempo tão pobre! No meio dessa pobreza e dessa atonia, o espírito nacional desanimado e sem estímulos, devia cair naturalmente num estado de torpor e indiferença» (2001: 24), fazendo com que «a preponderância, que até então exercêramos nos negócios da Europa, desaparece[sse] para dar luz à insignificância e à impotência» (22) do nosso país. Assim, a questão da Pátria torna-se, no século XIX, objecto de construção mítica, sobretudo, numa tentativa de ultrapassar esta ideia de decadência nacional, firmando-se numa ideia de renascença, que assenta na revitalização do providencialismo³⁸, do sebastianismo³⁹ e do

³⁷ Nesta altura, instalou-se também um certo contra-mito da decadência que se assume como uma expressão racional da realidade. Pretendendo não ser um mito, mas o seu inverso negativo, o contra-mito instaurou-se com Antero de Quental e é desenvolvido na *História de Portugal*, de Oliveira Martins. De acordo com o historiador, Portugal apresenta-se como a «sobrevivência póstuma de um país que morreu em 1580». O contra-mito da decadência resulta, de certa forma, do desaparecimento progressivo do mito da cruzada, da crença no destino providencial para Portugal e na sua missão civilizadora (Saraiva 1994: 116). Assim, podemos afirmar que se estabelece, no pensamento português do final do século XIX e que se estende até ao século XX, uma bipolaridade que oscila entre a ideia da revitalização e a decadência da nação.

³⁸ O providencialismo está associado ao milagre de Ourique, onde Jesus Cristo não só atribui a Portugal a vitória na batalha de D. Afonso Henriques como também garante ao povo português a sua protecção, fazendo deste povo um povo eleito de Deus, predestinado a grandes feitos e com uma missão por cumprir. Ourique representa, fundamentalmente, a origem divina da nação e legitima o seu poder, encerrando «[...] uma função ideológica, mas também afectiva, de legitimação de uma nacionalidade aparentemente “inexplicável”, que pode fazer compreender que, em pleno século XIX e mesmo para além dele, o milagre de Ourique tenha feito parte de um aparelho conceptual e ideológico dificilmente alienável» (Buescu 1993: 37).

³⁹ O mito sebástico, alicerçado na crença do regresso do malogrado Rei, começa por ser uma manifestação de descontentamento relativamente à perda da independência portuguesa. Depois, a figura do Rei D. Sebastião torna-se o messias que viria cumprir o destino profético de Portugal, executando o plano de grandeza providencial, anunciado por Ourique, transformando-se num dos maiores mitos portugueses. «Portugal renegava, por um mytho, a realidade; morria para a história, desfeito n'um sonho; envolvia-se, para entrar no sepulchro, na mortalha de uma esperança messiânica», como observa Oliveira Martins (1882: 82). Contudo, contrariamente ao pensamento de Oliveira Martins, este sebastianismo não representa uma *prova póstuma de nacionalidade*, mas antes testemunho de nacionalismo, uma vez que a figura de D. Sebastião surge como um herói que procede movido pelo sonho, pelo ideal de grandeza, cujos «planos

saudosismo⁴⁰. Surgindo como uma forma de compensação em relação a uma realidade frustrante, o pensamento mítico português permite encontrar traços da identidade nacional, não raras vezes numa grandiosidade perdida. O mito da freira portuguesa começa, então, a desenhar-se nesta época, sobretudo com a descoberta da existência de uma Mariana Alcoforado no Convento da Conceição, em Beja, considerada prova imediata, segura e (quase) inequívoca da autoria das cartas. Podemos, portanto, apontar a data de publicação da obra de Luciano Cordeiro, *Soror Mariana, a freira Portuguesa*⁴¹ – 1891 – como um marco representativo do início da construção do mito das cartas da freira portuguesa e da tradição alcoforadista.

A tradição mítica dos heróis portugueses é, geralmente, criada em torno de figuras históricas, com uma existência real, como sucedeu com D. Afonso Henriques, D. Sebastião, a Rainha Santa Isabel, a Padeira de Aljubarrota ou Inês de Castro, para citar apenas alguns. Pelo contrário, o mito de Mariana Alcoforado pertence às tradições inventadas e forjou-se a partir do que poderemos chamar lógica inversa, relativamente aos outros heróis históricos.

A tradição inventada assume-se como um processo de formalização e ritualização, ancorada em referências passadas que se impõem através da repetição e são aceites pelo público (cf. Hobsbawm 1983: 1-14). No caso vertente, a construção da memória histórico-mítica colectiva começa a estruturar-se, como vimos, logo a partir da notícia de Boissonade, embora seja sobretudo com a descoberta da freira professa no Convento da Conceição, em Beja, que a religiosa apaixonada sem rosto, entendida como o testemunho da alma e do sentir português, adquire uma existência física e concreta.

A história do desgosto, pretensamente português, e a imagem da freira começam a traçar-se, a ficção ganha forma, substitui a verdade histórica e povoa o imaginário nacional. As investigações factuais que comprovam a sua existência atribuem-lhe uma

eram loucos, irrealis. Pois bem: nessa loucura está a sua grandeza. Foi grande porque transcendeu a medida humana, e pequenos eram os seus conselheiros que lhe aconselhavam a prudência, novos velhos do Restelo. D. Sebastião morreu? Deixá-lo. Ficou como protesto contra os prudentes e os razoáveis. Vale mais como símbolo do que poderia ter valido, vivo, como homem, se tivesse seguido os conselhos dos hábeis. Símbolo será sempre protesto vivo contra a mesquinha razão dos homens» (Saraiva 1995: 224). Será, portanto, na essência mítica do Rei que o povo deposita as suas esperanças e os anelos que ele há-de realizar.

⁴⁰ O saudosismo procede do sentimento tipicamente português que é a saudade. A saudade surge como um estado de alma, um sentimento poético de fundo amoroso ou religioso que resulta da repetição de determinadas imagens como a ânsia da distância, de outros mundos ou outras vidas. Será sobretudo em épocas de crise que a saudade adquire uma forma especial «em que o espírito se alimenta morbidamente das glórias passadas [...] que tem como expressão magnífica o fado» (Dias 1971: 20).

⁴¹ Eventualmente, poder-se-ia considerar a data de 1888, aliás designado «ano da freira»; contudo, parece-nos mais rigoroso adoptar o ano de 1891. Por um lado, porque o contexto histórico-social, o período subsequente ao ultimato inglês, agrava o sentimento de crise nacional e a consciência de decadência, logo, maior será a necessidade de promover o que é (ou é pretensamente) nacional; por outro lado, porque a segunda edição se apresenta «ilustrada, correcta e augmentada sobre novos documentos», prova dessa mesma revitalização nacional.

longa vida, casta, de anos de clausura «todos gastos no serviço de Deus» (Ferreira 1923: 3), de conduta irrepreensível num convento onde quase foi eleita abadessa. Por um lado, o fogo ardente de uma paixão humana consumia Mariana, por outro, o esplendor de um amor místico, temente a Deus, brilhava na freira. Duas personagens aparentemente antitéticas: duas freiras, uma Mariana mítica e outra histórica. Aqui é a figura mítica que pré-existe à figura histórica, que lhe dá vida e permite a sua descoberta. Deste modo, faz sentido afirmarmos que o mito de Mariana Alcoforado se construiu a partir de uma lógica inversa relativamente às demais personagens protagonistas de mitos portugueses. Ou seja, é em torno de uma personagem ainda de ficção que o mito desperta e que se inventa a tradição. A freira de Beja é assimilada à protagonista das cartas e os factos de um passado histórico apenas vêm corroborar a verdade mítica da religiosa, credibilizando e justificando o imaginário colectivo.

Soror Mariana foi, portanto, o resultado de um «revivalismo nacionalista dos séculos XIX e XX, cujas referências genuinamente históricas (e pseudo-históricas) foram procuradas e estabelecidas *ex post facto*» (Klobucka 2006: 25). Cria-se a história de Mariana, recriam-se os factos, inventam-se os amores, inscreve-se Mariana na História da literatura portuguesa. O estudo e as traduções do texto das *Lettres Portugaises* multiplicam-se; as reescritas da história dos amores de Mariana e Chamilly também. A obsessão pela autoria da freira chega ao cúmulo de levar alguns autores a reordenar as cartas, de acordo com a reconstrução daquela que teria sido a vida de Mariana no claustro e com a cronologia dos acontecimentos que, segundo eles, segue a tensão dramática por ela vivida. O editor Barbin teria, por desmazelo, publicado as *Lettres* numa ordem incorrecta. Assim, enquanto Claude Barbin apresenta as cartas na sequência A-B-C-D-E, o editor Kleffer, em 1821, sugere A-D-C-B-E, Maurice Paléologue, em 1889, propõe D-B-A-C-E e Edmund Gosse, em 1905, arrisca D-A-B-C-E. Os tradutores e editores organizaram e reorganizaram as cartas, sem dúvida, de modo a prender a atenção do público e em função do que melhor servisse os seus interesses de vendas.

O período inaugurado pela instauração da República ficou marcado pela exaltação nacional e pelo sentimento patriótico, evidente na letra de *A Portuguesa*, com alusões concretas ao passado imperialista, glorioso, e às descobertas marítimas. Naturalmente, respondendo a estes acessos de patriotismo, a publicação de traduções portuguesas das *Lettres* conheceu um grande sucesso até ao início do Estado Novo. As traduções do Morgado de Mateus e de Luciano Cordeiro são as mais reeditadas até 1933, mas Joaquim Gomes também apresenta uma versão das *Cartas de Amor de Soror Mariana*:

seguidas das respostas, em 1914⁴², Jaime Cortesão, uma *Nova restituição e esboço crítico das Cartas de Amor de Soror Mariana*, em 1920, e Manuel Ribeiro, cujo longo estudo sobre a freira surgirá posteriormente, em 1940, pelo menos uma edição em 1913 e outra dez anos mais tarde⁴³.

Todavia, será o Estado Novo, por excelência, o momento configurador da memória mítica de Mariana Alcoforado. Nesta época, o regime procura sobretudo promover uma espécie de renascença da pátria, despertando a consciência nacional, através da renovação de mitos pátrios e tradições heróicas do povo português, recuperando, nomeadamente, a imagem da missão e da vocação apostólica de Portugal como razão de ser da expansão marítima e das descobertas, para cumprir o seu destino providencial (cf. Matos 1939: 98-106). Neste sentido, surge o célebre postal de propaganda nacional intitulado «Salazar, Salvador da Pátria», que apresenta uma figura com o rosto de Salazar envergando um traje guerreiro e empunhando espada e escudo, numa alusão a D. Afonso Henriques e à estátua em que Soares dos Reis o representara. Emulando o fundador, Salazar surge como o verdadeiro redentor da Pátria, capaz de conduzir os destinos de Portugal rumo à sua missão. O Estado Novo, omitindo ou abordando superficialmente tudo quanto fosse escândalos, problemas nacionais, imoralidade, corrupção, cria uma «ficção oficial» (Lourenço 2001: 33) com fortes repercussões ao nível do imaginário da nação. Para a constituição dessa memória nacional, a escola desempenhou um papel fundamental. A política seguida pelo Estado Novo relativamente ao ensino era deficiente e o currículo do ensino primário, por exemplo, resumia-se ao mínimo de informação possível: Língua Portuguesa (leitura, redacção e feitos pátrios), Aritmética e Sistema Métrico, Moral, Educação Física e Canto Coral⁴⁴. Aliás, muitos eram os que consideravam não haver mais-valias num ensino aprofundado e obrigatório, antes temiam os perigos e os efeitos nocivos para a nação, resultante de um povo alfabetizado (cf. Carvalho 2001: 765-766). As leituras eram vigiadas através da imposição dos manuais escolares e visavam sobretudo a exaltação da pátria e a rectidão moral: importava impor regras de educação moral e cívica, de

⁴² O estudo de Rodrigues apresenta esta edição apenas como «versão portuguesa» sem nome de tradutor (1944: 161). No entanto, Maribel Paradinha, que identifica Joaquim Gomes como autor de uma tradução dada à estampa em 1902, em Coimbra, sob o título *Cartas de amor de Soror Mariana, seguidas das respectivas respostas do Cavalheiro de Chamilly*, afirma que de acordo «com outras leituras esta parece tratar-se da tradução de J. Gomes» (2006: 188).

⁴³ Para mais pormenores quanto aos tradutores e às edições das *Lettres* em português, com descrição exaustiva, veja-se Rodrigues 1944: 159-166 e Paradinha 2006: 184-195.

⁴⁴ De acordo com as alterações publicadas pelo decreto-lei de 24 de Novembro de 1936. As ambições académicas não deveriam ir além do saber ler, escrever e contar, sob pena de prejudicarem o desenvolvimento moral da criança, como é justificado no próprio decreto-lei: «é a razão do presente decreto-lei assente na ideia de que o ensino primário elementar trairia a sua missão se continuasse a sobrepor um estéril enciclopedismo racionalista, fatal para a saúde moral e física da criança, ao ideal prático e cristão de ensinar bem a ler, escrever e contar, e a exercer as virtudes morais e um vivo amor a Portugal» (*in* Carvalho 2001: 761).

forma a dissolver os virtuais perigos da leitura e da escrita. Os livros de leitura obrigatória continham um conjunto de 113 frases redigidas à medida do «espartilho pretendido»⁴⁵, mas era principalmente o ensino da História nos liceus que preocupava o governo. Por isso, o regime esteve particularmente atento ao ensino da História, considerado até então «negativista e derrotista». Daí a necessidade de o Estado reformar os compêndios de acordo com a «exactidão nas doutrinas», isto é,

«o Estado, sem arrogar a posse exclusiva da verdade absoluta, pode e deve definir a verdade nacional, que quer dizer, a verdade que convém à nação. [...] Tudo [...] deve contribuir para que os estudantes aprendam nas suas páginas a sentir que Portugal é a mais bela, a mais nobre e a mais valiosa das Pátrias, que os portugueses não podem ter outro sentimento que não seja o de Portugal acima de tudo. [...] Deve ser objecto de justificação e glorificação tudo quanto se tem feito, através dos oito séculos da História de Portugal» (744).

O ensino da História torna-se um verdadeiro instrumento do governo, é usado como argumento e propaganda política e como forma de legitimação do poder do Estado. Determinados momentos da História, certos heróis, são exaltados e engrandecidos, outros são eliminados ou tratados com parcimónia (Caldeira 1995: 121-139). Ao controlar o passado, o governo conseguiu modelar uma memória nacional que servisse a ideologia do regime e que estivesse de acordo com os interesses nacionais. A manipulação do ensino e dos meios de comunicação social, associados, no dizer de Arlindo Manuel Caldeira, a uma cenografia histórica (1995: 128), à recuperação de monumentos, espectáculos populares, cortejos, exposições, comemorações, estatuária e toponímica, formavam o imaginário histórico colectivo desejado pelo regime. É todo um passado glorioso que é revisto e ressuscitado pelo Estado e, através dele, são

«valores político-ideológicos do presente que se projectam: 1) um respeito reverencial pela autoridade do chefe, com reconhecimento do poder indiscutível e providencial de Oliveira Salazar; 2) uma atitude conservadora e tradicionalista, que inscreve o Estado Novo numa lógica de permanência histórica, [...]; 3) um nacionalismo exacerbado, que aparentemente reage a qualquer influência estrangeira e que em boa parte se realiza através da dimensão colonial; 4) [...] uma

⁴⁵ Decreto de 19 de Março de 1932, do *Diário do Governo*. São exemplos dessas frases: «Obedece e saberás mandar»; «Na família o chefe é o pai, na escola, o chefe é o mestre, no Estado, o chefe é o governo»; «Mandar não é escravizar: é dirigir. Quanto mais fácil for a obediência, mais suave é o mando»; «A tua Pátria é a mais linda de todas as Pátrias: merece todos os teus sacrifícios»; «Se tu soubesses o que custa mandar, gostarias mais de obedecer toda a vida» (in Carvalho 2001: 738).

fortíssima componente religiosa que se traduz, a nível estratégico, na importância atribuída à aliança com a Igreja» (135).

As grandes figuras da nossa História tornam-se heróis nacionais, são modelos de acção militar, política ou religiosa e adquirem muitas vezes o estatuto simbólico de mito. O herói surge «como síntese polarizadora desse todo que é a comunidade nacional, objecto (e sujeito) simbólico de identificação colectiva» (Matos 1992: 70). Neste sentido, a figura de Mariana Alcoforado é absorvida pela cultura nacional e as *Lettres Portugaises* são incluídas nos manuais escolares de literatura e de história da literatura portuguesa, ainda que apenas numa referência à história de amor e à sua autora, que divulgou o nome de Portugal no estrangeiro através das suas cartas. A freira portuguesa torna-se parte integrante dessa memória nacional, colectiva e oficial que se pretende criar e impor, durante o Estado Novo, na medida em que também ela contribui para a valorização nacional e revitalização da auto-estima e da glória dos portugueses, encarnando esse conjunto de valores. Mariana Alcoforado torna-se uma heroína nacional, mitificada, cujo aproveitamento histórico e cultural se encontra ao serviço de determinada visão ideológica e política. As leituras das *Lettres* em contexto escolar e a sua canonização, como vimos anteriormente, correspondem a uma certa forma de legitimação da ideologia nacional, evidente mais pelo seu «valor simbólico, enquanto texto que encerra potencial reconstitutivo dos valores literários nacionais» (Paradinha 2006: 133), que pelo seu intrínseco significado estético e literário. Do mesmo modo que acontece com as demais figuras históricas de Portugal, a inscrição de Mariana e das *Lettres*, comprometidas com a memória nacional, no universo cultural e histórico é o reflexo da educação imposta pelo regime, à luz dessa ideologia política.

Tudo o que fosse capaz de despertar o sentimento de pertença nacional, de enaltecer o que é português, de elevar o nome da pátria ou revivificar o passado glorioso era promovido pelo regime salazarista, sobretudo o que remetesse para uma «memória colectiva, para uma certa maneira de ser nacional. Memória feita de um conjunto de crenças e tradições, que exprim[isse] sobretudo a continuidade de um passado, no qual repousa[va] a ilusão mítica de grandeza» (Matos 1992: 100). Neste sentido, Mariana Alcoforado surge ao lado de Inês de Castro, na exposição do Mundo Português, em 1940⁴⁶, como uma «grande amorosa», numa espécie de nacionalização do sentimento

⁴⁶ A exposição realizada em Belém, de 23 de Junho a 2 de Dezembro de 1940, surge no contexto das comemorações de 8 séculos sobre a fundação da nacionalidade (entendida como a data de 1140) e 3 séculos sobre a Restauração da independência (1640). A exposição, em plena II Guerra Mundial, constitui uma das grandes iniciativas político-culturais do regime, marcando a distância relativamente à Guerra, dando a ideia de paz e ordem nacional. A exposição constituída pelas secções História, Etnografia e Mundo Colonial, tinha inúmeros pavilhões, destinados a uma projecção sobre o passado, de forma a legitimar e a celebrar o presente do Estado Novo, através de uma galeria de imagens heróicas, entre as quais a da

do amor português. O tema do amor torna-se quase obsessivo na literatura portuguesa ⁴⁷, particularmente o «modo português de amar» infeliz, violento, inquebrável, resignado, que se compraz no sofrimento, e superior ao suave e tranquilo amor correspondido, resistente à própria morte, como o ilustra a quadra popular: «Chamaste-me tua vida, / Eu tua alma quero ser. / A vida acaba com a morte. / A alma não pode morrer» (Coelho 1992: 38). Neste sentido, os amores de Mariana e Chamilly exerceram um grande fascínio na classe letrada portuguesa e tornam-se motivo nacional, através não só de traduções, mas também de recriações, de teses partidárias ou oposicionistas à autoria da freira bejense, fomentando um verdadeiro debate intelectual.

Esta discussão, verdadeira querela literária, assenta, por falta de evidências documentais, em frágeis argumentos decorrentes da intuição e na recepção cega de convicções e suposições, cuja credibilidade depende da fé de cada um. Todavia, a descoberta, pelo professor F. C. Green, de um documento da Biblioteca Nacional de Paris que conserva os Registos de Privilégios Reais, nomeadamente no que diz respeito ao livreiro Barbin, vem, de certa forma, encerrar a questão da atribuição autoral e arruinar as convicções do partido de Mariana Alcoforado. Neste documento, é pela primeira vez apontado o nome de «Guilleraques», identificado como Gabriel-Joseph de Guilleragues, como autor e não apenas tradutor das *Lettres*:

«Ce jour d'hui 17 Novembre 1668 nous a esté presente un Privilege du Roy donné à Paris le 28 Octobre 1668 signé Mageret por cinq années pour un livre intitulé Les Valantins Lettres Portugaises Epigrames et Madrigaux de Guilleraques.» (*in* Guilleragues 1972 :80)

Baseado nesta descoberta, Green, no seu artigo « Who was the author of The *Lettres Portugaises?*», publicado em 1926, sugere que a publicação das *Lettres*, separadamente dos *Valentins*, *Epigrames* et *Madrigaux*, é o resultado da astúcia e da argúcia do editor, que soube antever o sucesso de um texto que possuía os ingredientes necessários para despertar o interesse e prender a atenção dos leitores da época: o escândalo dos amores clandestinos de uma freira, num espaço relativamente conhecido devido à recente intervenção francesa em Portugal. Além disso, também a publicação

religiosa portuguesa Mariana Alcoforado, exibida num painel de Jorge Barradas no pavilhão nobre (Caldeira 1995: 129).

⁴⁷ Para António Sardinha o amor é um lugar privilegiado da literatura portuguesa: «Portugal é o *Cancioneiro* – é a poesia lírica, é o Encoberto, é a vocação marítima, é a novela de amor». Do mesmo modo, Fidelino Figueiredo afirma que, «[s]e a literatura espanhola é força, a portuguesa é amor, intriga erótica, lirismo, subjectivismo, contemplação, devaneio, nostalgia, e, quando exprime força, exprime-a em atenuadora aliança com o lirismo» (*apud* Coelho 1992: 37).

das *Lettres* como uma tradução do português, sem indicação do destinatário nem do tradutor, aguçava a curiosidade do público, permitia especulações e lançava a semente da discussão. Quanto à notícia de Boissonade, referindo Chamilly, Mariana Alcoforado e Guilleragues e esclarecendo o papel dos intervenientes nas *Lettres*, e a outras do mesmo género, construindo hipóteses acerca do assunto, Green afirma tratar-se de uma espécie de entretenimento, em voga na época, em que as pessoas se divertiam a adivinhar os mistérios de identidade, assim expostos, concluindo que «by dint of repetition this conjecture soon acquired the authority of a legend» (164). Reconhecendo às *Lettres* elementos próprios da literatura do século XVII francês e identificando o carácter de Mariana com o das heroínas de romance, Green, porém, não assume nem nega ser Guilleragues o autor das *Lettres Portugaises*.

A tese de Green, aparentemente irrefutável, longe de moderar os partidários da tese alcoforadista, pelo contrário, e paradoxalmente, vem animar o debate português entre defensores e opositoristas e favorece as reescritas.

No mesmo ano do texto de Green, Luís Cardim sai em defesa da autoria da freira, procurando rebater os argumentos apresentados pelo primeiro, num artigo publicado em *A Águia*, depois traduzido para francês e incluído no *Bulletin des Études Portugaises*, de Coimbra, em 1931. Em resposta, António Gonçalves Rodrigues, um dos paladinos da autoria não portuguesa das *Lettres*, publica, em 1932, um texto intitulado «Sobre a autoria das *Lettres Portugaises*. Notas à margem de um artigo de crítica», defendendo a posição e os argumentos de Green e criticando as teorias de Luciano Cordeiro e a posição de Cardim⁴⁸.

António Sardinha também se debruçou sobre o assunto, no artigo «As Cartas da freira», publicado em *Da hera nas colunas* e explora as várias teses opositoristas e partidárias da autoria de Mariana. Sardinha defende que a freira não escreveu as cartas nem em português, nem em francês como alguns críticos pretendem. O autor alude ainda aos *Sonnets from the Portuguese*, de Elizabeth Barrett Browning⁴⁹, que ninguém teve a pretensão de incluir na literatura portuguesa, apesar do título, concluindo que será «mais nobre e mais belo considerar as *Cartas* como um documento da influência espiritual exercida por nós na Europa do que continuar cultivando o folhetim melodramático da freira esmagada pelo hábito» (Sardinha 1929: 113).

⁴⁸ A polémica instala-se entre Cardim e Gonçalves Rodrigues. Daqui resultaram estudos e argumentos a favor e contra a autoria da freira, como o artigo «Em volta das *Lettres Portugaises* (Cartas de Soror Mariana)» (Cardim 1936) e a *História e crítica de uma fraude literária* (Rodrigues 1935 e 1944), por exemplo.

⁴⁹ Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) foi uma poetisa inglesa da época vitoriana. Reuniu os poemas que escreveu ao seu marido, Robert Browning, publicados em 1850, sob o título *Sonnets from the Portuguese*. Este título advém, aparentemente, do facto de o marido lhe chamar «a minha portuguesinha», por ela ser de estatura baixa e de traços fisionómicos comuns aos das portuguesas, e por causa da sua grande admiração por Camões. O título pode, ainda, remeter para o teor apaixonado e romântico das *Lettres Portugaises*.

Também Paulo Durão (1933) reflecte acerca dos argumentos que atestam a validade da tese alcoforadista, acusando-os de constituírem meras hipóteses, fruto de um conjunto de coincidências, e considera que as *Lettres Portugaises* não deveriam figurar nos compêndios de história e literatura portuguesas como então figuravam.

Leonardo Pereira, por sua vez, em 1941, no seu texto intitulado *As Cartas de Soror Mariana*, divide o seu estudo em torno das cartas de Mariana e das personagens envolvidas na história, questionando e refutando os argumentos de Luciano Cordeiro e Manuel Ribeiro. Do mesmo modo, e no mesmo ano, num artigo publicado no *Diário de Notícias*, Alfredo Pimenta critica a reconstituição do texto francês das *Lettres* por parte de Charles Oulmont e da respectiva tradução de Afonso Vieira Lopes.

Importam menos os acontecimentos reais que comprovam a existência da freira do que as circunstâncias do abandono e do desespero da heroína espelhadas ou interpretadas nas *Lettres* que criaram a ficção para a vida de Mariana Alcoforado, inspirando a fantasiosa verdade.

O mito de Mariana, associado à crença da autoria das *Lettres Portugaises*, não deixa, no entanto, de permanecer envolto em mistério, constituindo um enigma insolúvel, em virtude do não surgimento do suposto original perdido e de os documentos que legitimam a autoria de Guilleragues se mostrarem, no entender dos defensores de Mariana, insuficientes e incapazes de enfraquecer os alicerces da tese alcoforadista. Porém, o mito vive dessa dúvida e dessa confiança, revelando-se uma realidade dinâmica, passível de reconstrução, adaptação ou actualização, pois «a crença que nele se investe é, sob o ponto de vista simbólico, *pregnante*, isto é, está prenhe. O mito tem (...) uma pregnância, ou seja, a capacidade de se actualizar, recriando-se» (Jabouille 1994: 38). Esta recriação, nomeadamente literária, de um conjunto de mundos possíveis, de leituras e interpretações adapta-se ao momento histórico-social em que surge e pode ser, inclusivamente, subversiva, fruto de «uma evolução não em continuidade mas uma evolução de acordo com o que é natural e com o que é intrínseco e essencial. E porque é evolução, porque é trazer, arrastar e puxar (raiz do verbo *trado*), a tradição é actual e pode até, em certos momentos ser revolucionária» (Jabouille 1993: 81). Deste modo, a partir deste momento e a par destes estudos e teorias construídas em torno da imagem da freira apaixonada, surge um conjunto de obras de ficção, em variados géneros e modos, cuja figura central é Mariana Alcoforado. Esta capacidade de criar novidade e o investimento simbólico admitido pelo mito cristalizam a tradição ao mesmo tempo que a mantêm viva. Por outras palavras, os novos e diferentes textos que se vão construindo acerca do caso da freira amorosa de Beja contribuem para a sedimentação da tradição mítica e, simultaneamente, evidenciam as potencialidades criativas inerentes ao mito alcoforadista.

Ruy Chianca será dos primeiros a romancear a vida e os amores de Mariana Alcoforado, em 1916, na obra *Desventurado Amor*. Neste romance, Chianca, em forma de diálogo com as leitoras, anuncia desde o início o assunto que esteve na origem desta «verídica novella», a paixão de Mariana Alcoforado. O narrador contextualiza a história, as personagens, as razões para a clausura, apresenta as freiras do convento da Conceição, a vida conventual, o conhecimento de Chamilly por meio de Baltasar Alcoforado, os amores realizados, o abandono e o desgosto; alude ainda à publicação das cartas, à morte de Chamilly e por fim, à morte de Mariana.

Mais tarde, em 1924, Ruy Chianca publica igualmente a peça de teatro intitulada *A Freira de Beja*. Valeriano Campos, numa edição sem data, publica *Chama de Angústia*, Salema Vaz apresenta, em 1929, *Soror Amor* e Júlio Dantas, em 1940, *Soror Mariana*. Todas estas peças de teatro procuram reconstituir o momento após Mariana ter sido abandonada por Chamilly, retratando o sofrimento e o desespero da freira, a cumplicidade de D. Brites, a compreensão de abadessa do Convento ou a visita de Baltasar que lhe confessa a sua culpa e a sua decisão de tomar o hábito.

Em 1926, Delfim Guimarães apresenta um conjunto de cem poemas dedicados aos amores de Mariana Alcoforado e de Chamilly, sob o título *A paixão de Soror Mariana*. Em 1944, Alice d'Oliveira publica *Vida amorosa de Soror Mariana*, um romance onde o narrador, à semelhança de romance de Chianca, se dirige aos leitores, começando por apresentar Francisco da Costa Alcoforado, o Dom Possimando, a mulher e os filhos, narra a entrada de Mariana para o convento, o conhecimento de Chamilly, os encontros dos amantes, o abandono, as cartas e a morte de Mariana. Sem data de publicação, Carlos Malheiro Dias lança *História Maravilhosa das cinco cartas de amor*. Este texto, ao contrário das anteriores ficções romanceadas da vida de Mariana, surge antes como uma discussão acerca da história da freira no convento, dos seus amores com Chamilly, refere a publicação das cartas por Barbin, o sucesso editorial, a especulação em torno no destinatário e as sucessivas publicações. O general Humberto Delgado, em 1964, inclui na sua obra *O Infeliz Amor de Sóror Mariana*, uma peça de teatro radiofónica intitulada «Mariana, a freira de Beja». Nesta peça assistimos ao último encontro de Mariana e Chamilly e no segundo acto, a expiação, é-nos apresentada Mariana idosa, recordando o seu amor, relendo a última carta que teria enviado a Noel, confessando-se liberta dos seus sentimentos por ele. Manuela Machado, em 1967, também apresenta uma tradução e adaptação teatral das cinco *Cartas de Amor de Soror Mariana*.

Em 1972, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, publicam *Novas Cartas Portuguesas*, talvez a recriação e a interpretação mais polémica do mito de Mariana, pela subversão ideológica subjacente e pela desconstrução do mito,

mostrando que a tradição é capaz de actualização e evolução, de acordo com o necessário e o essencial. Prova desta polémica foi o processo judicial no qual as autoras se viram envolvidas, despertando uma onda de solidariedade internacional em defesa das artistas, resolvido apenas com o golpe militar de 25 de Abril de 1974.

Com excepção das *Novas Cartas Portuguesas*, até ao final do Estado Novo tanto as traduções como as obras que recriam as *Lettres Portugaises* apresentam uma visão profundamente nacionalista, adoptando a heroína das Cartas como mentora do modo de sentir português. Apenas Eugénio de Andrade parece manter-se à margem da querela literária que as envolve e empreende, em 1969, uma tradução desapassionada, procurando sobretudo «servir a beleza das Cartas». Iniciada a Terceira República, parece que o mito da freira amorosa de Beja cai um pouco no esquecimento dos escritores e, até ao ano 2000, poucas são as traduções e as reescritas. Em 2000, surge uma tradução de Pedro Tamen, para um público restrito, e, em 2003, uma de Victor Hugo F. Bernardo, de mais ampla difusão.

Adília Lopes, publica dois conjuntos de poemas, «O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)» em 1987, e «O Regresso de Chamilly», em 2000. No ano 2000, Nuno Júdice apresenta «Três variações para Cravo e Mariana», incluídas na obra *A Árvore dos milagres*: cinco «Cartas francesas do Senhor de Chamilly a Mariana», onde ele declara o seu amor por ela, o sofrimento e o desgosto da separação; «A confissão de Chamilly», que coloca este em cena com Mariana e um confessor, numa espécie de dramatização das cinco *Lettres*; e «Diário de um amor», onde o próprio narrador, apaixonado por Mariana, conta o caso da freira abandonada e desesperada à procura do francês, empregado de sucesso de uma multinacional. Ainda no mesmo ano, Jorge Guimarães publica a peça de teatro intitulada *Mariana Alcoforado*, onde esta aparece perseguida pela inquisição, em virtude do escândalo das cartas, e pelo fantasma de Chamilly. Em 2002, surge *Mariana, todas as cartas*, romance de estreia de Cristina Silva, no qual uma Mariana de idade avançada continua a escrever ao amado, em jeito de desabafo, mesmo depois de tomar conhecimento da sua morte, e, em 2004, um conto de Mário Cláudio, «Mariana Alcoforado e o conde de Chamilly», incluído numa colectânea de contos alusivos a figuras históricas e do imaginário português, protagonistas de intrigas de amor.

Parece que a partir de 2000 a figura de Mariana ressurgiu para ser protagonista de novas e variadas histórias, provando que o mito não morreu mas estava apenas adormecido. Várias constantes do mito mantêm-se nestas reescritas, outros elementos são desconstruídos e os autores mostram um outro aspecto da história, um ponto de vista diferente. Por um lado, a peça de teatro de Jorge Guimarães, o romance epistolar de Cristina Silva e o conto de Mário Cláudio encontram-se na esteira das recriações

anteriores, isto é, dão, de alguma forma, continuidade a uma certa tradição literária alcoforadista, interpretando e reconstruindo a história de Mariana Alcoforado, respeitando determinadas constantes. Por outro lado, Nuno Júdice, em «Três variações para cravo e Mariana», e Adília Lopes, nos seus ciclos de poemas, sem deixarem de se inscrever na tradição, seguem a linha de orientação inaugurada pelas *Novas Cartas Portuguesas*, manipulando a história de Mariana, actualizando-a, ultrapassando e superando a representação sedimentada da personagem e os parâmetros do mito. Estas obras, longe de desvirtuarem ou perverterem o cânone alcoforadista, enriquecem a tradição literária com interessantes visões e recriações literárias.

Actualmente, o debate pela autoria das *Lettres Portugaises* e pelo direito à inclusão numa ou noutra literatura nacional parece ter cessado ou, pelo menos, acalmado, precisamente porque a obra ultrapassou os limites impostos pelas fronteiras de um país, tornando-se uma obra de dimensão supranacional, de referência e de reconhecido valor estético e literário. A reputação alcoforadista desvaneceu-se e a tese da autoria do francês Guilleragues é amplamente aceite, salvo por alguns raros portugueses, sobretudo bejenses, que ainda defendem a freira autora, perdida para o país do amante. É o caso de Leonel Borrela (2007), técnico do Museu Regional de Beja e possuidor de uma expressiva colecção bibliográfica alcoforadista de cerca de 485 exemplares, entre publicações periódicas e não periódicas, que se mantém fiel a Mariana Alcoforado e à teoria que faz da freira protagonista dos amores e autora das *Lettres*, traduzidas em francês.

Deste modo, importa procurar compreender a simpatia que Mariana Alcoforado granjeou e a fortuna literária que as *Lettres Portugaises* conquistaram em Portugal não só durante o século XX, de onde resultaram várias produções literárias, baseadas no tema dos seus alegados amores, principalmente depois do impulso nacionalista dado no período do Estado Novo, como também no século XIX, com as múltiplas investigações e estudos para descobrir provas da sua existência. Interessa descobrir a origem da crescente simpatia que as *Lettres* encontraram junto dos escritores, a julgar pelo aumento de traduções, reproduções e reescritas. Trata-se de saber se este sucesso se relaciona com alguma ideologia política nacionalista, de revisitação de mitos pátrios, numa tentativa de recuperar o orgulho português e de reabilitar a imagem de uma grandeza nacional perdida, disfarçando o complexo nacionalista mal-assumido de nação à deriva, em busca de si própria e de um lugar na Europa. Ou de perceber se, pelo contrário, os alcoforadistas procuraram simplesmente servir a vaidade portuguesa, alimentando a tradição, numa atitude também ela nacionalista e patriótica, imprimida pela própria governação. Serão estes assuntos que nos ocuparão no próximo capítulo.

2.2. De Mariana Alcoforado às *Lettres Portugaises: et tout le reste est littérature*

A fama literária que as *Lettres Portugaises* tiveram em Portugal a partir do final do século XIX, depois da identificação da freira com a religiosa Mariana Alcoforado e da construção da sua tradição histórico-mítica, não deixou, porém, de se fortalecer e de se alimentar do debate, da dúvida e do mistério. Como vimos, muitos foram os escritores que se debruçaram sobre o estudo das cartas, especulando acerca da sua veracidade, através de longos prefácios às suas traduções, não raras vezes romanceando os amores de Mariana e Chamilly, ou apresentando um ponto de vista favorável à autoria portuguesa e sugerindo uma tradução, entendida como autoridade na questão, isto é, considerada como exemplar e mais conforme ao que poderia ter sido o texto original. Por exemplo, José Cerqueira de Vasconcelos apresenta no seu estudo *As Cartas da Religiosa Portuguesa e o dogmatismo crítico dos anti-românticos* (1935) a tradução do Morgado de Mateus.

Nesta altura, são reproduzidas inúmeras «traduções», «versões», «nova restituição», ou «tentativa de reconstituição do texto português» que pretendem substituir o original e, de certa forma, encarnar o original português perdido. Os tradutores aspiram a produzir um texto que se convertesse num original, capaz de integrar a literatura nacional, particularmente até ao final do período do Estado Novo. Na realidade, os tradutores centraram-se, como veremos, tanto nas semelhanças do texto francês com a nossa língua, pela espontaneidade e simplicidade, pela expressão de uma certa forma de sentir, alegadamente própria dos portugueses, como na defesa da autoria portuguesa. É o Morgado de Mateus quem dá o mote, afirmando:

«Um português ou seja quem for que conheça bem esta língua, não poderá duvidar que as cinco cartas da religiosa tenham sido traduzidas quase literalmente de um original português. A construção de muitas frases é tal que retraduzindo-as palavra a palavra em português, encontrar-se-ão inteiramente no génio e no carácter desta língua. A tradução afrouxou-as incontestavelmente, mas repito: para qualquer português é claro que pela conformidade de certas frases da tradução, com as que se empregam na língua portuguesa, o tradutor segue quasi literalmente o original, salvo naquilo que algumas vezes exigia o génio diferente das duas línguas.» (Cordeiro 1891: 31)

A vivência do amor fazendo do coração a (des)medida de todas as coisas (Dias 1971: 23) é apanágio da cultura portuguesa e do carácter de ser português. Assim, a

intenção de procurar e reconhecer marcas de portugalidade, indícios onde se possam ler a alma e o sentir portugueses vai ser quase obsessiva nos tradutores.

Joaquim Gomes, no prefácio da sua edição *das Cartas de Amor de Soror Mariana, seguidas das respostas*, afirma, logo no início, que «[a]s Cartas de soror Mariana Alcoforado [...] constituíram [...] a mais alta expressão literária da amantibidade da raça portuguesa» (1914: 5), para depois, fazer o elogio da freira de Beja, relatando a sua desventurada história de amor, abençoando a indiscrição de Chamilly que as deu ao editor Barbin e permitiu que Mariana «ficasse na história da Literatura portuguesa com um nome que suplanta em brilho o nome d'aquelas ilustres mulheres [Luiza Sijeia, Paula Vicente ou a marquiza d'Alorna]» (20) e concluindo que as obras-primas dispensam grandes artifícios literários, pois só os verdadeiros sentimentos produzem fortes impressões e criam a arte.

Jaime Cortesão, na sua *Soror Mariana*, apresenta um esboço crítico, seguido de uma nova restituição do texto português. Nesse esboço, Cortesão afirma que as incoerências de certas frases ou a desordem literária do estilo fundamentam a autenticidade das cartas (1920: 12-13). O discurso da freira obedece aos impulsos do coração e é motivado exclusivamente pela dor do abandono. Aliás, é nesta expressão sincera e violenta dos sentimentos que reside o encanto das Cartas, que seduziu as mulheres dos salões franceses da época e inaugurou uma forma de escrever cartas de amor. Escrever «uma portuguesa», designação que lhe foi dada por Mme de Sévigné, passou a significar escrever um determinado tipo de carta onde raiava o amor ardente e exaltado (*in* Guilleragues 1999: 11). De acordo com o autor, este amor, esta explosão de sentimentos «que aos estranhos se afigura desconforme e nunca visto, é para nós outros, próprio, natural e de expressão familiar», caracteriza-nos enquanto povo, razão pela qual «pela bocca de Mariana Alcoforado falam todas as puras amantes de Portugal» (18). E logo conclui, em jeito de triunfo final: «Se as *Cartas* são autênticas? Firma-as a nação inteira, mais do que a própria Mariana» (18).

Ao contrário destes tradutores, Manuel Ribeiro faz acompanhar a sua «nova tradução» das Cartas, de 1940, de um volumoso estudo acerca da freira de Beja intitulado *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*. Nesta obra, e como o título deixa entrever, Ribeiro apresenta toda a vida de Mariana, do nascimento à morte⁵⁰, mas não esquece o debate dos argumentos que negam a voz da freira nas cartas. As

⁵⁰ Os pormenores referidos por Ribeiro relacionam-se com a entrada de Mariana no convento ainda muito jovem, a vivência no convento e a relativa liberdade e alegria de que gozavam as freiras, nomeadamente aquando das épocas festivas e celebrações religiosas. São também referidos os fundadores daquele convento, a Infanta Dona Brites e o Infante D. Fernando, e outros detalhes que remontam ao próprio nascimento de Mariana e às circunstâncias de casamento dos seus pais; são ainda apresentadas outras famílias de Beja, como os Melo Lobo Pantoja, outras freiras, assim como o contexto histórico e social da época em que Mariana viveu e que levou ao encontro dos amantes.

circunstâncias do nascimento, o baptismo, a entrada no convento e a rotina conventual, as peripécias familiares são relatados num misto de fábula e de verdade, com extraordinário pormenor, apoiados em provas retiradas de documentos oficiais e ilustrados com algumas imagens. O contexto da guerra e da chegada de Chamilly a Beja, os encontros e desencontros dos amantes, os olhares indiscretos das outras freiras são representados com engenhosa imaginação. Enfim, tudo se conjuga na narração de um perfeito romance, embora a intenção do autor não tenha sido essa, mas antes a de expor do modo mais completo possível a vida e morte de Mariana Alcoforado.

A obra de Manuel Ribeiro reveste um particular interesse e merece uma cuidada atenção, antes de mais pelo contexto nacional, nesse ano das comemorações dos centenários do nascimento da Pátria e da Restauração da Independência. A esses acrescenta o autor o do nascimento de Mariana, quando apresenta a obra dedicada à Cidade de Beja e como

«Tributo do autor às comemorações nacionais do III CENTENÁRIO DA RESTAURAÇÃO DA PÁTRIA E DO NASCIMENTO DE MADRE MARIANA ALCOFORADO, gloriosa filha de Beja, grande Coração que levou a todo o mundo o nome de Portugal e fundiu no bronze das suas Cartas memória eterna do Sentimento Português» (1940).

Esta dedicatória aponta imediatamente para a sua devoção alcoforadista, ao colocar Mariana no panteão dos mais ilustres de Portugal por ter espalhado o sentido do amor português, que alcançou «fama só comparável nas letras pátrias à do Épico» e que se tornou uma «nova e original maneira de exprimir a sensibilidade amorosa» (VII). Na perspectiva de Manuel Ribeiro, são evidentes, mesmo para os mais cépticos, os lusismos das cartas e declara peremptoriamente que elas são «intérpretes de qualquer sintoma do particularismo português. Espelham de certo modo qualidades nossas. Projectam-nos. Representam-nos» e constituem a «encarnação da paixão da Raça» (VIII). Neste sentido, Manuel Ribeiro sente-se imbuído da missão, do «dever patriótico – de acudir à boa tradição» (VIII) e pretende cumpri-lo através da publicação da obra como forma de assinalar a data. Recusando qualquer argumento contrário à tese da autenticidade de Mariana Alcoforado, sustenta que tais argumentos são o resultado de uma expressa «má vontade», de uma «aversão às *Portuguesas*» (279). Vejamos alguns exemplos. A passagem de *Promenade de Saint Cloud*, de Gabriel Guéret, onde se afirma que o sucesso das *Lettres*, acusadas de falta de estilo, resulta

da polémica do tema e é obra da perspicácia do editor⁵¹, é fortemente achincalhada: «É ou não o vômito dum zoilo, agoniado por se vender bem uma novidade literária? Quem não suportou à mesa dum botequim uma destas exalações fétidas da má-língua?» ou «É então uma miséria destas que faz autoridade?» (288). A célebre declaração de Jean-Jacques Rousseau – «Je parierais tout au monde que les *Lettres Portugaises* ont été écrites par un homme» – é acusada de falta de exame crítico. Os argumentos contra a freira respeitantes à redacção são delicadamente colocados ao serviço da própria tese, pois, no seu entender, «redundam sempre em comprovações vitoriosas da origem portuguesa» (290). Aliás, perante os exemplos que alguns defensores da não autenticidade das cartas veiculam, nomeadamente as expressões que demonstram um conhecimento deficiente do país, como «Royaume d'Algarve» ou «le balcon d'où l'on voit Mértola», Ribeiro justifica-os à luz da tese alcoforadista, acusando a tradução francesa de falta de rigor (290-295).

Além disso, Ribeiro não pode suportar que se exibam provas que apontam para uma «mistificação literária» (XIII e 288) das *Cartas*, defendendo que estas são antes resultado do verdadeiro e natural desgosto amoroso da freira. Ribeiro socorre-se da posição de autores franceses, nomeadamente de Henri Bordeaux, para legitimar a autoria portuguesa e sublinhar o seu valor no que se refere à novidade de exprimir os sentimentos, alegando ser ela «produto de uma mentalidade exótica» (IX), cuja «novidade do processo introspectivo» (XI) inspirou autores como Racine ou Mme de Lafayette. O seu principal objectivo é, pois, o de apresentar, num ensaio biográfico e narrativo, «a mulher da nossa raça» (XI), uma portuguesa «bárbara, assomadiça, recalcitrante», que «ama rectilaneamente com o coração e exige que a amem também assim» (282). Pela «fama que alcançou esta portuguesa [...] criou o dever de contribuirmos para [...] torná-la mais humana e sobretudo mais portuguesa» (XII-XIII). Eis a missão do autor.

Ao apresentar a tradução das *Lettres Portugaises*, Manuel Ribeiro fá-las preceder de «breves reflexões», onde expõe as motivações que o levaram a fazer uma nova versão das *Cartas* e onde apresenta os critérios que presidiram à sua escolha do vocabulário. Embora reconheça o mérito das traduções do Morgado de Mateus e de Luciano Cordeiro, Ribeiro considera que ambas precisavam de «certas inovações». A freira de Beja nunca pretendeu ser «literata» e «não pensou jamais em fazer literatura»

⁵¹ « Il ne faut pas aller plus loin que les *Lettres Portugaises*. N'est-il pas surprenant combien il s'en est vendu ? Et que je ne vois point d'autre raisons, si ce n'est le charme de la nouveauté, et qu'on a pris à plaisir de lire des lettres d'amour d'une religieuse, de quelques manières qu'elles fussent faites sans considérer que ce titre est le jeu d'un libraire artificieux, qui ne cherche qu'à surprendre le public. [...] D'ailleurs, il n'y a même pas de style ; la plupart des périodes y sont sans mesure ; et ce que j'y trouve de plus ennuyeux, ce sont les continuelles répétitions, qui rebattent ce qui méritait d'être dit une seule fois » (*in* Guilleragues 1972 : 62).

(304), por isso, o seu estilo deve ser simples e «despretensioso». Aliás, e à semelhança de Joaquim Gomes, atribui o valor artístico das *Lettres* ao «frémite exaltado da Paixão» que «desconheceu regras, que não discorria nem coordenava pensamentos, dizendo impulsivamente o que lhe acudia à mente» (304). É por isso que Manuel Ribeiro crê que as *Cartas*, ao serem «traduzidas» para francês, «sofreram arranjos, retoques, e embutiram-lhes até conceitos e ditames mais próprios de mentalidades frívolas do que de uma religiosa nas condições de Mariana» (304-305). À falta do original desaparecido, na versão francesa não haverá «qualquer indício, qualquer deslize do tradutor que o denuncie? *Traduttore, traditore...*» (306). Respondendo afirmativamente à máxima italiana, Ribeiro deixa-se convencer da autoria portuguesa pelo exemplo que apresenta, o termo «accidents», utilizado na primeira epístola. Diz Mariana: «je fus si accablée de toutes ces émotions violentes, que je demeurai plus de trois heures abandonnée de tous mes sens [...] Après ces accidents, j'ai eu beaucoup de différentes indispositions» (Guilleraques 1972: 148). Na sua opinião, a palavra «acidente», na província, significa «desmaio, perda dos sentidos», o que o tradutor francês entendeu bem; contudo, empregou-o no plural, alterando o sentido preciso e adulterando o que a freira quis dizer (Ribeiro 1940: 306).

Manuel Ribeiro defende que, quem quiser interpretar convenientemente as cartas, deve fazê-lo à luz do folclore alentejano, de modo a tornar a sua linguagem mais verosímil. Por isso, acusa os tradutores das versões portuguesas de pobreza de vocabulário sentimental: repete-se o verbo amar, quando se podia preferir o muito mais usado «bem-querer» e «meu bem» (ainda que este não esteja ao mesmo nível de «amar»); os «desassossegos», os «desenfados», os «desafogos», os «desfortúnios» ou as «desinquietações», próprios do Alentejo; os verbos «aguentar», «aturar», mais de acordo com a província, assim como o uso do imperfeito do indicativo, em vez do condicional. E, naturalmente, falta a saudade, tão portuguesa, que, não se podendo traduzir, o francês apresenta como «souvenir» e as versões portuguesas traduzem sempre como «lembrança» ou «recordação» (307-308).

A exaltação nacionalista, a homenagem a Mariana e tributo às comemorações nacionais encontram o desejado eco na Exposição do Mundo Português, com o qual Manuel Ribeiro se congratula: «lá está no pavilhão de honra a bela imagem de Mariana Alcoforado entre as mulheres históricas da nossa terra. Ainda bem. É a consagração nacional. A Pátria não ficava completa sem ela.» (256)

À semelhança de Manuel Ribeiro, e com o mesmo entusiasmo, Afonso Lopes Vieira defende a legitimidade da autoria de Mariana e considera que as cartas são autênticas. No entanto, Lopes Vieira constitui, neste contexto, um caso particular e excepcional, na medida em que não se limitou a fazer a tradução a partir do texto

francês. Este autor acredita que Mariana não escreveu as cartas em Português, mas directamente na língua do amado⁵². Todavia, o francês de Mariana não seria «apresentável» e seria necessário «polir a rudeza adorável e consertar o natural tumulto» (1941: 11). Neste sentido, e de acordo com Lopes Vieira, Guilleragues teria sido incumbido de rever o texto, tornando-o de alguma forma mais literário. Isso ter-lhe-ia permitido adulterar e perverter o texto através de «intromissões que alambicaram de rococó o soluço imortal» (12), embora tivesse mantido «aquelas frases em que o francês era de qualidade péssima, em que a sintaxe e o travor estrangeiros davam à composição seu ar exótico» (13), salvando miraculosamente a essência das cartas, e dando a perceber que «por baixo da língua estranha palpita o sentimento nacional», pois, mesmo tendo escrito as cartas em francês, Mariana «sentiu-as e pensou-as em português» (17).

Esta convicção decidiu Afonso Lopes Vieira a convidar Charles Oulmont a empreender uma reconstituição do texto francês de acordo com a simplicidade de um francês pobre, lacunar e até deficiente, que seria o da freira Mariana. A partir desta reconstituição, desta limpeza em busca dos traços de expressão da portugalidade é que Lopes Vieira procura fazer a sua «tentativa de texto português». Na sua extravagante visão, as cartas tinham de ser depuradas do seu estilo artificioso, isto é, tinham de ser «iluminadas pela intuição». Lopes Vieira propõe-se, assim, reescrever o texto das cartas, «fluidicamente», num processo onde «nada foi acrescentado, um tanto foi suprimido», que procurava exprimir não só o texto conhecido, mas também o «pensamento que o inspirou» (15); tratava-se de auscultar de perto a voz de Mariana, como ele próprio confessa: «o que eu tentei fazer foi ouvir essa voz que falava. Escutei; não traduzi» (19). Ora é precisamente esta noção de «fluidez», e a ideia de «escutar» a voz de Mariana, que é ridicularizada e chacoteada por Alfredo Pimenta: «Ouvir a voz de quem morreu há duzentos e dezoito anos, através dumas cartas que foram arranjadas primeiro, e desarranjadas a seguir, é milagre que só o fluidismo pode garantir e realizar» (*in* Pereira 1941: 100).

Apesar desta teoria excêntrica e algo absurda, Afonso Lopes Vieira teve sobretudo a pretensão de tornar a linguagem de Mariana mais portuguesa, de acordo com o sabor da época e à semelhança de outros tradutores, começando todavia, e erradamente, pela pretensão de corrigir o francês do texto fonte. O texto das cartas, assim arranjado, de acordo com o autor, evidencia o carácter do «adorador lirismo português», continuando a «impor à Europa o amor-Adoração à portuguesa» (Vieira 1941: 20).

⁵² «As cartas devem ter sido escritas em francês. Foi o Conde de Sabugosa que teve esta felicíssima intuição» (Vieira 1941: 10).

Na mesma linha de pensamento que os autores anteriormente referidos, tendente à visão romanceada da história de Mariana e da freira autora das *Lettres* e à sua identificação, encontramos António Belard da Fonseca. Este autor, em 1966, publica a sua *Mariana Alcoforado, a freira de Beja e As Lettres Portugaises*, apresentando no prefácio as motivações que o levaram a intentar um novo livro sobre Mariana Alcoforado, depois da completa edição de Luciano Cordeiro. Na realidade, a edição de Frédéric Deloffre e Jacques Rougeot, dando como encerrada a questão da autoria das *Lettres Portugaises* e definitiva a atribuição a Guilleragues, feriu a convicção de Belard da Fonseca, embora este afirme que trabalhos de investigação desta natureza não podem estar «sujeitos a ideias preconcebidas, a motivos de ordem patriótica, política ou religiosa, a pruridos de originalidade, mas a uma análise fria dos factos e dos documentos, a um exame desapassionado dos problemas» (1966: XVII e XVIII). Assim, Belard da Fonseca divide o seu trabalho em duas partes: na primeira debruça-se sobre a história do convento; na segunda, aborda questões relacionadas com as cartas, a sua sequência, a autoria, a tradução francesa, os argumentos contra e a favor da autoria portuguesa e o privilégio real. Por fim, apresenta uma tradução das cartas. Relativamente à sequência, e contrariamente a outros, o autor demora-se neste aspecto, defendendo que as incoerências da edição de Barbin e a consequente necessidade de reorganização das cartas é prova evidente de originalidade e autenticidade das Cartas e afirma categoricamente: «houve troca das “Cartas”, aquando da sua 1.ª edição; e isso implica, evidentemente, a veracidade do aviso “au lecteur”, do seu editor, Claude Barbin» (60). Aliás, a ser uma obra de ficção, o autor teria o cuidado de colocar os acontecimentos das cartas numa sequência lógica, de modo a não haver incongruências e contradições flagrantes no episódio amoroso, negligência mais naturalmente aceite da parte um tradutor ou um editor, como Belard afirma. Para sustentar a sua posição, Belard refere os vários críticos, nacionais e estrangeiros, e autores que optaram por uma ordem diferente da do editor Barbin, nomeadamente de Paléologue (seguido por Cerqueira de Vasconcelos), Kleffer (seguido por Luciano Cordeiro, Joaquim Gomes e Manuel Ribeiro) e Edmund Gosse. Belard da Fonseca segue a leitura de Gosse (D-A-B-C-E), considerando que a ordem escolhida por ele é «a mais natural porque, como se vê, admitimos apenas a troca duma “Carta”, a quarta – que passa a primeira –, ficando as outras com a mesma sequência em que as editou inicialmente o livreiro francês» (60). Deste modo,

«o episódio de amor da freira segue por forma absolutamente normal, sem quaisquer contradições; os factos históricos, relativos à existência de oficiais

franceses em Beja e à partida destes posterior à de Chamilly, e a referência ao termo da campanha, ajustam-se, também por completo, ao texto» (60).

Belard da Fonseca dedica-se, depois, a analisar e a refutar os argumentos expostos por Deloffre e Rougeot (já apresentados por F. C. Green), julgando-os «fracos» (151), próprios de quem tem o «hábito adquirido de [falar] de cátedra» (130). A tradução apenas ao estudo de Belard surge como uma «nova tradução», «palavra por palavra» (165), usando termos e expressões do Alentejo, pelo facto de Mariana ser bejense. Embora o autor reconheça que na sua «versão literal» as cartas perdem bastante da «beleza literária que lhes emprestaram alguns escritores ilustres», considera que ganham «em sinceridade e em naturalidade» (166).

Eugénio de Andrade, em 1969, propõe uma tradução das *Lettres Portugaises*, descomprometida de qualquer partido que não fosse o de tão-só «servir» as cartas. Rejeitando qualquer «restituição» portuguesa, o autor aparta-se da «querela da atribuição das Cartas» e renuncia, no seu trabalho, a «procurar um apaixonado e lírico veio português» (1986: 14) que outros buscaram ou julgaram encontrar através das suas traduções. Aliás, Eugénio de Andrade considera deveras «impossível» descobrir o traço do lirismo português, deixando ao leitor a tarefa «de o procurar [...], se nisto estiver empenhado» (14), mas sem a sua ajuda. A principal preocupação de Eugénio de Andrade foi a de «ser fiel ao original», ao texto francês, «aguentar-lhe o ritmo largo e por vezes descosido, e, ainda, não perder de vista a simplicidade com que uma mulher poderia escrever ao homem que ama» (13)⁵³. A sua tradução pretende ser, portanto, isenta e parte do original das *Lettres*. Todavia, o autor não tem a pretensão de oferecer *a tradução*, uma tradução definitiva e única, pois «em vinha tão vindimada não podíamos aspirar a grandes originalidades» (15).

Em 1974, as *Cartas Portuguesas, de Soror Mariana Alcoforado* são publicadas pela Europa-América (numa edição bilingue, baseada em Barbin), tendo por tradutor Nuno de Figueiredo, que as faz acompanhar por uma «Breve nota» de sua autoria⁵⁴. Aí procura ele elucidar o leitor quanto ao contexto em que surgem as *Lettres Portugaises* em França e quanto à questão da autenticidade: desde as edições que apresentam Chamilly como destinatário das *Lettres* e Guilleragues como tradutor, passando pela notícia de Boissonade, os factos que comprovam a existência de uma Mariana

⁵³ O autor respeita integralmente a edição de Barbin, afirmando a esse propósito: «O texto é o da edição de 1669; o texto e a ordem das cartas, evidentemente. Também aqui é melhor deixar as coisas como o Senhor de Guilleragues as pôs». Embora Eugénio de Andrade se declare neutro quanto a questões de autoria, parece-nos que esta passagem é denunciadora de uma posição crítica.

⁵⁴ A Europa-América publicou em 2004 uma nova edição das *Cartas*, que, com tradução de J. Tomaz Ferreira, continua a incluir a «Breve nota sobre as Cartas Portuguesas» de Nuno de Figueiredo. Pese embora a referência a um tradutor diferente, não podemos deixar de assinalar que esta tradução é rigorosamente igual à de 1974. *Vide* pp. 104-122.

Alcoforado num convento em Beja e referindo o Privilégio Real e a passagem da obra de Guéret. Embora tente apresentar uma leitura imparcial dos argumentos a favor e contra a tese alcoforadista, Nuno de Figueiredo trai-se e deixa transparecer a posição crítica que o coloca do lado das teorias que defendem a autoria de Mariana. O tradutor afirma primeiro, cautelosamente, que as Cartas não exprimem apenas um amor maior, mas «um amor diferente, uma forma diferente de amar, em que muitos julgam entrever a caracterização da alma do povo que lhe deu origem» (104) para depois garantir que todas as cartas «poderiam constituir uma única e longa citação onde se pode ler a maneira portuguesa de amar, um dos traços característicos da maneira portuguesa de estar no mundo e de encarar a vida» (105). Além disso, considera as Cartas excessivamente sublimes para serem tidas como espontâneas e, paradoxalmente, demasiado espontâneas na sua simplicidade para serem entendidas como fruto do artifício literário de um autor (120-121), aduzindo ainda a «correspondência do espírito» própria «do lirismo português» (122). Deixa assim clara a sua preferência e a sua posição quanto à atribuição portuguesa das Cartas.

O ano 2000 dá-nos uma tradução de Pedro Tamen – em edição de luxo que inclui fac-símile da edição de 1669 e pinturas de António Mira –, com apresentação de Maria Eduarda Keating, que faz uma breve incursão sobre o surgimento das *Lettres Portugaises* em França, aludindo ao «caso excepcional de sucesso durante mais de trezentos anos» (1), salientando a sua originalidade e genialidade, sublinhando a intemporalidade e a actualidade do tema.

Keating passa em revista a problemática decorrente do carácter enigmático da publicação da primeira edição das Cartas e do mistério das personagens envolvidas no episódio amoroso. Assinala que, apesar da notícia de Boissonade e da descoberta da existência histórica de Mariana Alcoforado num Convento de Beja, baseada «na investigação histórica, nos apontamentos da cor local presentes no texto, em alguns lusismos do texto francês» (3), a polémica não se resolveu e que a «inexistência de uma versão portuguesa original, aliada a enorme dificuldade em dirimir as questões de autoria na literatura epistolar do século XVII» contribuiu para «adensar a aura de mistério da obra» (4). A tónica é colocada na «novidade» da obra, no adensar progressivo da tensão psicológica e emotiva e na «estética da desordem» presente nas cartas (5). As «imperfeições» formais evidentes através das repetições e contradições reforçam, aliás, a expressividade do texto e conferem-lhe autenticidade, como observa Maria Eduarda Keating.

Relativamente à tradução de Pedro Tamen, a que dedica um breve parágrafo, a autora da introdução declara que, cuidada e rigorosa, ela «devolve», de certa forma, as cartas originais, ao leitor português, porque a transposição respeitou «o léxico, o tom e

o ritmo do texto francês, equilibrando os requintes de estilo e a força da expressão sentimental» (8). Segundo ela, Tamen apresenta sobretudo uma tradução das *Cartas* como «uma obra de arte» literária, onde a expressão da paixão amorosa surge como um dos mais belos documentos existentes «na literatura ocidental» (8).

Ao classificar as *Cartas* como parte do património literário ocidental, Keating mostra que interessa menos revelar a verdadeira identidade do seu autor, incluí-las numa ou noutra literatura nacional, apurar a verdade ou a falsidade da história da freira Mariana do que considerá-las enquanto obra precursora do classicismo francês, capaz de influenciar o romance epistolar do século XVIII e escritores como Rousseau, Richardson, Goethe ou Laclos. Não há qualquer tomada de posição na querela que se gerou em torno das *Cartas* e os assuntos são abordados desapaixonadamente, uma vez que o que interessa é o estudo do texto em si.

Em 2003, surge uma tradução de Victor Hugo F. Bernardo, em edição esteticamente muito cuidada, que possui em todas as páginas gravuras ou desenhos alusivos à clausura e ao próprio episódio amoroso e é bastante curiosa. Na realidade, o tradutor apresenta uma nota prévia às *Cartas* que recupera parcialmente o «avis au lecteur» do editor Barbin, na primeira edição, de 1669, e que vale a pena observar:

«Encontrei, com esforço e dedicação, a forma de recuperar uma cópia da tradução das cinco Cartas Portuguesas, traduzidas de textos em língua francesa.

O texto original, muito antigo, foi encontrado numa biblioteca em Paris, tendo havido imenso cuidado na sua tradução para que a mesma se mantenha fiel à original.

A autoria destas cartas é atribuída a uma freira de Beja, de seu nome Mariana Alcoforado, e são dirigidas a Noel Bouton, conde de Saint-Léger, militar, destacado para servir em Portugal.

Esta é a história de um amor que, apesar de não correspondido, se manifesta nestas cartas com tal intensidade e arrebatamento que surpreende até o leitor mais indiferente.

Apercebi-me da necessidade de realizar tal tarefa pois todos os que sabem realmente o que são sentimentos louvam e procuram estes textos com tanto empenho que, acreditei, com esta edição estaria a partilhá-los com quem neles se revê.» (5-7)

Trata-se de uma forma particular de reescrita da advertência seiscentista, assente na ideia de que o texto original – «um texto muito antigo» das cartas – é um texto francês, a partir do qual se fez esta tradução. O tradutor identifica o destinatário das cartas como sendo Noel Bouton, conde de Saint-Léger e, pelo uso do nome próprio do cavaleiro e pela referência a este título, distancia-se da designação habitual e mais

comum de «Chamilly». O tradutor confessa que a intensidade e a violência da paixão expressas nas cartas o sensibilizaram, levando-o a partilhar o texto com os leitores. Note-se que o original é apresentado como francês, a partir do qual o tradutor, «com esforço e dedicação» procurou «recuperar uma cópia da tradução», feita com todo o zelo e cuidado, para que «a mesma se mantenha fiel à original» (5). Entrevê-se, deste modo, que o tradutor perfilha a teoria de que as cartas escritas pela freira o foram directamente na língua do amado.

Segue-se uma introdução, assinada por Santos Costa, dividida em «A Freira», «O amado» e «O livro», onde mais uma vez se esboça uma breve história das Cartas e se discorre sobre a existência da freira, o seu insensível amado e a fortuna literária do livro. As *Cartas* são apresentadas como autênticas, traduzidas por Guilleragues a partir de um original português, cuja autoria, no dizer de Santos Costa, «como é óbvio, é de Mariana Alcoforado» (20).

Assim expostos os paratextos e os estudos apensos às traduções portuguesas das *Lettres Portugaises*, parece-nos que estes se podem agrupar em dois grandes períodos ou momentos históricos, menos em função da posição assumida pelos seus vários autores diante das múltiplas facetas da querela literária do que a partir da atenção dada ao objecto textual que a motiva, pretendendo sobretudo transmitir a essência das *Lettres* em língua portuguesa. A própria designação dada por cada autor ao texto que apresenta também contribui para delimitar esses períodos e definir as posições ideológicas acima mencionadas.

Deste modo, entendemos que o primeiro momento reúne os trabalhos de Joaquim Gomes («versão», 1914), Jaime Cortesão («nova restituição», 1920), Manuel Ribeiro («tradução nova», 1940), Afonso Lopes Vieira («tentativa de texto português», 1941) e António Belard da Fonseca («nova versão portuguesa», 1966). Cientes de que Afonso Lopes Vieira constitui um caso particular, uma vez que a sua tradução tem por base, não propriamente as *Lettres*, mas um texto rearranjado por Charles Oulmont, diferente portanto do publicado por Barbin, decidimos incluí-lo neste grupo em virtude das características que o aproximam dos restantes, nomeadamente a sua crença na autoria portuguesa e a sua preocupação em restituir um texto que fosse o mais próximo, o mais semelhante ao original que acreditava que a freira tinha escrito.

O segundo momento surge com Eugénio de Andrade (1969), seguido de Nuno de Figueiredo (1974), Pedro Tamen (2000) e Victor Hugo F. Bernardo (2003), cujos trabalhos são sempre designados como «tradução» e não pretendem mais do que produzir um texto assente no princípio da transposição linguística e estética, em cujo horizonte não está a aproximação a um suposto original perdido, no que contrastam com os que os antecederam.

Com efeito, a preocupação dos autores do primeiro momento não foi, naturalmente, de natureza teórica, mas tão-só a de fabricar e reescrever um original do qual não há notícia ou que se perdeu no espaço e no tempo. A determinação em elaborar um texto que pudesse ser entendido e acolhido como «o original português» justifica, as opções traductológicas e a liberdade de escrita e reescrita criativa dos tradutores. Os tradutores deste momento tiveram a presunção de realizar um trabalho que correspondesse a uma determinada posição, que respeitasse uma certa ideologia e modo de pensar, e, que estivesse de acordo com uma determinada forma de estar e de ser português. Numa época de fervor e devoção patriótica como a da década de quarenta, foi sobretudo Manuel Ribeiro que teve essa sensibilidade nacional e entendeu o seu trabalho como um «dever patriótico» de não só devolver as cartas à Pátria, como também de homenagear a memória de Mariana Alcoforado. Aliás, o autor sente-se responsável pela dignificação da imagem da freira, enquanto parte integrante do património cultural português.

No entanto, António Belard da Fonseca, na sua «nova versão portuguesa», declara, efectivamente, que se trata «de uma nova versão das “Cartas” para Português, palavra por palavra», que é uma «versão literal» (1966: 165), com expressões mais correntes no Alentejo. Para além de afectar um estilo algo «oralizante ou prosódico», e à semelhança de Manuel Ribeiro, podemos dizer que também procura ser «regionalista ou alentejano»⁵⁵ na reescrita do texto das *Lettres*.

Esta flutuação na designação dos textos, o uso desordenado dos termos para assinalar um mesmo trabalho, um trabalho de restituição, de conversão linguística e literária do texto, associa-se principalmente à obsessão de naturalizar Mariana e as cartas. Todavia, será significativa a introdução das *Lettres Portugaises* nos cânones de literatura portuguesa, através da inclusão no sistema de ensino português, por meio de leituras recomendadas pelas Histórias e compêndios de literatura portuguesa, a partir de 1924, como vimos, e durante todo o Estado Novo. A institucionalização das *Lettres* não significa, porém, que os tradutores desta época tenham obedecido linear e objectivamente a um determinado plano nacional e a uma certa ideologia política, definidos pelo regime ou que foram motivações políticas que determinaram as suas traduções das *Lettres*. Na realidade, esta noção patriótica, de exaltação nacional portuguesa, no sentido de estimular a auto-estima, restaurar a confiança e o orgulho português, vem desde o momento da República. Salazar serviu-se deste patriotismo, expandiu-o e tornou-o a pedra angular do seu governo, sobretudo através da

⁵⁵ Expressões de Paradinha (2006: 109). Afonso Lopes Vieira também apresenta o termo de «alentejano» para definir o estilo de Manuel Ribeiro.

(re)constituição de um determinado passado grandioso, que é manipulado e colocado à disposição do Estado, servindo de propaganda política e de legitimação do poder.

O trabalho de António Belard da Fonseca parece ter sido, de certa forma, um dos últimos estudos saídos em defesa do nome da freira portuguesa, após a publicação da primeira edição de Frédéric Deloffre e Jacques Rougeot, *Chansons et Bons mots, Valentins, Lettres Portugaises*, em 1962, que, dando como estabelecida e definitiva a identidade de Guilleragues como autor das *Lettres*, reitera a tese proposta por F. C. Green, de 1926, e apresenta argumentos justificativos da autoria francesa. A partir da tradução de Eugénio de Andrade, de 1969, a preocupação com a defesa da identidade de Mariana Alcoforado como autora das cartas parece desvanecer-se, o assunto ficou saturado e a preocupação passou a centrar-se no próprio texto, ainda que nos últimos cinquenta anos as traduções sejam raras, talvez devido ao impacto das *Cartas Portuguesas* dadas à estampa pelo poeta e da sua canonização.

Em suma, de Joaquim Gomes a Belard da Fonseca, os tradutores procuraram manipular os seus textos, traduzir a tradução francesa das *Lettres Portugaises*, visando reescrever o original perdido, mesmo que para isso fosse necessário sacrificar o texto francês ao que consideravam ser o sentir da alma lusa, a linguagem de uma freira de Beja que exprimisse com simplicidade e violência os seus sentimentos, em pleno século XVII. A preocupação dos tradutores ultrapassou, portanto, o próprio texto. Já a partir de Eugénio de Andrade, podemos afirmar que o propósito de restituir o texto da religiosa foi enfraquecendo e o interesse primordial recaiu no texto conhecido, na transposição adequada do texto fonte para a tradução, entendida como uma forma de exercício linguístico e literário.

A mudança operada nas práticas tradutórias e a menor frequência das traduções não significa, no entanto, quebra no interesse pela figura de Mariana, que, ao contrário, crescente e renovado, se tem concretizado em múltiplas recriações literárias, como veremos.

II - OUTRAS REESCRITAS: AS *LETTRES PORTUGAISES* NAS LETRAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS

A grande escrita é sempre uma reescrita ou revisionismo, baseia-se numa leitura que abre espaço para o Eu, ou que opera dessa maneira para reabrir as obras antigas aos nossos sofrimentos recentes. O que é original nada tem de original, (...) o inventor sabe “como” pedir emprestado.

Harold Bloom.

A tradução, enquanto transferência linguística e cultural, não se constitui como um acto isolado de transparência, representa antes um processo contínuo de manipulação, envolvendo, frequentemente, uma relação de desigualdade entre textos, autores e sistemas literários (Bassnett e Trivedi 1999: 2). A reconstituição de um texto original na língua e cultura de chegada faz-se mediante a leitura e interpretação do tradutor que descodifica o texto de modo a provocar a ilusão da transparência no leitor, levando-o a acreditar que está perante um verdadeiro original e não diante uma tradução. Foi este tipo de tradução que a grande maioria dos tradutores das *Lettres* da primeira metade do século XX procurou fazer, ao privilegiar a língua e cultura de chegada, produzindo um texto que pudesse ser recebido como o próprio original, onde não se sentisse a presença do tradutor, mas que revelasse a autora das cartas.

A esta forma de traduzir chamou Antoine Berman tradução etnocêntrica, para a distinguir de outra forma de reescrita, a tradução hipertextual, a que se constitui como imitação ou transformação formal do texto existente. A tradução etnocêntrica assenta no princípio segundo o qual o tradutor «doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne "sente" pas la traduction» (1999: 35), isto é, o tradutor deve dar a ilusão de que não se trata de uma tradução, deve traduzir como se o autor tivesse escrito o texto na língua e cultura de chegada, produzindo no leitor o mesmo efeito que o texto provoca na língua e cultura original. Todavia, a observância destes dois princípios torna, de certa forma, a tradução dita etnocêntrica, hipertextual e conduzem-na a um outro nível de reescrita, na medida em que «pour qu'une traduction ne sente pas la traduction, il faut recourir à des procédés littéraires. (...) Voilà le point précis où la traduction ethnocentrique devient "hypertextuelle"» (35).

A relação hipertextual é toda aquela que se estabelece entre determinado texto e outro que lhe é anterior, a partir dos mais variados processos de escrita: «un texte peut en imiter un autre, le pasticher, le parodier, le recréer librement, le paraphraser, le citer, le commenter, ou être un mélange de tout cela» (36). Na realidade, a tradução aproxima-se destes processos de reescrita sempre que o tradutor precisa de usar de alguma liberdade para adaptar ou reformular, de acordo com as exigências de sentido do texto original, ultrapassando o domínio da tradução etnocêntrica. Aliás, ainda de acordo com Berman, «toute traduction comporte une part de transformation hypertextuelle sous peine d'être ce que la langue espagnole appelle une *traducción servil*» (40), pelo que as fronteiras entre estes dois tipos de tradução são, na verdade, bastante ténues. Daí, a importância de situar «la part nécessairement ethnocentrique et hypertextuelle de toute traduction. C'est situer la part qu'y occupent la captation de sens et la transformation littéraire» (41).

A transformação literária assim entendida corresponde às várias possibilidades de reelaboração de um mesmo texto, como se verifica com as *Lettres Portugaises*, que, além de terem gerado comentários, críticas e estudos, deram origem a uma grande variedade de novos textos, incluindo traduções e outras formas de reescrita. Entramos, deste modo, no domínio dos textos possíveis (Escola 2013: 133), em que o texto primeiro se constitui apenas como um entre as inúmeras possibilidades ao dispor do leitor. Cada reescrita continua a dizer-nos algo de novo sobre o texto que lhe serviu de ponto de partida, uma vez que «ces variantes s'écrivent dans la conviction qu'il y a dans tout texte de quoi en faire un autre, qui vaut par hypothèse tout autant sinon mieux, ou qui peut, à défaut, nous donner de nouvelles raisons d'aimer le premier» (136).

Quando nos referimos ao domínio da reescrita, a desigualdade entre textos desaparece, a distinção texto original/traduções/reescritas deixa de fazer sentido e as várias reescritas não se impõem já como formas de reconhecer o texto primeiro como autoridade, tornam-se, antes, textos possíveis, com estatuto de obra literária, onde o texto que lhes serviu de base constitui uma fonte de potencialidades de escrita e vai influenciar a forma como estas reescritas serão lidas. A reescrita surge, assim, «non comme une marque de l'influence du passé sur le présent littéraire, mais du présent (ou de l'avenir) sur les œuvres du passé » (Escola 2004), assegurando a sobrevivência do texto fundador.

Esta teoria dos textos possíveis está intimamente relacionada com a noção de palimpsesto trabalhada por Genette (1982), na medida em que um texto se sobrepõe sempre a um outro, deixando transparecer a existência desse outro texto que lhe é anterior e estabelecendo-se entre ambos relações transtextuais ou hipertextuais, como as que abordaremos adiante e que permitirão a análise das reescritas das *Lettres Portugaises*.

A tradução e a reescrita fazem, portanto, parte, com o original, de uma literatura em rede, eliminando eventuais pretensões de superioridade do original sobre as várias reescritas, na medida em que passam a fazer parte de um vasto sistema hipertextual, onde os textos entram, das mais variadas formas, em diálogo uns com os outros.

Estas relações que se estabelecem entre os textos, isto é, «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette 1982: 7) e que Genette designa de transtextualidade, podem ser de vária ordem: as que se relacionam com os elementos paratextuais que acompanham a obra (títulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, entre outros); a metatextualidade, relacionada com a crítica, os comentários à obra; a arquitectualidade, transversal a todos os textos na medida em que tem a ver com o modo, o género ou o subgénero textual. Os outros tipos de relações

transtextuais considerados e que nos interessam de modo particular são a intertextualidade e a hipertextualidade.

A intertextualidade corresponde a «une présence effective d'un texte dans un autre» (7), isto é, tudo o que permite ver num texto a reminiscência de outro(s) texto(s) e cuja presença pode ser mais ou menos explícita, surgindo sob forma de citação, de plágio ou de alusão. O intertexto será um texto ou um *corpus* de textos que «existe *antes* e *debaixo* de um determinado texto e que, em amplitude e modalidades várias, se pode “ler”, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último» (Silva 2000: 626); por isso, podemos dizer que, diante um texto, estamos, na realidade, na presença de

«uma espécie de texto palimpséstico, isto é, um texto absorvido e apagado por outro, para uma “camada” textual anterior que interfere na “estratificação” de outro texto e que aflora, sob forma latente ou sob forma explícita, na estrutura de superfície dessoutro texto» (626).

A hipertextualidade é a relação que se estabelece entre o hipertexto (o texto B) e o hipotexto (o texto A), que lhe é anterior e lhe serviu de base. O hipertexto será um texto derivado de outro texto preexistente e esta

«dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un metatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) “parle” d'un texte (*Œdipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A» (Genette 1982 :12).

Deste modo, o hipertexto resulta de uma transformação que ocorre no texto e que se pode classificar de duas formas distintas: simples ou directa e complexa ou indirecta. A transformação directa afecta determinados elementos do texto-base (o local ou o tempo da acção, a idade do protagonista, entre outros aspectos que envolvem a história), ao passo que a transformação indirecta se constitui como uma imitação, onde se conta uma história que, inspirada numa outra existente anteriormente, resulta diferente do texto fundador.

Todas estas relações são constitutivas da literatura e da obra literária na medida em que «il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'évoque quelque autre et en ce sens, toutes œuvres sont hypertextuelles» (16). O texto constrói-se, portanto, não só a partir de si próprio, mas também a partir das traduções e de todo o tipo de reescritas, existentes ou possíveis, resultantes de um mesmo texto, onde «cada acto de tradução de uma obra (...) é como o nó de uma rede: é por aí que

passam os fios que passarão a ser outros e poderão gerar novas ligações» (Barrento 2001: 98-99).

Estas relações transtextuais, enunciadas por Genette, interessam particularmente ao nosso estudo das *Lettres Portugaises* e das suas reescritas, incluindo traduções, comentários ou estudos. Os inúmeros comentários suscitados pela obra e a polémica literária que o texto das *Lettres* fomentou também fazem parte do grande hipertexto, enquadrando-se na metatextualidade. O paratexto também é fundamental na construção do texto no seu todo, uma vez que é a partir do “avis au lecteur” das *Lettres* que se tem acesso a determinadas informações sobre a origem das cartas, que permitiram a especulação e a investigação portuguesa sobre a existência da freira, sobre o convento de Beja, e o debate acerca da originalidade portuguesa ou da genialidade francesa das cinco cartas de amor.

Na realidade, quando nos referimos a um original não o entendemos como superior, mas tão-só como texto fundador, como hipotexto preexistente que é – as *Lettres Portugaises* de Guilleragues –, do qual resultaram variados hipertextos (além das sucessivas traduções, as diversas reescritas contemporâneas), entre os quais se estabelecem relações intertextuais. Aliás, é precisamente esta constituição das *Lettres* em hipotexto que permite que a obra literária viva e reviva, actualizando-se em função de interpretações novas e possíveis, como aquelas que referimos acima e que abordaremos em capítulos subsequentes, mas cuja leitura será, necessariamente, afectada pelo conhecimento do texto primeiro.

O termo intertextualidade, que Julia Kristeva definiu retomando a ideia de dialogismo enunciada por Bakhtine, é, em Genette, entendido na sua acepção mais restrita. Dito de outro modo, Kristeva considera a intertextualidade como uma relação dialógica entre três dimensões: o autor do texto, o destinatário (o leitor) e o contexto (os textos anteriores), onde a interpretação desempenha um papel fundamental para o estabelecimento do(s) sentido(s) do texto (1969: 84-85). Assim, para esta autora, a intertextualidade é um termo extensivo e o texto resulta da influência, do cruzamento e da transformação de outros textos anteriores, impossíveis de determinar. Pelo contrário, Genette distingue duas práticas de relações intertextuais: a intertextualidade no seu sentido restrito e a intertextualidade no sentido lato, rebaptizada de hipertextualidade. Deste modo, a intertextualidade refere-se à presença efectiva de um texto A num texto B, através do uso das aspas, ou seja, a intertextualidade é definida pelas relações de co-presença ou de inclusão textual. A hipertextualidade, termo preferido por Genette, aliás, designa todo o tipo de relações intertextuais de derivação, ou seja, quando um texto A é retomado e transformado no texto B, mas sem o citar directamente. Neste

sentido, o intertexto e o hipotexto deixam de ser indeterminados e passa a ser possível identificar marcas de um texto anterior no texto presente.

As *Lettres Portugaises* enquanto hipotexto e a história dos amores da freira de Beja e de Chamilly foram tema predilecto no século XX português, especialmente durante o período do Estado Novo, e vários escritores deram vida a estas personagens; outros autores, pelo contrário, desconstruíram a sua história e o seu contexto – como é o caso evidente nas *Novas Cartas Portuguesas* – ou actualizaram-na, adaptando-a a um tempo diferente e a um espaço específico. As epístolas de Mariana serviram de intertexto e motivaram inúmeras reescritas, formas diversas de reinventar a sua história, segundo a perspectiva de autores que lhe animaram uma vida longa, sofrida e de espera de um amante ingrato e indiferente e o fizeram ultrapassando barreiras de modo e género literários mas privilegiando o texto dramático ou o romance, como veremos.

Para além dos textos de Ruy Chianca, Alice d'Oliveira, Mário Cláudio, Valeriano Campo, Salema Vaz, Júlio Dantas, Manuela Machado, Humberto Delgado ou Jorge Guimarães, o enfoque do nosso trabalho incidirá sobre três obras que nos parecem fundamentais pela forma como trataram, recriaram e reinventaram os amores de Mariana e Chamilly. Cristina Silva, em *Mariana, todas as Cartas*, imagina uma freira já velha, escrevendo cartas a um amado que ela sabe morto a partir da segunda carta, quarenta anos volvidos sobre o encontro dos amantes, recordando o passado, lamentado a clausura e a própria vida. Nuno Júdice, em «Três Variações para Cravo e Mariana», actualiza a história de Mariana em três textos bastante distintos entre si: no primeiro encontramos as respostas de Chamilly, que escreve à sua amada, manifestando-lhe o seu desespero e a correspondência do seu amor; o segundo coloca em cena três personagens, Mariana, Chamilly e um confessor que serve de mediador entre a conversa dos amantes, configurando, afinal, as cinco cartas arranjadas em jeito de diálogo; o último texto, intitulado «Diário de um amor», constitui uma actualização da história da freira em forma de triângulo amoroso, na qual intervêm o narrador-personagem (homem que acaba de abandonar a sua vocação religiosa), apaixonado por Mariana e funcionando como elo de ligação entre ela (freira em Beja nos tempos que correm) e o Francês (empregado de sucesso numa multinacional). Neste texto, a história de Mariana também é desconstruída, apenas permanecendo determinados traços a partir dos quais podemos reconhecer o hipotexto e a história original das *Lettres*. Por fim, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, em *Novas Cartas Portuguesas* ousaram desafiar todos os códigos convencionais da escrita e da moral da época para subverter a globalidade da história de Mariana Alcoforado, reivindicando o poder e a libertação da mulher pelo corpo, dando voz a inúmeras mulheres, Marianas, Marias, Marias Anas. A freira, os amores e a escrita servem, neste

texto, de pretexto contra a ditadura do homem sobre a mulher, contra os costumes de uma sociedade fechada sobre si própria, onde a mulher era entendida como extensão do homem e, portanto, submissa à sua vontade.

Neste quadro, a recepção do texto torna-se um conceito fundamental para a intertextualidade: o papel do leitor e a leitura que este faz são essenciais para que ela aconteça, nomeadamente no que se refere ao conhecimento do intertexto. No entanto, como sublinha Riffaterre (1981: 4-7), é necessário não confundir intertexto com intertextualidade. O intertexto é um *corpus* indefinido que cada leitor convoca na sua memória quando lê e que depende, em larga medida, da bagagem cultural e da experiência de leitura que cada um adquiriu ao longo da vida. Ainda assim, segundo este autor, o conhecimento do intertexto não constitui condição essencial para que a intertextualidade aconteça, nem esta deixa de funcionar no caso de o leitor desconhecer o intertexto que originou a reescrita do novo texto. O desconhecimento por parte do leitor do intertexto não impede a compreensão do texto, a intertextualidade funcionará antes de forma diferente, já que o que permite é «la perception dans le texte de la *trace* de l'intertexte» (5). Dito de outro modo, são as pistas, as marcas subentendidas do intertexto no interior do texto, que o leitor consegue identificar que Riffaterre designa por agramaticalidades e que «indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte» (5). Estas agramaticalidades são suficientes para «convoquer chez le lecteur des réactions que l'identification de l'intertexte continuera et prolongera, mais qui au minimum se suffisent à elles-mêmes» (5). Deste modo, a intertextualidade será uma forma de orientar a leitura e a interpretação do leitor: para que a obra literária produza sentido, é importante que o leitor, além da simples compreensão da linguagem, reconheça o contexto e o universo referencial (do intertexto) em que o texto foi produzido.

No caso particular das *Lettres Portugaises*, o conhecimento do intertexto é determinante para entender a intertextualidade presente nas várias reescritas. Se o leitor mobilizar, não só o conhecimento que tem da história de amor da freira e do oficial francês, das respostas forjadas, dos factos históricos que envolvem Mariana e a família Alcoforado, mas também do contexto conventual e da época, mais facilmente compreenderá o texto e identificará as diferenças e as semelhanças entre ele e o intertexto e, em última instância, melhor funcionará a ficção. Os autores mantêm determinados motivos, ideias que se repetem, certas pistas (as tais agramaticalidades) que permitem ao leitor reconhecer o hipotexto e estabelecer essas relações intertextuais no momento da leitura. Os indícios paratextuais, presentes em prefácios, prólogos ou notas introdutórias, e os textuais, que incluem nomes das personagens, referências temporais, espaciais ou situacionais, facilitam essa intertextualidade e a identificação do

intertexto. A intertextualidade resultará, deste modo, da memória literária que cada leitor possui e depende da sua própria memória, da sua cultura, da sua inventividade e capacidade interpretativa e do seu espírito lúdico. Dito de outro modo, a memória literária do leitor, não sendo, naturalmente, absoluta nem total, é subjectiva, difere de leitor para leitor e distingue-se da leitura do próprio autor do texto, uma vez que resulta de uma leitura pessoal e individual.

Se a noção de intertextualidade tem a ver com as relações que os textos estabelecem entre si, com a influência de textos e autores anteriores, com a imitação ou subversão do cânone literário, então está também necessariamente ligada à memória literária, como afirma Samoyault. Segundo ele, é impossível escapar ao que já foi de alguma forma dito ou escrito; por isso, a literatura pode ser entendida como «répétition en même temps que comme appropriation: par le jeu d'une disposition nouvelle ou d'une expression inédite, l'écrivain peut devenir "propriétaire" de son sujet» (2014: 51). A criação literária está, pois, não no que se diz, mas na forma como se diz, e, neste sentido, dizer de outro modo, apropriar-se e reapropriar-se de um texto é renovar, é ser original. Assim, escrever é, na realidade, reescrever, mesmo se a transgressão e a subversão literária reclamam uma originalidade maior, até porque evidenciar um certo distanciamento relativamente a essa memória literária é também afirmar a sua existência e a sua relevância na construção do novo texto.

A memória da literatura permite a intertextualidade e depende intimamente da memória literária do leitor e dos leitores que são também autores. E, neste contexto, a intertextualidade «apparaît dès lors comme le jeu complexe et réciproque des deux activités complémentaires qui constituent l'espace littéraire, l'écriture et la lecture par lesquelles l'une ne cesse de se souvenir de l'autre » (72).

De um modo geral, podemos distinguir dois tipos de leitores, duas formas diferentes de experiência de leitura interpretativa, quando nos referimos às *Lectres*. Por um lado, temos o leitor responsável, que é também autor, que se apropria do texto, que o interpreta e o transforma, reproduzindo um outro texto (como a tradução, o comentário ou a reescrita); por outro lado, temos o leitor comum que apreende o texto sem qualquer pretensão de escrita. Ainda assim, «ambos os modos de experiência interpretativa perante o sentido, o da responsabilidade (*answerability*) que impõe a acção, e o da pura receptividade, conduzem à ideia de encontro com a presença» (Steiner 1993: 47), ou seja, são leituras que convocam outras leituras, outros autores, outros textos e que deixam marcas da sua presença, influenciando-se mutuamente e mostrando que a novidade nunca é inteiramente nova, nem a originalidade completamente original.

Neste sentido, e seguindo o pensamento de Steiner, são também obras de arte as melhores leituras da arte, onde o papel de leitor responsável é essencial. Em primeiro

lugar, o autor, antes de ser autor de um texto novo e derivado das *Lettres Portugaises*, é, primeiramente, um leitor responsável que lê com um determinado propósito. Neste contexto, podemos distinguir três tipos de leitura: a do leitor tradutor (de traduções e que se constitui, frequentemente, como um autor também); a do leitor autor (de reescritas) e a do leitor crítico (autor de comentários, estudos sobre o texto original, sobre a vida conventual e sobre Mariana Alcoforado). Em qualquer destes casos, a leitura será sempre subjectiva, diversa e feita de um ponto de vista crítico e, portanto, variável em função da época, do contexto e da herança cultural a que pertencem estes leitores. Na realidade, e como afirma George Steiner, toda a literatura é um acto crítico e as «leiturais, interpretações e juízos críticos sobre arte, literatura e música que nos chegam do interior da arte, literatura e música revelam uma autoridade penetrante» (1993: 23), sobretudo a leitura do autor, uma vez que esta leitura será, no dizer de Steiner, uma leitura «responsável» (*answerable*), no sentido de responder a e responder por. A sua leitura – como a daqueles que reescrevem as *Lettres* – será uma resposta crítica ao texto original, na medida em que se trata de um ponto de vista, de uma interpretação da obra, de uma possibilidade de texto que não esgota outras leituras e outras análises. Esta relação de responsabilidade criadora existe «perante o original precisamente porque põe em alto risco a dimensão e o destino da sua própria obra» (24), constitui-se como uma leitura comprometida consigo próprio e com os seus leitores e é fundamental para actualizar e revitalizar a obra original e tornar «o texto passado uma presença presente» (24). Além disso, compreender o modo como os autores de traduções e de reescritas fizeram a leitura do texto primeiro obriga a um «re-pensar» e a uma «re-leitura» (24) do texto de Guilleragues: depois de ler esses outros textos, o leitor já não regressa às *Lettres Portugaises* do mesmo modo, porque a sua visão foi transformada e enriquecida por essa leitura, pela memória literária que vai construindo e pelas relações intertextuais que pôde estabelecer entre as obras.

Traduções e reescritas são re-produção do texto original e permitem-nos fazer uma leitura diferente dele, uma leitura mais aprofundada, sob um outro ponto de vista e a partir das abordagens e interpretações daquele leitor responsável. Assim, o texto reescrito, presente, influencia e transforma o sentido e o estatuto do texto anterior, como que o reinventa, na medida em que «(re)donne accès au texte premier, comme pourrait le faire un commentaire» (Rabeau 2002: 37). Um texto transporta em si todo o seu passado intertextual, mas também leva consigo um futuro de possibilidades, de interpretações possíveis ainda por fazer. A riqueza intertextual de um texto «est proportionnelle à la richesse des textes qu'il porte en puissance mais aussi la mise en scène de la réécriture au sein même du texte premier» (42).

Assim, todas as reescritas, realizadas a partir das mais variadas leituras das *Lettres Portugaises*, fazem parte de um universo de textos possíveis que não se esgotam nas traduções. Cada nova versão ou reescrita das *Lettres* não é mais do que acrescentar possibilidades ao texto original, enriquecendo-o, actualizando-o e recriando-o, num «intertexto contínuo», onde não existe verdadeiramente originalidade literária, onde «todos vivemos de todos, da tradição própria e alheia, repetindo temas e assunto, variando formas» (Barrento 2002: 74). Porém, cada uma destas versões da história, traduções e reescritas, só faz sentido em relação com as outras, pois todas fazem parte da mesma rede que mencionámos acima, dado que assentam na mesma memória e tradição literárias. A intertextualidade torna-se, então, condição essencial do texto e todo o texto é um intertexto, como afirma Barthes, pois «c'est bien cela l'intertexte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens et le sens fait la vie » (in Rabau 2002: 170). Só o intertexto, entendido no sentido de uma produtividade do texto (59), assegura não uma reprodução mas uma produção variada de textos que constituem uma continuação nunca acabada do texto das *Lettres*.

1. Reinventar Mariana: o jogo dos géneros

Sem a ficção verdadeira da história, sem a animação ininterrupta de um passado escolhido, não passamos de sombras vazias.

Georges Steiner.

Os limites da linguagem são os limites do nosso mundo, diz-nos Wittgenstein. Por isso, podemos construir um sem-número de possibilidades, de hipóteses de textos, podemos traduzir, imitar, inventar, criar e recriar infinitamente o ser, o real e o mundo, mantendo-nos sempre na esteira da originalidade. Steiner refere que a capacidade e a liberdade do homem para criar, para produzir ficção «através da nomeação» (1993: 59) é ilimitada, na medida em que ele pode referir-se ao mundo que o rodeia e interpretá-lo de modos diversos através da palavra e num sentido que vai além de gerar uma mensagem ou estabelecer comunicação, pois a própria linguagem «possui e é possuída pela dinâmica da ficção» (59). É ao criar, num mundo possível, independentemente de padrões de verdade ou falsidade, uma possibilidade entre muitas outras, dando a ilusão do real, que a linguagem cria a ficção.

Esta capacidade de moldar o real, de manipular determinada história verdadeira ou fictícia, factual ou construída, real ou inventada, através da tradução e da reescrita é reveladora da vitalidade de um texto e prova que o sentido, a interpretação e as leituras de certos temas não se esgotam nem limitam a criatividade.

A escrita cria possibilidades interpretativas do real indefinidamente, as variações a partir de um número limitado de elementos são ilimitadas e infinitas, como os livros da *Biblioteca de Babel* de Borges, tornando-se uma verdadeira forma de «fabricar literatura», onde o escritor/o artista, à semelhança de um jogador, nunca poderá perder: «Nous sommes dans le cas du joueur de roulette qui possède un capital infini. Il ne peut pas perdre. Il lui suffit de doubler sa mise chaque fois» (Charbonnier 1967: 289), porque a sua fonte de matéria literária é inesgotável.

No caso particular que interessa ao nosso estudo, o das *Lettres Portugaises*, o mito da freira de Beja potenciou, na literatura portuguesa, uma diversidade de obras, de propostas literárias, concretizadas numa variedade de géneros literários, que abarcam os três modos literários. A história da freira apaixonada e abandonada constituiu-se como um terreno fértil de reescritas, onde não só a protagonista foi reinventada, como também Chamilly, a família Alcoforado e outras freiras, figuras conventuais daquela época, umas de existência real, outras, personagens de ficção. Porém, como tivemos oportunidade de ver em capítulo anterior, e seguindo o pensamento de Genette, estas obras estabelecem entre si diversas relações de transtextualidade, de entre as quais se

salienta uma que é transversal a todos os textos e que diz respeito às normas e convenções arquitectuais que regem os textos, tendo em conta o seu modo e género literários. Assim, as reescritas das *Lettres Portugaises* diferem no modo de representação da história de Mariana Alcoforado, isto é, na forma como os vários autores apresentam os acontecimentos, em função do modo dramático, narrativo ou lírico.

A tripartição dos modos literários é anunciada por Aristóteles, na *Poética*, onde o filósofo distingue várias formas de imitação em função dos meios utilizados para a representação da realidade, do objecto representado e do modo de representação. Assim, no que se refere aos meios, as obras podem distinguir-se pelo ritmo, pela harmonia e pela linguagem que utilizam; no que diz respeito ao objecto representado, a obra representa homens em acção de carácter superior (na tragédia) ou de carácter inferior (na comédia); quanto ao modo de representação, Aristóteles distingue o modo narrativo (da epopeia) do modo dramático (da tragédia e da comédia). O modo lírico, pelo contrário, afasta-se destes dois modos de representação na medida em que a poesia lírica não imita nenhuma acção, apresenta, antes, ideias e sentimentos reais ou fictícios do seu autor.

Porém, Aristóteles acrescenta também que cabe ao poeta contar não o que aconteceu (essa será a tarefa do historiador), mas representar o que poderia ter acontecido, «o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade» (Aristóteles 1998: 115). A ficção deve imitar o real e o verdadeiro apenas na medida em que estes se inscrevem no domínio da verosimilhança, isto é, se os acontecimentos narrados estiverem de acordo com o necessário, o provável e o possível naquele contexto ficcional.

Na realidade, de entre os três modos de imitação da realidade enunciados por Aristóteles, o poema lírico distingue-se tanto do modo narrativo como do modo dramático, por ser o menos imitativo, uma vez que não «representa predominantemente o mundo exterior e objectivo, nem a interacção do homem e deste mesmo mundo» (Silva 2000: 583), ou seja, o acontecimento objectivo, a acção, a descrição e a história para contar dão lugar à subjectividade e servem de pretexto para a produção textual. A desigualdade entre o modo lírico e os outros dois modos literários justifica-se, pois, por o primeiro não ser uma «“imitação de homens actuantes”». A ode, a elegia, o soneto, etc., não imitam nenhuma acção, pois que em princípio mais não fazem que enunciar, como um discurso ou uma prece, as ideias ou os sentimentos, reais ou fictícios do seu autor» (Genette 1987: 44). Este carácter estático faz do modo lírico um modo de representação pouco imitativo do real e do imaginário, pois «em vez da linguagem directamente referencial, com que expressamente se nomeia o real» a linguagem é «alusiva e

plurissignificativa, que envolve de mistério os seres e as coisas» (Silva 2000: 589). Além disso, do ponto de vista da forma, o modo lírico, no seu sentido restrito, obedece a uma série de convenções que constituem elementos distintivos do próprio texto poético, como o ritmo, o verso, a rima ou a disposição gráfica.

Pelo contrário, o modo narrativo e o modo dramático apresentam um carácter dinâmico, onde as personagens interagem, numa sucessão de acontecimentos, num contexto temporal e espacial específico. Por um lado, o texto narrativo caracteriza-se por «nele existir uma instância enunciativa que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* (...) originados ou sofridos por *agentes* antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no *espaço* do mundo empírico ou do mundo possível» (Silva 2000: 597-598). Por outro lado, o texto dramático distancia-se do texto narrativo na medida em que nele podemos distinguir dois tipos de texto: o drama – aquele que, à semelhança do texto narrativo, é objecto de análise literária – e o texto teatral ou espectacular. No drama, o autor textual dissimula-se para deixar «às personagens, aos agentes da história representada, que comuniquem entre si e com os receptores do texto» (Silva 2000: 604). Ainda que o tempo e o espaço sejam mais condensados e o número de personagens mais reduzido, de acordo com as exigências do conflito no texto dramático, tanto um como outro texto representam «sequências de eventos, provocados ou sofridos por agentes e que se desenvolvem num determinado tempo e num determinado espaço» (Silva 2000: 606), permitindo ao leitor contar a história por palavras suas ou resumir os acontecimentos, o que se torna muito mais difícil num texto lírico.

Todavia, as fronteiras que se estabelecem entre este triângulo não são estanques e podem existir interferências, traços específicos do texto narrativo no texto dramático ou lírico, assim como se podem verificar feições líricas ou dramáticas num texto narrativo. Os elementos narrativos, dramáticos e líricos podem combinar-se, dando origem a variados e novos géneros poéticos, em diversos contextos históricos. Por isso, os modos literários distinguem-se dos géneros literários e permanecem como categorias abstractas, mais vastas e trans-históricas, situando-se num nível superior relativamente aos géneros e aos subgéneros literários, entendidos como classes empíricas, categorias marcadamente históricas. Os géneros ou subgéneros literários existentes ou a existir constituem uma variedade ilimitada, de fronteiras ténues e permeáveis, já que «todo o género pode conter sempre vários géneros» (Genette 1987: 80).

O nosso estudo das reescritas das *Lettres Portugaises* estruturar-se-á, pois, tendo como referência esta tripartição dos modos literários, pela sua pertinência e na medida em que o texto francês das *Lettres* conheceu desdobramentos diversos de práticas modais e genológicas, cultivadas pelos autores do século XX. Deste modo, os capítulos

subsequentes que nos irão ocupar organizar-se-ão, de certa forma, em função das modalidades de representação. Em primeiro lugar, abordaremos o modo lírico, ainda que de forma breve, pelos motivos acima mencionados e porque corresponde apenas a uma prática residual no que às reescritas das *Lettres* diz respeito. Serão observados os sonetos de Delfim Guimarães, compilados sob o título de *A Paixão de Sórora Mariana* (1926), e os textos de Adília Lopes, nomeadamente «O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)» (1987) e «O regresso de Chamilly» (2000), antologiadados na obra *Caras Baratas*, em 2004. Em segundo lugar, debruçar-nos-emos sobre os textos narrativos, em particular o texto de Ruy Chianca, surgido em 1916 e intitulado *Desventurado amor*, o texto de Alice d'Oliveira, *Vida amorosa de Sorora Mariana*, de 1944 e, por fim, o conto de Mário Cláudio «Mariana Alcoforado e o conde de Chamilly», de 2004. Em terceiro lugar, a nossa atenção recairá sobre os inúmeros textos destinados à representação: um texto de Júlio Dantas, *Sórora Mariana*, de 1915; um outro texto também de Ruy Chianca, *A freira de Beja*, de 1924; *Chama de Angústia* de Valeriano Campos (sem data de publicação); *Sorora Amor*, de Salema Vaz, de 1929; *o Infeliz amor de Sorora Mariana*, do General Humberto Delgado, de 1964; *Cartas de Amor: sorora Mariana*, de Manuela Machado, de 1967 e por fim, o texto de Jorge Guimarães, *Mariana Alcoforado*, do ano 2000.

Num terceiro subcapítulo, analisaremos três casos particularmente emblemáticos na literatura portuguesa contemporânea que temos vindo a mencionar ao longo deste estudo e que incluem as *Novas Cartas Portuguesas*, os textos de Nuno Júdice e o texto de Cristina Silva.

1.1. Irradiações do género epistolar

As *Lettres Portugaises* surgem num contexto histórico e cultural em que o romance atravessava, de certa forma, uma crise. Os longos romances do século XVII começaram a não corresponder ao gosto do público, pelos seus enredos complicados, cheios de personagens e muitas vezes afastados da realidade. Embora seja o género mais lido, o romance é menosprezado, tantas vezes acusado de faltar à verdade e à verosimilhança, e o autor é, de certa forma, compelido a incluir documentos autênticos, testemunhos da vida real e do quotidiano, como bilhetes ou cartas nos seus textos, de modo a credibilizar a sua história. Dito de outro modo, verificou-se uma mudança de gosto na segunda metade do século XVII e opera-se uma transformação na ficção, denunciando-se o facto de esta pretender ser o que não é: o autor de ficção não cria, nem inventa, «il présente du réel à l'état brut» de forma a ir ao encontro da tendência da época, de «constituer le

roman contre le romanesque, contre l'arbitraire d'une imagination qui invente indiscretement» (Rousset 1962: 75).

As obras começam a ser apresentadas, nos prefácios, como textos manuscritos, encontrados por um feliz acaso, dos quais se desconhece o autor, mas cuja história é apresentada como verdadeira e autêntica. Todavia, o recurso ao manuscrito encontrado constituiu-se mais como uma estratégia do romance para se impor como género literário credível. Na realidade, e como já tivemos oportunidade de analisar em capítulo anterior, sempre que um texto apresentava o seu conteúdo como manuscrito encontrado, roubado ou salvo de se perder para sempre, este era imediatamente recebido e entendido como uma ficção. Esta estratégia pretendia tão-só permitir ao autor salvaguardar-se de acusações e de críticas e, de certa forma, autorizava à ficção as inverosimilhanças sob o pretexto da verdade. É, portanto, neste contexto, com base em modelos históricos e acontecimentos pretensamente factuais, que surgem a novela histórica, as memórias e o romance epistolar, sobretudo como reacção aos exageros de inverosimilhança das obras de ficção da época.

No entanto, o romance epistolar relaciona-se com a esfera do privado e não será tanto à História que irá buscar os seus modelos, mas antes ao domínio da subjectividade; o real é um modelo interior e individual. Neste sentido, opera-se uma transformação relativamente à noção de verdade e de verosimilhança, que é verificada a partir de parâmetros subjectivos, pois «une vérité personnelle et subjective a pris le pas sur une vérité objective et vérifiable» (Herman 1989: 151).

No século XVII, a noção de verosimilhança, de conformidade da ficção com o possível e o necessário, vai ainda ao encontro da ideia de *bienséance*, das expectativas do público, de acordo com um sistema de valores em uso, com as máximas existentes na época (Genette 1969: 71-99), e em conformidade com os costumes, ou seja, «le vraisemblable, ce n'est pas ce qui s'est passé, ni ce qui est possible, mais ce qui est admissible aux yeux des lecteurs» (Herman 1989: 133), em determinado contexto histórico e temporal. Representar a verdade de acordo com a verosimilhança torna-se uma exigência literária que dita o modo que convém a uma obra de ficção, uma vez que a realidade, raramente perfeita, nem sempre é verosímil e é dever da ficção corrigir o real de acordo com estes códigos.

A verosimilhança é um factor de ilusão do real e suporta a ficção. O leitor reconhece e aceita essa ilusão. Contudo, as *Lettres Portugaises* constituem, neste contexto, uma excepção, na medida em que o pacto da ilusão com o leitor deixou, inexplicavelmente, de funcionar e as cartas foram recebidas como verdadeiramente escritas por uma freira portuguesa. Além disso, a história não choca com a verosimilhança, uma vez que o episódio apresentado era perfeitamente possível, tendo

em conta o contexto histórico e social narrado: um oficial francês, na altura das guerras da Restauração, recebe cartas apaixonadas de uma freira enclausurada num convento em Beja, depois de a ter seduzido e abandonado. A verdade e o escândalo conjugaram-se na ficção e a ilusão fundamenta-se principalmente nesta suposta autenticidade das *Lettres*. Neste sentido, a realidade e a ficção fundem-se e confundem-se, a questão do conflito entre a verdade e a mentira parece ter sido superada com o romance epistolar; as *Lettres Portugaises* marcam «le début d'un nouveau cycle, dans lequel s'engage le roman: celui de l'illusion parfaite où vérité et fiction se recouvrent» (Herman 1989: 153).

O romance epistolar dissimula a ficção, não só a partir do título, mas também pelo prefácio, ambos pretendendo simultaneamente garantir a autenticidade de uma obra de ficção, isto é «le roman par lettres intègre et concilie ces deux exigences antithétiques qui lui sont consubstantielles, puisqu'il vise à créer l'illusion de vérité en feignant de la construire sur la véracité des faits, de la situation même de communication des personnages » (Calas 2007: 20). O «avis au lecteur» das *Lettres* é constituído por uma falsa confiança «à la manière des formules inaugurales des contes "il était une fois", elle signale le roman ou le romanesque en feignant de les cacher» (Calas 2010/1: 177) ao mesmo tempo que o início da primeira *Lettre* – «Considère mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance» (Guilleragues 1972: 147) –, correspondendo à expressão dos sentimentos da protagonista, confere autenticidade ao texto, sobretudo porque anuncia a subjectividade e o conflito interior de Mariana que serão constantes ao longo das cinco cartas. Na verdade, o romance por cartas constitui-se como um género híbrido e ambíguo, onde a ficção e a verdade se cruzam na própria designação do género, como refere Bernard Bray (2000); daí o anonimato do autor das cartas, a manipulação dos prefácios, dos «avis au lecteur» ou, ainda, a referência a «fautes, les longueurs, le désordre, les naïvetés» (Versini 1979: 51), constituindo provas que procuram garantir a autenticidade dos acontecimentos, assim como o uso da primeira pessoa do singular nos textos.

O uso da primeira pessoa do singular e o recurso do tempo presente são, aliás, aspectos formais determinantes e que contribuíram para o sucesso deste género literário, na medida em que as personagens se encontram em acção no momento em que o leitor faz a sua leitura ou a actualiza a cada nova leitura, pois «le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment même où elle est vécu et écrite par le personnage» (Rousset 1962: 67). Aliás, a «lettre abolit au profit du présent et de la première personne les écrans que le recul du temps et la narration à la troisième personne interposent entre le lecteur et le héros» (Versini 1979: 54), isto é, a carta permite, precisamente por isso, uma maior aproximação entre o leitor e o seu herói. Além disso, o romance na primeira pessoa impõe, frequentemente, ao leitor, a adopção

de um ponto de vista – o da personagem – que, por conseguinte, é subjectivo e particular, mas que se desmultiplica noutra ou em outros pontos de vista na troca da correspondência. No caso específico das *Lettres Portugaises*, essa troca de correspondência não se efectiva, Mariana Alcoforado espera por uma resposta que nunca chega e a escrita torna-se para ela uma necessidade de expressão de pensamentos e sentimentos que deixam de depender das respostas do amante. Assistimos, por isso, a um solilóquio, isto é, a protagonista escreve, na realidade, para si própria, para aliviar o seu sofrimento e o seu coração, como ela mesma confessa na quarta carta: «J'écris plus pour moi-même, je ne cherche qu'à me soulager» (Guilleragues 1972: 168). A freira deixa de esperar uma resposta de Chamilly, e, neste sentido, o diálogo e a comunicação epistolar falharam, tornando o discurso solitário, próprio do modo reflectido, pela ausência das réplicas do amante. Seguindo o pensamento de Susan Lee Carrell, o modo reflectido presente neste discurso epistolar opõe-se ao modo activo (onde existe troca efectiva de correspondência entre o emissor e o receptor) e caracteriza-se essencialmente pela introspecção, pela análise interior dos pensamentos e dos sentimentos da personagem, onde «les pensées tournent sur elles-mêmes, le texte fournit son propre mouvement à partir des interférences entre la pensée et l'écriture» (1982: 11); por isso, muitas vezes o discurso fecha-se sobre si próprio e a protagonista escreve mais para si do que para um outro que jamais lerá as suas cartas.

O estatuto ambíguo, próprio do romance epistolar de que falávamos anteriormente (a meio caminho entre a verdade e a ficção), também se desenvolve em torno destes dois pólos monólogo/diálogo, ausência/presença; modo reflectido/modo activo. No caso particular das *Lettres Portugaises*, a tentativa de diálogo Mariana/Chamilly fracassa, Mariana fala no vazio e para o vazio e o seu discurso solitário, resultado de uma paixão não recíproca e do silêncio do amante, torna o diálogo «illusoire, parce que l'acte de communication amoureuse aboutit à un échec, et les lettres finissent souvent par constituer un véritable monologue» (Carrell 1982: 12). Esta tentativa falhada de diálogo do romance epistolar foi expressivamente designada por Susan Carrell de «tipo português», isto é, toda a correspondência amorosa não recíproca, a uma só voz, que não se concretiza e que redundava, por conseguinte, numa ilusão do diálogo e num verdadeiro monólogo, em modo reflectido. Aliás, Mariana acaba por confessar que muito mais do que o amante, amava a sua paixão (Guilleragues 1972: 170) e as cartas que escreve, na verdade, são para si, servindo de «cadre à l'introspection spontanée à laquelle se livre l'épistolière qui découvre les racines profondes de son amour» (Calas 2007: 75), ou seja, o próprio discurso da freira é reflectido e remete para a análise psicológica, para o monólogo interior consciente, e, em última instância, para o solilóquio.

Neste contexto, a história deixa de ser contada na terceira pessoa, numa perspectiva onisciente, uma vez que o autor mostra essa história a partir das próprias palavras dos protagonistas, em forma de monólogo, pois «l'événement ce sont les paroles mêmes et l'effet à produire au moyen de ces paroles» (Rousset 1962: 74), permitindo, de certa forma, a legitimação do romance e da ficção. O autor parece abdicar de contar a história e dá directamente a palavra às suas personagens, os acontecimentos são narrados por elas próprias e «c'est la manière dont elles sont dites, puis lues et interprétées» (74) pelos leitores que fazem a história. O autor renuncia ao seu papel e assume-se como aquele que organiza, compila e colige cartas dispersas e manuscritas, à semelhança de «un éditeur, un collaborateur à peu près passif, qui n'a rien écrit, qui se borne à "recueillir" ce que d'autres ont écrit» (76). Além disso, a correspondência amorosa constitui uma temática predilecta da forma epistolar, na medida em que está intimamente relacionada com a expressão do amor, da ausência, do sofrimento por amor, dos sentimentos mais espontâneos, sinceros ou dissimulados, pois «la lettre est un moyen de simuler ou de dissimuler tout autant que de se dire spontanément» (80). Por exemplo, nas *Lettres Portugaises*, o romance epistolar, sendo a uma só voz, a troca de correspondência não se concretiza e, à falta das respostas de Chamilly, o leitor é convidado a interpretar e a completar parte da história através da visão de Mariana, deturpada pela angústia e turvada pelo desgosto amoroso, e, por isso, marcadamente subjectiva. Porém, é esta subjectividade que permite as inúmeras possibilidades interpretativas e de reescrita que analisaremos.

Como mencionámos acima, em particular nas *Lettres*, o modo de imitação do real interior e subjectivo (a mimese) funciona nos dois níveis enunciados por Aristóteles: é narrativo (porque conta) mas também é drama (mostra, representa directamente os acontecimentos e a personagem falando consigo própria). O romance epistolar das *Lettres Portugaises*, pertencendo ao modo narrativo, no entanto, faz o que faz o modo dramático, isto é, mostra a personagem pensando e agindo, ainda que seja em monólogo e as suas acções se realizem no plano interior e o conflito seja sobretudo psicológico e subjectivo. Por isso, podemos afirmar que o romance epistolar se encontra mais próximo do *showing* (mostrar) do que do *telling* (contar)⁵⁶, na medida em que é mais imitativo e representativo. Assim, as *Lettres*, pelas características que são próprias do romance epistolar, constituem um género aberto e que potencia um conjunto de possibilidades de escrita e de reescrita em diversos modos, géneros e subgéneros literários. Porém, não é por acaso que a grande maioria das reescritas se encontra no modo dramático: é precisamente porque o romance epistolar partilha determinados

⁵⁶ Expressões de Henry James, citado em Genette 1972.

aspectos com o texto dramático, como o uso da primeira pessoa do singular ou o presente do indicativo, como vimos mais acima, o que o torna mais vocacionado para o drama.

Assim se compreende que, para estudarmos as reescritas das *Lettres Portugaises*, seja fundamental não perder de vista o texto original de Guilleragues, isto é, o hipotexto, no sentido de perceber o modo como o mito de Mariana Alcoforado foi manipulado nos textos reescritos, mas também quais foram as transformações hipertextuais propostas pelos autores nos diversos géneros literários, do ponto de vista narrativo, e as relações que se podem estabelecer entre o hipotexto e os seus hipertextos.

Seguindo o pensamento de Genette, não existe transposição inocente nem gratuita, isto é, não existe nenhuma reescrita de texto que não modifique ou altere alguma da significação do seu hipotexto e ninguém «peut se flater d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc, du sens, ni de raconter "la même chose" selon un autre point de vue sans en modifier, pour au moins, la résonance psychologique» (Genette 1982: 341).

Na realidade, a reescrita do mito da freira apaixonada faz-se mediante a repetição de determinados elementos temáticos, constantes e centrais que permitem reconhecer no hipertexto traços do hipotexto. São estes elementos, estes motivos constantes, como o nome das personagens, o amor, o abandono do amante, o sofrimento de Mariana e a troca da correspondência (falhada), que se mantêm nas diversas reescritas e permitem o estabelecimento de relações intertextuais. Contudo, cada reescrita transforma também os elementos da história, acrescenta personagens (geralmente com referencialidade histórica), vários pormenores acerca da vida conventual, outras possibilidades ou altera e manipula a história em função dos objectivos e das motivações do autor. É de salientar que todas estas transformações pretendem, em vários casos, credibilizar o episódio romântico, torná-lo o mais próximo possível daquilo que poderia ser a verdade, caso o romance da freira com o oficial francês tivesse, na realidade, acontecido. Por isso, e como veremos, muitas das personagens e dos acontecimentos apresentados nas reescritas encontram referencialidade histórica e estão de acordo com a verosimilhança e a necessidade a que nos referimos anteriormente.

Deste modo, podemos afirmar que as *Lettres* são objecto de transfocalização, isto é, sofrem uma série de transformações do ponto de vista temático e semântico. Essas transformações ou transposições, como lhes chama Genette, podem ser diegéticas, quando há mudança narrativa, ou pragmáticas, quando existe modificação dos acontecimentos ou da acção, isto é, sempre que se verifica alguma mudança do enredo

histórico, geográfico ou do meio social onde as personagens estão inseridas. A transposição diegética – que é aquela que nos interessa em particular, no presente estudo – diz respeito às transformações ocorridas ao nível do texto e podem classificar-se como transformações homodiegéticas, quando as reescritas mantêm algum tipo de fidelidade ao hipotexto, como a preservação do nome próprio das personagens, a sua nacionalidade, dos seus traços gerais de identidade e de personalidade ou dos locais onde se desenrola a acção.

São estas e outras transformações do texto das *Lettres*, aliadas ao tratamento do mito da freira de Beja, que ocorrem em cada género e subgénero de reescrita, que pretendemos abordar neste estudo.

No que concerne às reescritas no modo lírico, e pelas razões acima apresentadas, isto é, por ser o modo de representação menos imitativo, na medida em que constitui a expressão do mundo interior e subjectivo da personagem, abordaremos de modo menos aprofundado os textos bem distintos, e até contraditórios, de Delfim Guimarães e de Adília Lopes.

Delfim Guimarães propõe uma colectânea de cem sonetos publicados sob o título *A Paixão de Soror Mariana* (1926), que seguem, de certa forma, o conteúdo das cinco cartas e a história do desgosto amoroso contidos nessas cartas. Os poemas tratam do amor, das alegrias e dos bons momentos passados entre os amantes, do desgosto e do sofrimento de Mariana, enclausurada no convento, impedida de se juntar ao amante; referem também a ausência, a separação dos amantes, o abandono de Chamilly, as escassas e curtas cartas, cheias de inutilidades, que ela recebe dele, assim como o destino que os condenou à eterna separação.

O sujeito poético, Mariana, dirige-se a um «tu», Chamilly, a quem expressa os seus pensamentos e sentimentos, recordando-lhe os momentos de amor, ora acusando-o, ora reiterando-lhe a constância e a eternidade do seu amor.

Os últimos vinte sonetos são, porém, marcados pela alteração na forma de se dirigir ao destinatário, isto é, o sujeito poético deixa de se referir directamente a um «tu» que é Chamilly, para se referir a ele na terceira pessoa do singular. Podemos afirmar que esta transformação no modo de se dirigir ao amado vai ao encontro das traduções portuguesas da quinta e última carta das *Lettres*, onde Mariana deixa de tratar Chamilly por «tu» e passa a tratá-lo por um «vós», de modo a dar a ilusão da frieza dos seus sentimentos e marcar o distanciamento referido no início desta *Lettre* «Je vous écris pour la dernière fois et, j'espère vous faire connaître, par la différence des termes et de la manière de cette lettre» (Guilleragues 1972: 169). Podemos também referir que o rigor da forma do soneto, impondo regras à composição poética, ao nível do número de

estrofes, da versificação, da rima e da métrica, encontra-se, simbolicamente, de acordo com a regra e com os limites impostos pela clausura da protagonista da história de amor.

Pelo contrário, a poesia de Adília Lopes, nos poemas dedicados ao romance de Mariana e Chamilly, é marcada pela liberdade interpretativa, de acordo com a qual a autora não obedece a nenhuma poética, não pretende rimar, nem apresentar o par amoroso de forma convencional.

Adília Lopes, à semelhança das autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, desconstrói e subverte a história da freira de Beja e de Chamilly, reconstruindo-a e recriando a figura de Mariana Alcoforado, ao fundir e misturar dois planos, aparentemente contraditórios: por um lado, o tempo histórico da vida de Mariana, no convento em Beja, e, por outro lado, a actualidade, o presente da autora. Os textos, sem pontuação, encontram-se reunidos, na sua maioria, sob títulos que remetem para a figura de Chamilly, «O Marquês de Chamilly. *Kabale und liebe*» ou «O Regresso de Chamilly», mas incluem outros poemas soltos referentes a Mariana e ao oficial francês.

O primeiro conjunto de poemas, intitulado «O Marquês de Chamilly», centra-se no motivo da espera e do envio de cartas de Mariana a Chamilly, com várias alusões aos correios e a caixas do correio vazias. Muito mais do que o amor ou o sofrimento de Mariana, nestes textos são expressos episódios do quotidiano, relacionados com a expectativa da chegada de correspondência ou com a espera do regresso do próprio Chamilly, e, mesclados, aparentemente de modo despropositado ou até absurdo, com outros assuntos. Por exemplo, no poema «Marianna Rêvant» (Lopes 2004: 43), Mariana lava os pés, sonha com Chamilly, deita-se a ouvir Bach e uma gata lambe-lhe os pés, depois de lamber a comida de um prato de esmalte. Ou, então, no poema «Mariana que não gosta / de chantilly / passa a gostar de duchesses / a partir do momento / em que / chantilly lhe soa a Chamilly» (40) a desconstrução do mito chega ao absurdo.

Já no segundo conjunto de poemas, reunidos sob título «O Regresso de Chamilly», a temática central está relacionada com o tão desejado retorno de Chamilly, que, estranhamente, não traz a felicidade a Mariana, nem completa a sua vida, pelo contrário, traz-lhe alguma angústia. Podemos perceber, neste momento, uma evolução psicológica na personagem de Mariana Alcoforado, relativamente à figura da primeira colectânea. A presença física do amado vem, de certa forma, corromper a imagem idealizada dele assim como a do idílio amoroso sonhado pela freira. Mariana receia a convivência quotidiana, a monotonia da rotina e dos afazeres domésticos, pois estes podem acabar por destruir a paixão, o romantismo e a perfeição do amado e dos seus sentimentos. Como podemos observar, o primeiro poema, iniciado com «O homem e a mulher / deixarão pai e mãe / para serem / uma só carne», representação da união do homem e mulher, termina, sem romantismos, com os versos «o homem corre para a

antiga mulher [...] / agora há só dois bebês / a berrar» (241). Mariana teme esta monotonia, assim como o sentimento de nojo e de repugnância perante as fragilidades e as debilidades físicas do outro, que necessariamente acontecerão com o passar do tempo, como podemos ver nos versos «Antes de chegares / pensava assim / mesmo que Milly volte / [...] o feitiço das unhas dos pés / e a implantação dos cabelos / na nuca / do meu Milly chéri / mais tarde / ou mais cedo / vão meter-me nojo» (260). A própria ideia de ter filhos assusta e repugna Mariana: «Não quero ter filhos / [...] / os bebês deprimem-me / se engravidar / faço abortos» (259).

Podemos afirmar, com Elfriede Engelmayer, que este conjunto de poemas expõe uma certa forma de contradição do ideal do sentimento amoroso, é «uma espécie de negativo fotográfico» da paixão amorosa, no qual a figura feminina empurra e afasta Chamilly «para longe de si, para o manter a uma distância segura em que o amor possa sobreviver intacto» (*in* Lopes 2004: 279). Na verdade, esta ideia da paixão excepcional, eterna e incorruptível, alimenta-se de si própria e do sofrimento da pessoa que ama e vai ao encontro da ideia presente no hipotexto, nas cinco cartas de amor da freira. Por isso Mariana, nas *Lettres*, confessa estar apaixonada pela ideia que construiu do amado (e que provavelmente não corresponde ao real), pelo próprio amor e, muito mais do que escrever para Chamilly, escrever para si. Aliás, a invocação inicial da primeira carta – «Considère, mon amour» – tem frequentemente dupla interpretação: Mariana dirige-se ao amado ou ao sentimento do amor.

Para além da intertextualidade com o mito de Mariana Alcoforado e com a história das cinco cartas de amor da freira, os poemas de Adília Lopes mantêm ainda relações intertextuais com outros poemas, de outros autores que são desconstruídos, manipulados ou incluídos nos seus. Por exemplo, «Mariana faz vinte e oito anos» evoca versos de Luís de Camões: «o dia em que eu nasci moura / e pereça / blasfema Mariana» (39); os versos «Quando eu morrer / hei-de voltar / para buscar / os instantes / que não vivi / ao pé de ti / Chamilly» (246) e «Sur mes cahiers d'écolière / sur mon pupitre et les arbres / sur le sable sur la neige / j'écris ton nom / Chamilly» (251) parafraseiam outros, de Sophia de Mello Breyner e Paul Éluard respectivamente; no curto texto intitulado «Art Poétique», o primeiro verso do poema com o mesmo título de Paul Verlaine, «De la musique avant toute chose», transforma-se em «De l'amour avant toute chose» (249).

Recorrendo simultaneamente ao uso de línguas como o francês, o inglês ou o alemão, ou aos jogos de palavras, sobretudo com o nome de Chamilly («Chá» e «Milly»), Adília Lopes reinventa a história da freira apaixonada e dos seus próprios sentimentos, mostrando o lado menos bom e menos feliz da paixão, que não escapa ao desgaste do tempo, nem à dura rotina da vivência a dois.

É interessante perceber que estas duas reescritas, no modo lírico, do mito da freira de Beja se constroem de forma bem diferente. Por um lado, a colectânea de sonetos de Delfim Guimarães apresenta-nos a história dos amores de Mariana e Chamilly de modo tradicional, isto é, seguindo de perto as *Lettres* e a desventura amorosa da freira, de acordo com o imaginário nacionalista e sem daí resultar grande novidade em matéria literária (a não ser do ponto de vista formal, com o uso do soneto). Por outro lado, Adília Lopes faz uma leitura bem diferente do texto original, seguindo, de certa forma, a linha inaugurada pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas* – que abordaremos mais adiante –, na medida em que revisita o mito e subverte o cânone alcoforadista. A reescrita desta autora corresponde à «necesidad de transformar el imaginario, de apropiarse de las imágenes prestigiosas cargándolas de un nuevo sentido, un sentido diferencial y subversivo» (Losada Soler 2006: 163); por isso, a protagonista surge liberta da sua condição de «soror» e perde o seu nome de família «Alcoforado» para ser simplesmente «Marianna». Com efeito, o recurso apenas ao nome próprio resulta num alcance muito maior – sobretudo em *Novas Cartas*, cujo aproveitamento ideológico é evidente –, na medida em que a figura feminina se humaniza para expressar o outro lado da paixão, aquele que resulta da convivência do casal e que se instala após o regresso tão desejado do amante. A presença constante do amante não torna Mariana feliz, levando, pelo contrário e inevitavelmente, à perda do encanto do amor e à quebra da magia da espera, da expectativa do regresso, por isso Mariana se questiona acerca da verdadeira natureza do seu amor: ela amava Chamilly apesar da distância ou por causa dessa distância que os separava? (169). Neste sentido, podemos concluir que a paixão eterna, como o amor verdadeiro, reside na distância e na separação dos amantes e só persiste enquanto é irrealizável. Os poemas de Adília Lopes mostram precisamente os efeitos da paixão quando concretizada e ameaçada pela convivência; daí o recurso a uma linguagem simples e a elementos e situações do quotidiano para ilustrar o resultado de um amor realizado e concluir que a única saída possível para o amor será sempre desilusão e desencanto.

1.2. Mariana na ficção narrativa

O romance de Mariana com Chamilly, ficcional ou forjado a partir da publicação das *Lettres Portugaises* em França, tem apaixonado leitores e escritores de todos os tempos, tanto a nível nacional como internacional. Embora tardiamente, como tivemos oportunidade de analisar anteriormente, os autores de literatura portuguesa de tudo fizeram para naturalizar e nacionalizar a freira portuguesa, escritora e autora das

célebres cartas ao oficial francês, sobretudo a partir da descoberta de provas da existência de uma freira de nome Mariana Alcoforado, professa naquele convento de Beja. A investigação acerca da família Alcoforado, da vida de clausura e do contexto temporal em que viveu Mariana, permitiu a construção e a reconstrução daquilo que poderia ter sido a vida daquela freira enclausurada desde a infância, a sua juventude, o encontro e o romance com Chamilly, a troca das cartas, a vida de penitência e a morte de Mariana. Surgiram, portanto, inúmeras reescritas da história de Mariana e Chamilly e do mito da freira apaixonada, nos mais variados géneros literários, no que à literatura portuguesa do século XX e XXI diz respeito.

No género narrativo – que nos ocupará no presente capítulo – destacamos três textos: o romance de Ruy Chianca, intitulado *Desventurado amor*, datado de 1916; o romance de Alice d'Oliveira, sob o título *Vida amorosa de Sórora Mariana*, de 1944 e, por fim, um conto mais recente, de Mário Cláudio, «Mariana Alcoforado e o conde de Chamilly», inserido na colectânea de contos *O Triunfo do Amor Português*, publicado em 2004.

Porém, numa história baseada no mesmo mito – o da freira apaixonada –, importa analisarmos a forma como ele foi manipulado, detendo-nos, não só nos aspectos que são recorrentes nas reescritas da história da freira de Beja, baseados no conteúdo das próprias *Lettres Portugaises*, mas também naqueles que se distinguem entre si e que são originais.

Os aspectos que parecem repetir-se nos dois romances dizem essencialmente respeito ao modo como Mariana e Chamilly se conheceram, na janela de Mértola; aos encontros no convento e ao regresso de Chamilly a França; ao papel de Baltazar como mediador entre eles; à troca de correspondência entre Mariana e Chamilly; à divulgação das cartas de Mariana em França, e, a inesperada e conseqüente clausura de Baltazar.

Pela proximidade entre os textos, no modo global de narrar a história da freira até à sua morte no convento, abordaremos, em primeiro lugar, o *Desventurado amor* e a *Vida amorosa de Sórora Mariana*. Tanto no romance de Ruy Chianca, como no romance de Alice d'Oliveira, a história da freira é apresentada como verdadeira e baseada em factos históricos, as cartas são tidas como autênticas e é narrada a vida conventual de Mariana até à sua morte, em idade avançada, no convento. Por exemplo, Alice d'Oliveira, no seu «À laia de Prefácio», apresenta a sua história como verdadeira – «os simples contos que eu conto são sempre verdadeiros, – histórica ou psicologicamente falando», pois «a verdade, que deve ser tão rigorosa para o poeta, como para o homem de ciência» (1944: 7) deve nortear o escritor –, atestando a preocupação da autora com o respeito pela verdade histórica. Ainda assim, a autora reconhece a dificuldade da empresa que se propõe cumprir, por falta de provas e na medida em que não é fácil

distinguir a parte da história da parte da ficção que envolve o mito da freira de Beja. Na verdade, Alice d'Oliveira tem consciência de que várias questões sem resolução se têm colocado ao longo dos tempos: terá ou não entrado Chamilly no convento de Beja? As cartas terão sido escritas em Portugal por Mariana ou em França por um francês? Foram escritas em português ou em francês? No entanto, Alice d'Oliveira afirma que «Entre a verdade e a lenda só existe uma leve transposição que permitiu à graciosa história chegar até nós e que a deixará permanecer, para todos os séculos dos séculos, na memória deslumbrada dos homens» (1944: 8); por isso, conclui que «Soror Mariana fôra, num certo sentido, uma escritora portuguesa: escreveram a seu respeito numerosos escritores portugueses e até estrangeiros» (1944: 9).

Será no primeiro capítulo do texto de Ruy Chianca, sem prefácio, que se anuncia a verdade do assunto que pretende narrar: para «contar a desventura d'uma freira, não hei-de forçar a imaginação [...], torcendo a verdade» (1916: 7), que no «mais angustioso anno de governo d'este mísero rei, que a história cognamentou de *Victorioso* [...] se iniciou o drama que tomámos por assumpto d'esta verídica novella» (1916:12). Esta «verídica novella» fundamenta-se pois, na apresentação de factos históricos e temporais que pretendem comprovar e atestar o compromisso do autor com a verdade histórica. O narrador insiste na excepcionalidade da história que vai contar, sobretudo porque se trata de um caso verídico, de uma figura diferente das habituais personagens de romance de ficção: «a soror Mariana que ora vereis, ressumbrando lagrimas de doloroso amor, nada tem daquellas definhadas e sonhadoras creaturas que povoam as mentes românticas de nossos mais próximos avós» (1916: 8). No entanto, simultaneamente a esta excepcionalidade do caso de Mariana, o narrador sublinha a intemporalidade e a singularidade desta história: «a história do seu coração é simples e de todos os tempos: amou e sofreu; acreditou e foi enganada» (1916: 8).

Ruy Chianca divide o seu romance em capítulos, numerados e introduzidos com uma epígrafe elucidativa do assunto que se irá narrar. Alice d'Oliveira também divide o seu texto em capítulos não numerados, mas todos eles com títulos, dando igualmente o mote para o desenvolvimento de cada capítulo.

Em ambos os textos, o narrador heterodiegético, que detém um conhecimento ilimitado da história e das personagens, dos seus sentimentos e dos seus comportamentos, dirige-se directamente a um público leitor, a quem vai contando a história e com quem vai estabelecendo uma espécie de diálogo ao longo de toda a narração.

No caso particular do romance de Ruy Chianca, a presença dessa estratégia dialógica é mais evidente e o narrador dirige-se, inúmeras vezes, especificamente a um público feminino, mais ávido deste tipo de romance sentimental; são, aliás, abundantes

as marcas da sua presença, logo no início do capítulo primeiro: «Não se agonise a leitora», «apresentar à gentil leitora» (1916: 7), «senhoras» (8). O narrador recorre a verbos e expressões na primeira e na segunda pessoa do plural, que remetem para esse tom de diálogo, de convite às leitoras para o seguirem naquela história: «vinde comigo, senhoras, pelos séculos dentro até esse anno de 1666, [...] em que se trasmalhou do rebanho divino uma pobre mulher que a estouvices humana accorentou ao claustro» (8) «senhoras, minhas! [...]. Entrai commigo dentro do mosteiro. As freiras da Conceição veem do côro e poderei mostrar-vos» (13). As leitoras são, ainda, interpeladas pelo narrador ao longo da narração, através de interrogações retóricas, quanto ao seguimento da história; «quereis que vo-las apresente?» (14) é disso exemplo. O narrador pretende, provavelmente, manter o público atento e motivado para a narrativa que se vai construindo, no sentido de envolver as leitoras naquela história de amor verídica, como se elas próprias fizessem parte do enredo, sentindo as emoções vividas pelas personagens: «E Mariana?», «lágrimas de alegria? Certamente. Mas... quem sabe?» (29), «E mergulhemos na história» (96); «o que Vossas Mercês perderam, senhoras minhas!» (98). O narrador adianta, aliás, hipóteses de respostas das leitoras, quando as interpela a propósito do momento em que vai narrar, por exemplo, o serão em casa da família Alcoforado: «– Eis em que inutilidades gastam papel e tinta estes homens que escrevem coisas para desfastio alheio! Que vem agora cá fazer um serão portuguez antigo! – Diz Vossa mercê muito bem» (98); «pois como eu ia dizendo» (99).

No texto de Alice d'Oliveira, o leitor é igualmente envolvido na história desde o início, através da interrogação retórica: «Senhores, apraz-vos ouvir a singela história de Mariana, a monja portuguesa que pecou e se perdeu por amor, se resgatou por meio da penitência e a quem muito se perdoou porque muito havia amado? Então, sabeis que há longos anos [...]» (1944: 11). O leitor (masculino ou feminino) é, à semelhança do texto de Chianca, convidado a descobrir esta «verídica história» (12) pela mão do narrador.

O papel da História e a contextualização histórica e temporal é mais aprofundada no romance de Ruy Chianca do que no de Alice d'Oliveira, onde o autor apresenta datas, acontecimentos, batalhas, alianças políticas e intrigas. O narrador expõe vários pormenores quanto ao reinado que serve de pano de fundo ao romance «Em Portugal reinava D. Affonso VI, desde 1656. [...] Governava por elle o conde Castello de Melhor e o povo sabia de seu amo» (Chianca 1916: 11); quanto aos aliados que vêm em auxílio de Portugal contra Espanha «o exercito de Schomberg entrava em Beja» (28); refere-se a intrigas palacianas da época; «o futuro não era claro. Para uns, o rei era mau, o Castello Melhor bem ao contrário do nome!... [...] Quinze dias passados deu mostras de quem era a linda mulher de D. Affonso VI. Começou a bacorejar dos seus amores com o infante, e a côrte e o povo a dividir-se em dois bandos: um que chorava, outro

que ria da situação tristíssima do rei» (89). Pelo contrário, no romance de Alice d'Oliveira, as referências históricas são muito mais escassas e mais superficiais: «pouco tempo antes do nascimento de soror Mariana, se soltaram os primeiros brados da Restauração» (1944: 37). Referem-se os conflitos com Castela – «Dom João de Áustria, filho bastardo do rei de Espanha, invadira o Alentejo com poderosas forças» (38) – ou o papel que a família Alcoforado desempenhou na defesa do reino: «os três cavaleiros ficaram sozinhos, na noite calma, a planear a defesa da cidade e o armamento de todos os homens válidos» (40).

Após esta contextualização espacial e temporal, verificamos que o romance de Ruy Chianca apresenta o convento da Conceição de Beja, assim como algumas das freiras professoras naquele convento. De seguida, logo no início do segundo capítulo são-nos apresentadas duas freiras que costuravam: «Era uma d'ellas D. Brites Francisca de Noronha, descendente direita de D. Affonso Henriques [...] Mariana se chamava a outra e Alcoforado era o seu apelido» (1916: 19). A partir deste momento, o narrador descreve a ascendência de Mariana, o pai, Francisco da Costa Alcoforado, «verdadeiro fidalgo, desempenhando elevados cargos na administração da republica» (20) e a mãe, «Leonor Mendes, filha de mercador, proprietário em Beja, e de Maria Alves» (20), as irmãs, Anna Maria, casada com Rodrigo de Mello e Lobo, Peregrina Maria, noviça também no convento da Conceição; os irmãos, um cura de Nossa Senhora das Neves, Baltazar, que seguiu a carreira das armas; Miguel, morto em 1664 e Francisco Luiz, o mais novo. Pelo contrário, Alice d'Oliveira começa por se referir a Francisco Alcoforado, à sua ambição desmesurada e ao seu carácter irascível e autoritário, com os filhos ainda pequenos e Mariana, ainda vivendo junto da família.

Na verdade, a família Alcoforado é apresentada com algum detalhe em ambos os romances, sobretudo no que diz respeito à figura paterna, entendida, de certa forma, como responsável pelo destino infeliz de Mariana, ainda que possamos distinguir a personagem de Ruy Chianca da personagem de Alice d'Oliveira. No romance de Alice d'Oliveira, o pai de Mariana, Francisco Alcoforado, é apresentado como Dom Possimando, uma figura austera, inflexível, de poucos afectos para com as filhas e cuja principal preocupação era o aumento e a manutenção da sua riqueza, criando um rico morgadio indivisível que fosse transmitido de pai para um único filho varão (Baltazar, cognominado «menino de ouro»), para glória e honra do nome Alcoforado. Pelo contrário, Ruy Chianca apresenta Francisco Alcoforado como um verdadeiro fidalgo com funções administrativas no reino, como um homem do seu tempo, e, portanto, conservador, de tradições, cujas decisões são tomadas em consciência e de acordo com o seu sentido de justiça e integridade, mesmo que para isso tenha de sofrer com o afastamento das filhas.

A mãe de Mariana, D. Leonor Mendes, é brevemente referida como uma mãe extremosa, mas inteiramente submissa à vontade do marido. No momento em que é narrada a acção principal da história de Mariana, já o narrador do romance de Ruy Chianca a dá como morta, o que não acontece na versão de Alice d'Oliveira. Ambos os romances dão destaque ao irmão preferido de Mariana, Baltasar, por ser ele o elemento de ligação com aquele que será o amante, Chamilly. É curioso como este aproveitamento romanesco de pormenores do contexto político e social em que Mariana Alcoforado viveu e a referência à sua ascendência familiar contribuem, em parte, para a construção do romance. A abundância de intrigas palacianas e histórias de famílias influentes na corte dá-nos indícios que pressagiam o romance e a tragédia amorosa, bem ao gosto do público da época.

Quanto ao primeiro encontro entre os amantes, Ruy Chianca diz-nos que no dia em que «o exército de Schomberg entrava em Beja» (28), todas as freiras acorreram aos «eirados, varandas ou miradouros, deitando para os campos largas janelas gradeadas» (28) e foi num «d'esses eirados, o que olhava para a estrada de Mértola» (28) que Mariana viu pela primeira vez Chamilly, ao lado de seu irmão Baltasar, um oficial que «cumprimentára galhardamente, erguendo o seu chapéu á valona e mostrando a farta cabelleira anellada e loira caindo sobre o manto flamengo» (28-29). Também Alice d'Oliveira nos conta que foi Peregrina Maria que chamou Mariana para ir ver o desfile de tropas francesas a partir da varanda, onde havia «uma ampla janela com grade de ferro, não muito apertada, que permitia que se avistasse, – para além dos muros e das portas de Mértola, – a planície revestida do verdejante tapete dos trigos primaveris» (1944: 52). Alice d'Oliveira acrescenta: «assim o assegura a lenda, e assim o havemos de acreditar, porque as lendas não são mais do que verdades eternamente vivas nos corações dos povos» (53). Cabe a Baltasar apresentar pessoalmente Chamilly a Mariana, a partir das grades do convento: «Mal avistou da outra banda das grades o perfil do cavaleiro por quem vigilará toda a noite, empalideceu primeiro [...] – O meu camarada e amigo marquez de Chamilly, que me salvou da morte!» (31); «Baltasar Alcoforado [...] apareceu na Conceição para participar à irmã predilecta os louvores que recebera dos seus chefes. [...] iam com eles os inseparáveis irmãos Lobo e o Mestre de Campo francês, o conde Noël de Chamilly que se encontrava, dessa forma e pela primeira vez, com Soror Mariana» (58).

Após este primeiro encontro, os elogios, as palavras galantes do oficial francês e a sua insistência para se encontrar a sós com ela, Mariana toma consciência da sua paixão e inicia-se para a freira um caminho de dúvidas, sofrimento e angústia antes e depois dos encontros amorosos na sua cela. Embora Ruy Chianca nos diga que os primeiros encontros entre Chamilly e Mariana tenham começado em casa de Francisco

Alcoforado, onde Chamilly estava hospedado, no decorrer de uma visita da freira à família, como veremos com maior pormenor mais adiante, Mariana encontrava-se com Chamilly no convento: «ao anoitecer, Marianna deitava a irmãzita, e, quando a via adormecida, fechava, bem fechada, a porta da alcova, e permanecia n'uma ansiedade crescente até á chegada de Chamilly» (1916: 145). Alice d'Oliveira conta-nos que «o conde de Chamilly pedia-lhe insistentemente que estivesse a sós com ela e Mariana apavorava-se diante da ousada exigência de Chamilly» (1944: 60) e que, segundo «reza a tradição oral que Noël de Chamilly entrara deveras e repetidas vezes no convento: a mesma tradição alude à existência de um misterioso subterrâneo que devia existir por baixo do mosteiro» (61). Podemos perceber, pelas suas intervenções, que Alice d'Oliveira tenta, de certa forma, ser mais fiel à tradição oral, à lenda da freira apaixonada, do que Ruy Chianca, que foge mais ao que habitualmente se conta dos amores entre Mariana e Chamilly.

Estes dois autores narram a descoberta dos amores sacrílegos entre Mariana e Chamilly e a interferência de Schomberg no afastamento do francês da cidade de Beja, que determina o seu regresso a França sob pretexto de ir servir o Rei Luís XIV, a pedido de seu irmão. No entanto, Alice d'Oliveira apresenta-nos Schomberg a averiguar junto de Chamilly a parte de verdade dos ruídos que corriam na época e que referiam que «certos cavaleiros franceses atentaram contra a honra de damas portuguesas de alta estirpe e que viviam enclausuradas nos conventos de Beja» (1944: 68), ocorrências que Chamilly confirmou e ao qual «o conde de Schomberg disse a Chamilly que ia fazer lavrar imediatamente a ordem do seu regresso a França» (69). Chamilly deveria dizer a Mariana que tinha sido «chamado pelo rei Luís XIV ou por uma carta do irmão [...] o que era fácil, visto que a guerra estava prestes a acabar no Alentejo e a recrudescer na França» (70). O mesmo não se verifica no romance de Ruy Chianca, onde os boatos quanto à virtude duvidosa de Mariana chegam aos ouvidos de Francisco Alcoforado, enfurecem-no, «prometendo vingar condignamente o seu braço enlameado» (1916: 150) e decide «partir para a corte e, usando da grande influência de que dispunha junto do infante [...], alcançasse ordem que fizesse mudar de Beja para um lugar afastado o aquartelamento francês» sob o pretexto de «queixas dos moradores da cidade contra os não poucos abusos da soldadesca estrangeira» (151). Deste modo, Chamilly teve de anunciar a Mariana a sua partida: «Noël teve que explicar-lhe os motivos da sua partida: uma ordem do seu Rei, uma carta do irmão, a guerra que estalara de novo no seu país, um barco que partia para França» (d'Oliveira 1944: 72). A notícia deixou-a «meio desfalecida», chorando «lágrimas de sangue porque tudo perdera, ao mesmo tempo, neste mundo – a salvação da sua alma e o seu sacrílego amor» (73), depois, correu para o claustro, em pleno estado de alienação, vendo «as monjas de outrora, erguidas

dos seus túmulos para verberar o pecado da monja sacrílega, caíra desfalecida, nas lajes do claustro» (75). No romance de Ruy Chianca, Chamilly recebe uma carta de França «relembrando-lhe que a guerra terminara em Portugal e que o seu rei o honrava chamando-o para o seu serviço» (1916: 169), o que Mariana «ouviu tranquilamente, sem uma lágrima, sem um gesto, a notícia terrível, n'uma imobilidade de estátua» e depois «caiu a soluçar, mordendo as roupas revoltas do leito para apagar os gemidos, n'uma ancia douda de morrer sem ar» (169). Começam as trocas de cartas entre os amantes: em Ruy Chianca, Chamilly é o primeiro a enviar uma carta a Mariana, ao passo que no romance de Alice d'Oliveira, é a freira que enceta a correspondência. Depois vem a espera, o tempo passou e a esperança no regresso de Chamilly desvaneceu-se, até que chega ao convento a notícia que «Chamilly dera publicidade às suas cartas – o vill!» (192), levando Baltazar a descobrir a traição do amigo e a revoltar-se. Não pôde deixar de se sentir culpado e para encontrar redenção, resolve tornar-se padre. Já Alice d'Oliveira coloca a personagem Baltazar, então noivo de uma filha de Cristóvão Pantoja, quando recebe um embrulho que «continha realmente um livrinho, cujo título singular era: *Cartas Portuguesas, traduzidas em francês*. O volume havia sido publicado em Paris, por Claude Barbin, editor» (1944: 93). Baltazar reconhece as cartas da irmã que «o próprio Baltazar transmitira para França, ao cavaleiro de Chamilly» (94), sente-se responsável pela desonra da irmã e por ver o seu próprio nome e dos Alcoforado manchado e achincalhado pelas ruas de Paris e quem sabe já no Alentejo. Afinal tinha sido ele a atrair «a atenção da irmã sobre o conde de Chamilly [...] fôra ele quem levava o loiro cavaleiro para o locutório da Conceição e propusera a Mariana escrever a Chamilly essas tremendas cartas que vinham agora, publicamente desonrar a religiosa e, com ela, todos os Alcoforado» (95). Mas é quando Francisco Alcoforado descobre a verdade, acusando o filho Baltazar, imputando-lhe a responsabilidade da desonra da família que o menino de ouro «tudo renegava, a tudo renunciava: estava resolvido a resgatar, pelo seu sacrifício pessoal, os erros de todos e entrar na vida religiosa» (98).

A referência à publicação das *Lettres Portugaises* em França, representando a história de amor de Mariana e Chamilly, surge encaixada dentro da própria história que é narrada nestas duas reescritas. De certa forma, a inclusão do livro dentro do livro, da ficção dentro da ficção, torna a narrativa mais verosímil, justificando, inclusivamente, a inesperada decisão de Baltazar de renunciar ao mundo e tomar ordens.

Por fim, em ambos os romances, Mariana morre «velhinha e linda» (Chianca 1916: 195), tendo cumprido trinta anos de «ásperas penitências, padeceu grandes enfermidades e com muita conformidade desejando ter mais que padecer» (Oliveira 1944: 105).

A reescrita de Ruy Chianca afasta-se mais da história geralmente conhecida da freira, mas não se torna menos interessante por isso; antes pelo contrário, revela a originalidade do autor e as potencialidades do mito da freira apaixonada. Na verdade, Chianca introduz pormenores originais, que, embora possam não corresponder à hipotética verdade histórica conhecida, são verosímeis e possíveis naquele contexto histórico.

Em primeiro lugar, podemos destacar o facto de, assim que se apresenta a freira, amiga predilecta de Mariana Alcoforado, D. Brites Francisca de Noronha, diz-se que «Francisca de Noronha amava sentidamente Baltazar Alcoforado, capitão de cavallos» (Chianca 1916: 25), de um amor puro, celeste, feito apenas de palavras, silêncios e olhares, como o próprio Baltazar o descreveu a Chamilly: «era um amor todo do espírito e que bastava para lhe encher a vida de sol. [...] Amor todo feito de perfumes; que os unia pela sua pureza infinita no seio de Deus» (64).

Uma nova personagem é introduzida – Thomé – que detém um papel de algum relevo no desenvolvimento da história. Na realidade, Thomé era o sacristão do mosteiro, apaixonado por Mariana, que, para além de ajudar nas missas e limpar a igreja, fazia pequenos recados às freiras. Thomé vai desempenhar um papel importante no desenrolar da acção na medida em que vai ser o mensageiro, o intermediário para o primeiro encontro entre Mariana e Chamilly. O sacristão é interpelado por «um vulto embaçado, saindo de um recanto do cruzeiro» que o intima a entregar um bilhete a determinada freira – Mariana – sob ameaça de morte e das fogueiras da inquisição: «vou encarregar-te d'un grave negocio. Tão grave que se o não cumprires como deves e falares como não deves, mato-te» (41). É ainda sob os olhares de Thomé que Chamilly se desloca ao quarto de Mariana e esta lhe abre a janela três noites consecutivas: «durante as três noites seguintes repetiu-se a mesma cena sem que Thomé conseguisse arredar-se para descobrir o homem de negro. [...] que, como um salteador entrava todas as noites na quinta e como em terreno seu, caminhava até ao récio fronteiro do solar» (119).

Outro aspecto inusitado que o autor insere na sua história, é a possibilidade de Mariana Alcoforado se ausentar da regra e do convento para passar alguns dias na casa paterna, vivendo e convivendo com o século, à mercê de todas as tentações mundanas. Porém, tal não seria de todo descabido, nem inverosímil para a época, dada a posição social de Mariana e da família a que pertencia. Assim, Mariana cede ao pedido contido no bilhete de Chamilly e pede licença à abadessa para ir passar alguns dias à casa do pai, para «restabelecer o organismo debilitado da estreiteza da regra» (90), dando a enorme alegria ao pai de ver toda a família de novo reunida.

No primeiro dia da sua estadia em casa do pai, o serão foi animado, «as senhoras costuravam, ouvindo o cura que lia não menos do que aquelle famoso Auto da Alma de mestre Gil. [...] os homens jogavam cartas» (99). Ora, a leitura deste auto é significativa para o desenvolvimento da história, uma vez que funciona como uma *mise en abyme*, isto é, uma espécie de narrativa encaixada, de reprodução em miniatura da própria vida de Mariana, produzindo um efeito de espelho da própria personagem e que, de certa forma, prenuncia o desenvolvimento da intriga e o próprio desenlace. Deste modo, o percurso da alma, a sua invocação ao anjo para a proteger e a livrar do mal e das tentações mundanas representa o caminho e os medos de Mariana nestes dias de afastamento da clausura. Aliás, Mariana reconhece-se e revê-se na figura daquela alma penitente e começa uma reflexão interior e um debate íntimo para se defender da tentação, para resistir ao pecado e não ceder à paixão e a Chamilly. Por isso, a leitura do auto a perturba tanto: «Como esta prece ingenua e simples, falava ao coração de Mariana! Também ella, como essa alma suplicante, pedira ao anjo da Guarda, que a preservasse de cahir» (100). Mas Mariana, «nem um instante sequer resistira ao encanto de ver de perto o abysmo que a chamava» (101), e «o tentador caminhara a seu lado toda a tarde e embriagara-a com a doçura do olhar encobrendo o fogo, e o mel da falla disfarçando o veneno» (102). Assim, a alma sucumbe às tentações, adivinhando o próprio desenlace desta curta estadia de Mariana na casa paterna, em contacto com o século, nomeadamente com Chamilly, por isso, Mariana «repetia mentalmente a oração da Alma: *Anjo que sois minha guarda / Olhae por minha fraqueza...*» (104). Todavia a oração não é suficiente quando a vontade é fraca e a luta dá rapidamente lugar à cedência e à queda: «Marianna vacilou, tremeu, chorou; a sua alma gritou por Deus, [...] Contudo as suas mãos abriam a janella devagar, como numa deliciosa tortura, n'um fatalismo atroz; e a sua consciência ouvia chorando duas gargalhadas sinistras» (125).

Este auto funciona, neste sentido, como uma *mise en abyme*, como um indício do percurso e do desenlace da história e que leva a personagem à perdição. Mas podemos ainda, observar a existência de mais indícios que pressagiam a cedência da freira ao pecado e o desenlace trágico da sua história de amor, nomeadamente quando uma freira que «endoudecera de amor, dizia-se no convento» (78), vê passar Mariana e Francisca de Noronha, se dirigia a elas dizendo «– Lá vão as bácoras!» (79) e quando elas saem do convento, repete num tom sinistro «Lá vão as bácoras!... Lá vão!...» (90), perturbando Mariana que «seguiu como se não a visse; e, sem saber porquê, entristeceu. Apertou-se-lhe o coração» (90).

O conto de Mário Cláudio (2004), «Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly» afasta-se em larga medida dos romances de Ruy Chianca e de Alice d'Oliveira, não só

pelo volume do texto, cuja acção surge muito mais concentrada, mas sobretudo pelo modo de narrar a história da freira.

O mito da freira apaixonada é, em Mário Cláudio, reescrito de uma forma bastante interessante. Muito mais descritivo e pormenorizado do ponto de vista religioso, o texto centra-se na figura de Mariana, recuperando os principais motivos do mito alcoforadista, que permitem reconhecer imediatamente o hipotexto e que perpassam nas *Lettres Portugaises*: a presença dos oficiais franceses em Beja, pelas recentes batalhas com Castela; o primeiro contacto visual dos amantes à janela de Mértola; os encontros, o abandono, a correspondência, o desespero e a mortificação da freira. No entanto, Mário Cláudio introduz-lhe determinados episódios conventuais que enriquecem a tradição alcoforadista, narrados na primeira pessoa, através de um narrador homodiegético.

Neste texto, a primeira personagem que surge é a própria narradora, Peregrina Maria, que nos relata a história de sua irmã, Mariana Alcoforado. A narração inicia-se com uma cena de forte carga simbólica, em que ela, personagem secundária, surge a lavar os pés de Mariana, freira respeitada por todas, no convento, «desde a abadessa que muito lhe quer à porteira que vê nela a relíquia de um passado de histórias do coração» (116). Este acto de lavar os pés recorda-nos a célebre passagem da Bíblia em que uma pecadora, Maria Madalena, se lança aos pés de Jesus em lágrimas, lava os pés do Senhor, enxugando-os com os seus cabelos e a quem foram perdoados os pecados pelo muito que amou. Nesta cena, é à pecadora que muito amou, Mariana Alcoforado, que lavam os pés, numa atitude de quase veneração, não porque esta vá perdoar os pecados, mas porque, à semelhança de Jesus, Mariana representa uma capacidade excepcional de amar e de se entregar exclusivamente aos sentimentos.

Na verdade, Peregrina Maria, recordando o passado da irmã, reflecte acerca do modo como aquela viveu a clausura, eternamente perdida de amores por outro que não o esposo celeste, mas cujas penas foram, sem dúvida, maiores, mais duras e mais rigorosas do que os jejuns, as penitências e as abstinências impostas pela regra: «em que empreenderá entre rosários e jaculatórias, aromas de vela atijada e de alecrim queimado, eis o que me pergunto, Peregrina Maria; incapaz de conjecturar a intensidade com que por baixo das cinzas se mantêm vivas, e a despeito de tudo, as labaredas de um afecto que o tempo não alcançou apagar» (116-117).

Ainda que apenas vagamente se recorde daqueles tempos, a narradora relembra a juventude de Mariana, pelas vezes que o ouviu contar da própria irmã. A narradora lembra a presença francesa em Beja «por todo o lado estanciava aquela soldadesca estrangeira, integrada no nosso exército, como que a demonstrar que, vinte anos decorridos, se não podia presumir de certa, nem de segura, a independência reconquistada» (117) e a fácil convivência dos soldados com as freiras do convento,

onde «a severidade da disciplina da nossa casa, [...] se fora atenuando, e era sem estranheza que se avistava ao cabo de certo período um oficial português, ou de outro reino» (117). Assim, foi simples, para Mariana avistar o marquês de Chamilly: «absorta na vista daquela estrada velha que leva às portas de Mértola, [...] Era um francês» (118), que fazia manobras com o cavalo de modo a ser visto e admirado, «não cessava de ajeitar o estribo em gestos tão lentos que eram quase um desafio, nem desistia de repetir a sua ária assobiada» (118). A partir deste momento, Mariana sentiu «o que não sentira nunca» (118), «atentando afogar a lembrança do homem inesperado que lhe transtornava o ser» (120), mas, inevitavelmente, encontraram-se e amaram-se. Na iminência do abandono, Mariana sofria amiúde desmaios e enfermidades provocados pelas emoções fortes, levando à compaixão «de algumas religiosas, das que se descobriam mais condoídas do lastimável destino de minha irmã» (124).

O estado de saúde de Mariana alterou-se e começou a recuperar da letargia em que se encontrava a «partir da altura em que lhe enviou ele, usando da astúcia proverbial, um giguinho de verga, carregado do laranjas» (124). Este episódio, acrescentado à tradição do mito alcoforadista, importa na medida em que sublinha o ensimesmamento de Mariana quanto ao seu amor por Chamilly, ao assumir publicamente a sua culpa, quase presunçosamente, sem pejo, desconsiderando o que devia ao hábito que envergava «eu desejo que se saiba aqui [...] que tudo quanto lhe é alguma coisa me é caro, e que me encontro completamente devotada a quanto lhe respeita» (125). Aliás, a própria partilha das laranjas entre as freiras do convento foi, para Mariana, como um roubo, uma ofensa, como se estivessem a comer do fruto proibido ao qual, só ela, Mariana, estava autorizada: «examinava minha irmã as restantes freiras que, deliciando-se com o fresquíssimo sumo daqueles frutos terreaes, a ofendiam não pouco, suscitando-lhe um ciúme que não lograva recalcar» (125).

Com o aproximar da data de partida de Chamilly, «redobrava Mariana o fervor devocionista, imergindo em reiterados exercícios espirituais, com os quais procurava fazer evaporar as águas borbulhantes da sua paixão» (126), como se procurasse nas penitências e nas torturas, a correspondência física ao que sentia na alma e, deste modo, encontrar algum consolo e alívio para o seu sofrimento. Na realidade Mariana confundia o amor por Chamilly com o amor devido ao próprio esposo celeste e fundia o amor profano com o amor sagrado. Em momentos de devaneio, aliás, «oscilava a desgraçada entre a avassaladora afeição, nutrida pelo oficial estrangeiro, e o êxtase da frequência do Divino Esposo [...] Daí que, mui gradualmente, se fossem confundindo na ideia da amargurada freira as coisas que são pertença do Reino de Deus, e as coisas que são pertença dos filhos de Adão e Eva» (127).

Os arroubos de Mariana e os momentos de delírio lançavam as freiras do convento numa agitação geral e estimulavam a fantasiosa criatividade das irmãs que não hesitavam em atestar o que não viam, numa tentativa de compreender o que se passava com Mariana, fazendo, por exemplo, «transitar de boca em boca que uma chuva de pétalas de violetas caíra do tecto da cela de soro Mariana» (127); ou afiançavam que tinham visto Mariana em «transacção execrável com o próprio belzebu», como dissera Soror Catarina dos Anjos. Ou ainda, segundo Soror Vitoriana do Sangue Redentor, «jurava ela ter avistado um jovem elegante, tão belo como um anjo, a deslocar-se, inteiramente nu, e como polvilhado de farinha, em torno de Mariana» (128). Apenas D. Brites, confidente e leal a Mariana, procura manter e repor a honra e a virtude da freira apaixonada, longe daquelas frioleiras e tranquilizando as outras freiras.

Quando finalmente chegou a noite das despedidas, correu o boato de que Chamilly lhe teria oferecido «um cilício especial [...] uma peça magnífica, produzida pelos joalheiros de Paris, com adereços de ouro, esmeradamente cinzelados» (130), para coroação dos seus sacrifícios. Porém, vendo-se abandonada, o delírio e o desespero chegaram ao extremo, ao ponto de levar a freira a intentar contra a própria vida, «numa dessas crises tremendas, quando chegara a pontos de retalhar os peitos com uma lanceta, foi necessário amarrá-la aos varões da cama [...] a fim de que não se matasse» (130).

Finda a recordação dos amores de Mariana e Chamilly, Peregrina Maria regressa ao momento presente para se centrar novamente na figura envelhecida de Mariana, descrevendo os achaques próprios da idade avançada e de uma vida cheia e sofrida. Peregrina Maria evidencia o estado de apatia e indolência a que a irmã se votava frequentemente, como se as lágrimas se tivessem esgotado e o seu coração tivesse perdido a capacidade de sentir, transparecendo «uma estranha mirada que não é a do amor, nem a do ódio, antes a da cegueira absoluta a que se condenou, a fim de que o Mundo não volte a granjear sentido diante da sua vista» (133). A narradora acrescenta que foi ela a eleita para tratar do corpo de Mariana quando chegar a altura devida, para que «se apresente Soror Mariana Alcoforado a quem a há-de julgar, usando de bem maior misericórdia [...] do que a que utilizaram os mortais, com quem nos percursos da existência se cruzou» (133) porque, no final de contas, provavelmente, muito lhe será perdoado, uma vez que muito amou.

No final do conto, Mariana permanece para a narradora, Peregrina Maria, um enigma e o seu coração um mistério por descobrir e entender, não podendo, por isso, deixar de se questionar «ao vê-la sentada ali como um espectro, a contemplar pelas vidraças do postigo a interminável charneca alentejana, que dor oculta, se alguma sobra, a pungirá» (133), ou se, pelo contrário, nada mais havia que a consumisse.

Pelo exposto, podemos perceber que nas reescritas do mito de Mariana Alcoforado no modo narrativo, os autores privilegiaram determinados motivos, certas constantes que se repetem em todos os textos. Mesmo podendo observar alguma variação no tratamento desses motivos, reconhece-se indubitavelmente o hipotexto que lhes serviu de base – as *Lettres Portugaises* – e é legítimo estabelecer as relações intertextuais que analisámos. Situações textuais como a da personagem central, a freira Mariana Alcoforado, enclausurada por imposição paterna desde tenra idade, protagonista de uma relação de paixão curta, mas intensa, na segunda metade do século XVII, com um oficial francês, Chamilly, a separação que mortifica a freira, motivando a troca da correspondência e o escândalo dentro e fora do claustro, assumem-se como constantes nas reescritas dos textos narrativos que abordámos. Porém, é interessante observar que, ao contrário do texto de Ruy Chianca e de Mário Cláudio, o texto de Alice d'Oliveira coloca a tónica na expiação e na redenção de Mariana pela penitência e pela oração, onde «encontrara, ao cabo de tanto sacrifício, a serenidade interior das almas redimidas que, libertas do jugo da matéria, se tornam expressão de Deus» (1944: 102), indo ao encontro do discurso moralista preconizado pelo Estado Novo.

Estes textos ultrapassam, ainda, a narração do episódio amoroso contido nas cartas, preenchendo os vazios deixados pelo discurso epistolar, desenvolvendo pormenores romanescos, acrescentando episódios da vida conventual e quotidiana que enriquecem o mito da freira, já que as narrativas culminam na velhice ou na própria morte de Mariana.

1.3. Mariana na ficção dramática

O texto dramático tem, relativamente aos que pertencem a outros modos literários, a grande vantagem de apresentar um acontecimento por meio de palavras e gestos, interpretados por personagens em acção. Estas surgem em diálogo ou em monólogo, falando na primeira pessoa e no tempo presente, permitindo uma maior ilusão do real e uma maior aproximação do leitor/espectador à história que é contada, como já tivemos oportunidade de referir em capítulo anterior. Na realidade, este foi, também, o modo literário mais trabalhado nas reescritas do mito da freira amorosa, na literatura portuguesa do século XX. Com efeito, a ausência de narrador e o recurso à representação do discurso através da cena, do diálogo e da interacção entre as personagens, permite ao leitor/espectador vivenciar os acontecimentos em tempo real, uma vez que a duração da cena se aproxima da duração da história representada e dos

eventos vivenciados pelas personagens. Assim, no presente capítulo iremos debruçarmo-nos sobre sete textos dramáticos produzidos por autores portugueses contemporâneos.

Dada a dimensão do *corpus*, e para que esta análise não se torne demasiado exaustiva, nem meramente descritiva, decidimos estudar os textos, não por ordem cronológica de publicação, mas agrupando-os, tanto quanto possível, em função de determinados elementos que os aproximam ou que, pelo contrário, os afastam, numa perspectiva comparatista, extraindo deles os principais motivos do mito, para mais facilmente percebermos os pontos de contacto entre eles. Deste modo, iremos apresentar quatro conjuntos de textos, naturalmente interligados pelo tema – a freira de Beja – e pelo assunto – os amores de Mariana Alcoforado com o oficial francês, Chamilly.

O primeiro conjunto centra-se na cena do último encontro de Mariana e Chamilly e compreende os textos de Júlio Dantas (*Sóror Mariana*, 1915) e Ruy Chianca (*A Freira de Beja*, 1924); o segundo, do qual fazem parte as obras de Salema Vaz (*Soror Amor*, 1929), Valeriano Campos (*Chama de Angústia*, s.d.) e Manuela Machado (*Cartas de amor: sóror Mariana*, 1967), foca o desespero de Mariana após o abandono do amante; a peça radiofónica de Humberto Delgado (*Mariana – a freira de Beja*, emitida em 1940 e publicada em 1964) e o texto, muito posterior, de Jorge Guimarães (*Mariana Alcoforado*, 2000) justificam tratamento individual pelo facto de se afastarem bastante dos restantes, já que o General Humberto Delgado divide a sua peça em duas partes, correspondendo a primeira ao último encontro de Mariana e Chamilly e situando-se a segunda quarenta e dois anos depois da partida do amante, e Jorge Guimarães apresenta a freira em 1685, perseguida pela Inquisição de Évora, em virtude da notícia da publicação das traduções em várias línguas das suas cartas de amor sacrílegas.

Relativamente ao primeiro conjunto de textos, Júlio Dantas apresenta, na didascália inicial, um elenco de sete personagens: sóror Mariana, sóror Inês, sóror Simoa, sóror Agostinha, a abadessa, o bispo de Beja e Chamilly. Chamilly é apresentado como sendo uma figura fria, distante «sacudido, seco e indiferente», por oposição ao carácter de Mariana, com a «expressão exaltada e ardente das grandes paixões» (8). Como referimos anteriormente, a acção centra-se no último encontro entre o francês e a freira e passa-se no convento.

Mariana aguarda, com a sua confidente – sóror Inês de Jesus –, a chegada de Chamilly, conversando, alertando-a Inês para os perigos de receber aquele homem no convento. Chamilly chega e anuncia a Mariana que tem de partir para França; no entanto, a entrevista é rápida pois é madrugada e são horas das primeiras orações da manhã. Entretanto surge o bispo, solicitando audiência particular com a abadessa do

convento. Primeiro pede-lhe que lhe mostre o eirado que tem vista para as portas de Mértola, para depois lhe revelar que veio em sobressalto para confirmar e apurar o conteúdo de uma carta que lhe foram entregar ainda durante a noite. O bispo acrescenta que a referida carta, escrita pelo senhor de Chamilly e perdida no chão do quartel, referia a sua partida para França e mencionava dois dos seus casos amorosos, um com uma «moça solteira da rua do Torto» (1915: 24) e outro com uma freira do Real Convento da Conceição. Restava, portanto, descobrir o nome da freira que recebia Chamilly na sua própria cela para poder afastá-la da comunidade e evitar o escândalo. Além disso, o bispo, enquanto esperava pela manhã à porta do convento, obteve a confirmação das suas suspeitas ao ver sair do convento, «pelo muro do eirado» (21) um homem – que reconheceu imediatamente como sendo o oficial francês.

Confrontada com a situação, e ao ouvir as palavras contidas na carta que o bispo trazia, Mariana denuncia-se, desespera e revolta-se, quando escuta o nome da outra mulher portuguesa, gritando pelo amado e soluçando que era mentira e, por fim, desmaiando. A cena termina com o bispo a absolver Mariana, pedindo «que a tratem com amor. Deus ouviu-a. E perdoou-lhe» (39). A introdução desta outra conquista amorosa de Chamilly salienta o mau carácter do oficial e reforça a ideia de que ele não é merecedor da devoção nem dos sentimentos que Mariana lhe vota, contribuindo, simultaneamente, para o aumento do clima trágico da peça.

Ruy Chianca, por sua vez, faz acompanhar o seu texto de uma advertência, onde menciona a representação da peça alusiva a Mariana da autoria de Júlio Dantas e explica que decidiu concluir a peça que estava a escrever sobre a mesma personagem devido às diferenças de interpretação que considerava existir entre ambas. Todavia, como veremos, as duas peças pouco divergem no tratamento do mito. Além disso, Ruy Chianca reitera a autenticidade das cartas, fundamentando-se na autoridade de Luciano Cordeiro que «desfez todas as dúvidas sobre a existência da freira portuguesa» (1924: 5)

A peça é constituída por três cenas e envolve um número de personagens mais reduzido que a peça de Júlio Dantas: sóror Mariana Alcoforado, sóror Leonor de Vilhena; Baltasar Alcoforado e o marquês de Chamilly. À semelhança da peça anterior, Mariana e a sua confidente – Leonor – aguardam ansiosamente a chegada de Chamilly. Leonor teme por Mariana, prevenindo-a dos perigos que enfrentava ao amar Chamilly daquela forma: a profanação da casa de Deus, a desonra do seu nome, o escândalo e a Inquisição. Mariana, recorda-lhe que também ela ama o seu irmão Baltasar, embora o sentimento que os una se concretize de forma diferente, já que eles nunca se falaram senão às grades. Na segunda cena, entra Chamilly, mais tarde do que de costume, mas mostra-se como habitualmente, e ao contrário da personagem de Júlio Dantas, com o

maior desvelo e afecto para com Mariana. Todavia, Chamilly traz-lhe a notícia que tem de regressar a França, referindo que o seu irmão Baltasar está diferente no trato para com ele, e, que o pai dela regressou recentemente de Lisboa, acrescentando que desconfia da sua influência na decisão da sua partida, uma vez que foi «ele o portador da ordem para Schomberg» (18). Na terceira cena, surge embuçado, Baltasar dirigindo-se a Chamilly em tom de provocação, como se procurasse bater-se em duelo. Chamilly desafia-o a resolverem a questão longe da presença das senhoras, todavia, Baltasar recusa, justificando que não se pode bater porque se tornou padre senão «d'uma estoucada vingaria a honra dos meus e a lealdade de irmãos de armas que [ele] manch[ou] de infâmia» (25). A cena termina com a saída de Chamilly, deixando Mariana desesperada e Baltasar a ensinar-lhe resignação e fé em Deus, já de madrugada, indício de novo dia e, eventualmente, da nova vida de Mariana.

Embora Ruy Chianca reforce a diferença entre a sua peça e a de Júlio Dantas no que respeita à interpretação dada à história de Mariana, na realidade, nenhuma delas acrescenta nada de especialmente novo ao episódio amoroso e ao mito da freira de Beja. O último encontro é marcado pela exaltação apaixonada de Mariana e pelo papel da confidente – sóror Inês ou sóror Leonor – que funciona como adjuvante da relação, mas ao mesmo tempo, a alerta para os perigos daquela ligação com o francês, tornando-se a voz do bom senso e da razão, e renunciando, inclusive, o desenlace trágico da relação. Ambas as peças terminam, de certa forma, com a expiação de Mariana, isto é, a freira resigna-se e encontra consolo na fé em Deus. Na segunda peça, o papel do bispo é substituído pelo do irmão Baltasar, muito embora acabem por ter a mesma função na medida em que ambos aconselham Mariana a refugiar-se e a salvar-se no amor de Deus.

No segundo grupo de textos, centrados no momento após o abandono de Mariana, a análise deter-se-á, primeiramente, na peça de Salema Vaz, intitulada *Sóror amor*. Esta peça é composta por um prólogo e um único acto, com oito cenas, cujas personagens são apenas três: Mariana, D. Brites (abadessa) e Baltasar.

Do prólogo consta um soneto “Ó freira portuguesa!... Ó pobre Mariana!”, sem nome de autor, que exprime o amor, o sofrimento e a saudade, e funciona, de certa forma, como antecipação do assunto daquela peça: a dor da perda por amor. Na primeira cena surge D. Brites, confidente de Mariana, que tenta consolar a freira abandonada. Segue-se uma cena de monólogo da heroína; na terceira, D. Brites anuncia a chegada do irmão Baltasar para falar-lhe; na quarta cena, Baltasar confessa a Mariana que se sente culpado de todo o sofrimento pelo qual a irmã está a passar e pelo seu estado presente, pelo que vem comunicar-lhe a decisão que tomou: ingressar na vida religiosa. Baltasar diz-lhe que o seu sacrifício poderá, quiçá, colmatar a

vergonha da desonra da família e encontrar o conforto e a expiação da sua falta em Deus. Na quinta cena, D. Brites chega e Baltasar dá-lhe a novidade que vai receber ordens. Despendem-se e Baltasar incentiva a irmã a fazer o mesmo que ele, a encontrar a sua salvação em Deus e no dever que o hábito que usa lhe impõe. Na cena seguinte, D. Brites aproveita a resolução de Baltasar para aconselhar a amiga a começar a sua expiação, devolvendo todas as lembranças que Chamilly lhe havia oferecido e escrevendo-lhe um pequeno bilhete, para entregar tudo a um oficial francês que aguarda no locutório. Mariana começa então a redigir aquela que é a quinta e última carta ao amante. A última cena apresenta Mariana a cair, sufocada pela dor, já arrependida de ter devolvido tudo o que lhe restava de Chamilly.

O texto de Valeriano Campos, *Chama de angústia*, é uma peça bastante mais extensa do que as outras duas deste conjunto e apresenta a cena no mosteiro da Conceição em Beja, precisamente em 1668. A didascália inicial indica a presença de Mariana Alcoforado, sentada à janela, «com as mãos cruzadas no regaço e o olhar perdido na própria mágoa» (s.d.: 5), absorta nos seus pensamentos, visivelmente amargurada, na companhia de sóror Theresa que tenta conversar com ela, acerca do amado, com quem tinha falado, recentemente, às grades, até que menciona o eirado. Aquela palavra trouxe-lhe as recordações de Chamilly, «o eirado!... A janela gradeada onde a face outr’ora se apoiava, onde as mãos se apoiavam com ardor; e lá fora, no mundo, para além das portas de Mértola» (10), deixando-a transtornada pois no eirado tinha sido «tocada pelo tormento maravilhoso do amor» (10). No entanto, quando Theresa compara o seu sentimento com o de Mariana, ela repreende-a, protestando que só no sofrimento se mede o verdadeiro amor, pois era naquela «amargura, neste enorme sacrifício, que [reconhece] o [seu] amor, que [sente] plenamente a vida palpitante» (17). Quando chega D. Brites preocupada com o seu estado de saúde, Mariana tenta tranquilizá-la, mas acaba por lamentar a sua vida no convento, onde «os muros põem uma barreira aos [seus] sonhos» (27), mesmo que tenha consciência da sua desilusão, que Chamilly «nunca mais se importará [com ela]» (50), não se resolvendo, porém, a esquecê-lo nem a desejar-lhe mal algum. Muitas freiras se compadecem do estado de saúde de Mariana, mas, na realidade, algumas delas, como sóror Michaela, sóror Agostinha, estão mais prontas a apontar-lhe o pecado do amor carnal, considerando que ela foi «transviada por sua culpa» (84), que ela é «uma alma perdida e que [as] quer perder» (84) ou acusando o homem, «o próprio tentador! Pois não vêem as artes com que a enfeitiçou fazer-lhe olvidar as obrigações duma alma cristã» (87). Esta passagem recorda o momento em que Mariana, nas *Lettres*, refere que as outras freiras se compadeciam do seu estado, mostrando, no entanto, o inverso,

a indiferença, a censura das irmãs relativamente aos motivos que levaram Mariana àquele estado: à cedência à paixão e ao amor.

Mariana, cede finalmente aos conselhos de Brites e da abadessa e procura libertar-se do que não lhe faz bem e resolve reunir todas as provas de amor e recordações de Chamilly, ainda que as «às cartas manchadas de pranto, às flores ressequidas, a algumas joias modestas» (98) sentisse ainda apego e devoção e vacilasse na sua resolução. Por isso, entrega tudo a D. Brites de modo a que ela guardasse aquelas bagatelas longe de si e pedindo que as enviasse de volta a França.

A peça termina com Mariana, em agonia, pedindo o auxílio divino para suportar a dor, invocando ora o nome de Deus em oração, ora o nome de Noël, numa contradição de sentimentos intensos e violentos.

Por fim, entendemos incluir neste conjunto de textos a adaptação teatral de Manuela Machado, *Cartas de Sóror Mariana*, embora se trate de um texto mais próximo do seu hipotexto, uma vez que representa, de um modo geral, uma tradução das cinco *Lettres*, adaptada para o teatro, sendo possível aproximar o conjunto pela acção central representada: Mariana já abandonada pelo amante.

Assim, a tradução das cinco *Lettres* é distribuída em dois actos, sendo o primeiro acto constituído pelas três primeiras cartas, e, o segundo acto pelas duas últimas. A didascália inicial apresenta o coro e uma série de figuras alegóricas: a juventude, que aproxima o Homem e a Mulher, dando origem ao amor, seguida da tragédia que vem comprometer a felicidade e a união dos dois. Para encerrar a peça surgirão, ainda, o destino e a morte.

O poema de Florbela Espanca «Eu quero amar, amar perdidamente» dá o mote e representa a expressão do amor sem medida e de amar o próprio amor, pela necessidade de estar apaixonada a vida inteira. Segue-se a tradução das três primeiras cartas entrecortadas com intervenções do coro.

No segundo acto, no final da quarta carta, surge o destino a separar o Homem e a Mulher, indiciando o fim do amor, já que corresponde ao momento em que Mariana perde as suas ilusões, quanto aos sentimentos do amado e perde a esperança no seu regresso. Mariana surge, então, em diálogo com a figura da própria morte, correspondendo a réplica aos versos das quatro primeiras estrofes de outro soneto de Florbela Espanca, «Deixai entrar a morte, a iluminada». Na realidade, Mariana só pode desejar a morte, pois o amor escapou-lhe, deixando-a «deserdada/A que prendeu nas mãos todo o luar, /a vida inteira, o sonho, a terra, o mar/ E que ao abri-las não encontrou nada!». A inclusão destes versos revela-se significativa na medida em que se tornam uma preparação para a apresentação da quinta e última carta, que constitui, de certa forma, o discurso do desencanto, uma consciencialização da ruptura amorosa, onde,

com alguma lucidez, Mariana reconhece a falência das suas ilusões quanto ao amor e ao objecto da sua paixão. Nada mais tem, já que perdeu o sentido que tinha achado para a vida quando se apaixonou por Chamilly e pelo próprio amor, enchendo-se de esperanças vãs.

O soneto inicial de Florbela Espanca, fazendo o elogio do amor e da capacidade de amar incondicionalmente e este segundo soneto, reconhecendo amargamente o vazio da sua vida, no final da quarta carta, parecem acompanhar a evolução do estado de espírito de Mariana que transparece ao longo do seu discurso nas *Lettres*; correspondem ao princípio/nascimento e ao fim/morte do amor.

Nos dois primeiros textos deste conjunto, a presença de D. Brites é fundamental: por um lado, porque é ela que recolhe as lembranças que Chamilly tinha oferecido a Mariana; por outro, porque é ela que a aconselha a redimir-se do seu pecado e a encontrar consolo na fé, refugiando-se em Deus. Aliás, é a devolução das prendas de Chamilly que marca, em ambas as peças, o início da expiação da freira e o começo de uma nova vida votada a Deus. A peça de Manuela Machado, como referimos, e por ser a reconstituição quase textual das cinco cartas, afasta-se um pouco das duas primeiras peças. Porém, a presença de D. Brites é igualmente importante uma vez que é a ela que Mariana devolve o retrato e as prendas que o amante lhe deu, adivinhando também o fim das ilusões de Mariana relativamente ao regresso do amado e quanto aos seus sentimentos, expressos na última carta e indo ao encontro da ideia de resignação na fé contida nos outros dois textos.

A peça radiofónica do General Humberto Delgado, *Mariana – a freira de Beja*, foi transmitida pela primeira vez a 10 de Outubro de 1940, pela Emissora Nacional de Lisboa, no âmbito das comemorações dos centenários de Portugal e é constituída por dois actos, com intróito inicial, contextualizando a história apresentada.

O intróito ao primeiro acto descreve sumariamente a história de Mariana, desde a sua entrada no convento, a relação com Chamilly, o regresso a França do amado, o conhecimento das cartas nos salões franceses, a edição de Barbin e as outras edições que se lhe seguiram, inclusive a publicação de uma continuação das cartas e das suas respostas. São referidas ainda as várias traduções para português, inglês, italiano, espanhol, norueguês e holandês. Delgado afirma que «Mariana pertence hoje à história da literatura» (142) e não hesita em garantir a autenticidade das cartas, sobretudo a partir das descobertas de Luciano Cordeiro, em 1888, declarando que «a questão ficou liquidada» (142). Após uma alusão ao centenário do seu nascimento, o autor localiza o início da peça em Novembro de 1667, no convento da Conceição, «nos aposentos de Mariana», isto é, na sua casa particular, mandada construir por seu pai, privilégio

concedido apenas às freiras de famílias abastadas e fidalgas que ingressassem no convento.

O primeiro acto, intitula-se «a paixão», onde é representado o último encontro de Mariana e Chamilly. As duas freiras, Mariana e a sua confidente, D. Brites, aguardam a chegada do cavaleiro francês. Mariana mostra-se ansiosa, queixando-se do seu atraso e Brites alerta-a para os perigos de se encontrar com aquele homem na cela do convento. Finalmente, Chamilly chega visivelmente preocupado e ambos conversam. Por um lado, Mariana reclama do amor de Chamilly, menos exaltado e entusiasmado do que o dela, sentindo que «o [seu] entusiasmo esfria [...] até a audácia para [ali] entrar desapareceu» (151) e recorda o dia em que pela primeira vez o viu, «na janela que dá para as portas de Mértola» (150). Por outro lado, Chamilly fala-lhe do contexto político e social que se vive em Portugal, das intrigas de corte e da carta que recebeu do irmão, solicitando-lhe que regressasse a França. Chamilly acrescenta que desconfia que Baltasar suspeita da relação amorosa que ambos mantêm e que a família de Mariana é a responsável pelo seu afastamento de Beja: «é o infante quem manobra estas ordens para afastar a cavalaria francesa de Beja e seu termo; e a pedido da [sua] família» (160), por isso, ele decidiu responder ao chamamento do irmão e partir para França em auxílio do seu rei. Chamilly parte prometendo voltar, Mariana chora desoladamente o amor perdido e a sua situação de clausura e de mulher, a quem não é permitido escolher, nem decidir da sua própria vida.

O intróito ao segundo acto, intitulado «a expiação», apresenta Mariana, a caminho dos 70 anos, em 1709 (42 anos após o momento representado no primeiro acto), fazendo alusão ao assento de óbito da freira do qual consta que Mariana sofreu e morreu «depois de trinta anos de ásperas penitências e com sinais de predestinada» (167). Neste acto, D. Brites estranha encontrar Mariana a reler a quinta carta que enviou a Chamilly, há mais de quarenta anos, uma vez que esta já não lhe falava no assunto há muito tempo. Mariana explica-lhe que a releu «um ano depois de escrita, e [prometeu] a [si] mesma que resistiria quarenta anos sem a ler» (170) e que a releria, então, para depois a queimar. A pedido da amiga, Mariana lê-lhe a carta, visivelmente emocionada e comovida com as suas próprias palavras e, à medida que a vai ouvindo, Brites recorda o muito amor que Mariana tinha a Chamilly e o muito que sofreu por ele, ficando, inclusive, surpreendida pela sua quase indiferença por ele naquele momento. Mariana alega que muito rezou a Deus e foi Nele que encontrou a graça e a salvação necessárias para a sua alma, argumentando que a sua vida se pode dividir em dois momentos, em duas Marianas: «a do Mundo e a de Deus! Foi esta carta o primeiro grito da revolta. A revolta do pecado e a revolta da desilusão! [...] esta Mariana pasma que tenha existido a outra» (176). A cena termina com Mariana a queimar a carta e a chorar, perturbada

por todas aquelas memórias, que fizeram renascer nela alguma coisa do sentimento de outrora, do sofrimento amoroso e das penas passadas. Apesar de ter vivido intensamente o amor carnal, Mariana surge, de certa forma, como a pecadora que encontrou a redenção e a salvação em Deus, na oração e na penitência e, por isso, foi libertada e perdoada. Podemos dizer que houve uma evolução psicológica na personagem e que um temperamento apaixonado, ardente e rebelde deu lugar à serenidade e à resignação de uma freira que aceita a sua condição e o seu destino.

A mais recente reescrita do mito da freira apaixonada, o texto de Jorge Guimarães, intitulado *Mariana Alcoforado* (2000), afasta-se dos textos analisados até ao momento pelo tratamento que este autor dá ao mito de Mariana, introduzindo novos tópicos. A peça também é composta por duas partes, a primeira com sete cenas e a segunda com seis e inclui um prefácio do autor e uma advertência.

O prefácio constitui, de certo modo, uma justificação para a escolha do motivo do mito da freira de Beja, a eterna mulher apaixonada que entrou para o convento ainda uma criança e que, sem vocação, tomou o hábito; inclui, ainda, uma contextualização da história de amor, do surgimento das *Lettres* em França, do seu sucesso e de Guilleragues, tornando-se «uma verdadeira jóia da literatura francesa que até hoje como tal tem sido reivindicada» (12). No que se refere à autenticidade das *Lettres*, ao facto de terem sido escritas ou não pela freira, em francês ou em português, de Mariana ter ou não conhecido Chamilly e de este último ter conseguido ou não transpor as grades do convento, Jorge Guimarães afirma que se gerou «aquele nevoeiro que se usa no palco para efeitos especiais e que a sociedade portuguesa utiliza contra qualquer conclusão», concluindo que nada é «mais contrário ao espírito caseiro português do que a sentença, nada mais caro do que a dúvida» (12).

A advertência antecipa o assunto da peça apresentada e contextualiza a acção por volta de 1685 (e a última cena em 1660), quase vinte anos depois do episódio amoroso, num dos períodos mais activos da Inquisição Portuguesa, a quem, de acordo com o autor, este caso, seguramente, interessou. Todavia, Jorge Guimarães alude ao facto de, naquela época, os conventos servirem sobretudo para acolher filhas de fidalgos que pretendiam preservar os seus patrimónios indivisíveis, em grandes morgadios, razão pela qual se tornaram, não raro, «casas de reclusão feminina elegantes onde os costumes foram por vezes bastante mundanizados, tanto nas relações pessoais como na adaptação a uma elegância mundana dos hábitos que se iam com os anos descosendo dos rígidos vínculos da Regra» (17), pelo que episódios de casos e escândalos amorosos como o de Mariana não seriam inéditos, nem extraordinários.

São apresentadas as personagens: sóror Mariana (com 45 anos e, no final da peça, com 20); padre Correia (sacerdote jesuíta, cedido pela companhia de Jesus ao Tribunal de Santo Ofício para inquirir Mariana); D. Francisco, o bispo inquisidor; a irmã Úrsula (freira recém-professa, sobrinha da madre superiora); o espectro do cavaleiro de Chamilly e Chamilly com 25 anos e, por fim, a madre Teresa.

A peça, estruturada em duas partes, constrói-se a partir da pressão exercida sobre Mariana, alternadamente pelo vento que passa, e pelo padre Correia que, embora movido à piedade, é coagido pelo bispo inquisidor que pretende obter declarações da freira que permitam a formalização da sua acusação por autoria das *Lettres Portugaises*. Sobre Mariana pesam ainda as visões da irmã Úrsula, os seus próprios pressentimentos e os seus sonhos que contribuem para adensar o clima trágico e a tensão dramática que culmina com a última cena da peça.

Deste modo, é determinante que, na primeira cena da primeira parte Mariana surja sozinha, falando em castelhano com o vento que passa, quando ouve a «sineta da porta como se fosse abanada pelo vento» (27). O vento desempenha, pois, ao longo da peça, um papel fundamental, na medida em que representa a memória do passado que atormenta Mariana e, simultaneamente, indicia a presença do espectro de Chamilly, que se materializará no vulto coberto de farrapos que surge na penúltima cena da primeira parte.

O padre Correia, nomeado para inquirir Mariana no caso do escândalo da autoria das *Lettres* e incumbido de reportar as informações ao bispo inquisidor D. Francisco, acaba por se apiedar de Mariana, procura convencê-la da necessidade de abandonar o seu devaneio e o seu discurso pouco temente a Deus e aconselha-a a ter fé, aludindo, inclusive, ao facto de, inicialmente ela ter sido «uma boa noviça, e começou por ser uma boa freira!» (33). Mas Mariana defende-se, afirmando estar ali apenas por vontade de seu pai – «ele é que mandava em todos nós. Mandava em toda a gente!» (32) – e que ela serviria bem a Deus de outra forma que não no convento.

Na quarta cena, o bispo procura saber junto do padre Correia as culpas de Mariana Alcoforado, na predisposição de acusar a freira de pecadora, relapsa e, portanto, merecedora de castigo severo. O padre defende-a, desculpando os seus modos e as suas falas ásperas, afirmando que «as mulheres quando são fracas de cabeça são como as galhas, o melhor é não fazer caso» e que ela apenas diz «coisas despegadas, sem grande tino» (39). D. Francisco perde a paciência com os rodeios do padre e fala-lhe abertamente do escandaloso caso da freira e das suas cartas que correm o mundo, em diversas traduções e edições, motivo pelo qual, aquela freira «é assunto de estado da Santa Sé», frisando a necessidade de encerrar aquele caso,

confessando que «se estivesse nas [suas] mãos, já a fogueira a teria consumido há muitos anos» (42).

Na quinta cena surge a irmã Úrsula, aflita e assustada com a visão que teve do fantasma da irmã Leocádia, a confidente de Mariana. Leocádia tentava falar com Úrsula, mas, como esta não a conseguia perceber, começou a fazer gestos, «como se fosse montada num grande galope, serrando a montada com as rédeas [...] Depois fez o gesto de quem se vai deitar» (49). Pela descrição, Mariana compreendeu que a mensagem que Leocádia – testemunha dos seus amores com Chamilly – lhe trazia era a notícia da morte de Chamilly, confirmando, de certa forma, o seu pressentimento de que o vento que passava era o fantasma do cavaleiro, anunciando a sua morte.

Na cena seguinte, o vento volta a importunar Mariana, que, com a aspereza habitual, protesta: «Se tu tocaste ao badalo, é porque estás aí! Então fala! Conjurro-te!» (54), contribuindo para adensar a angústia e o tormento de Mariana, que culmina, finalmente, com o aparecimento do espectro de Chamilly, conforme a descrição na didascália: «o cavaleiro é um vulto coberto de farrapos de belos e antigos trajes, meio vestido, meio armado com os seus destroços de guerra» (55). Diante da visão de Chamilly, Mariana cai no chão e a sua postura «impenetrável e cáustica» (56) desaparece e regressa a figura apaixonada e agonizante da freira abandonada. O diálogo entre ambos não é longo e Chamilly apenas anuncia que pretende cumprir o que lhe prometeu em vida: morrer por ela.

A primeira parte termina com o desmaio de Mariana, após o desaparecimento do espectro de Chamilly, seguido do diálogo com a irmã Úrsula, que mais uma vez se confessa assustada com outro pesadelo que teve, desta vez «o vulto dum condenado [...] como se estivesse a arder em fogo de lenha, com um sambenito na cabeça... Soltava grandes brados e todo ele ardia» (62). Este vulto a arder num auto de fé representa mais um presságio de irmã Úrsula, desta vez relativamente ao destino de Mariana, caso ela não colabore com o padre Correia para se salvar das acusações do bispo inquisidor.

Na segunda parte do texto, na primeira cena, o padre Correia encontra-se de novo com Mariana para lhe falar do poder da Inquisição, lembrando-lhe que ela está numa posição difícil e que D. Francisco lhe quer mal e está ansioso por condená-la por autoria das cartas de amor que circulam em França e em toda a Europa, consideradas pela Santa Sé «por libertinas e sacrílegas» (72). Por isso, o padre aconselha-a a assinar um desmentido, onde Mariana negue a autoria daquelas cartas pelo simples motivo de ela não saber francês e de Chamilly não entender o português. Mas Mariana recusa-se, declarando que ela «tratava com o sr. de Chamilly em castelhano por escrito, que era a língua que ambos» falavam e, além disso, Mariana acrescenta que «não [sabe] se são

as [suas] cartas que correm por aí, porque nunca as [leu], mas [escreveu] umas» (73), pelo que não vai mentir. Note-se que é em castelhano que Mariana se dirige ao vento, que ela pressente ser o fantasma de Chamilly que aparece para a assombrar.

O bispo inquisidor reúne-se com o padre Correia e com a madre superiora do convento, na expectativa de conseguir condenar Mariana, visto que ela não assina o desmentido. Contudo, tanto o padre como a madre continuam a defender Mariana, assegurando que ela é «boa freira, temente a Deus Nosso Senhor» (87), que «há anos que é [ali] Madre Porteira, cargo que tem cumprido com exemplar humildade» (88) e que ela não assina o desmentido porque provavelmente não compreende o que se lhe pede. D. Francisco é obrigado a partir sem o desmentido e sem a acusação formal da freira no caso das cartas.

Na quinta cena, a Madre superiora intima Mariana a assinar o desmentido, mesmo sabendo que se trata de uma falsidade, alegando tratar-se da defesa do bom nome do convento e das freiras ali professoras. A madre insiste em que ela assine, por cumplicidade para com ela, pela culpa que as une – a culpa de serem mulheres. Na realidade, para além de se compadecer do sofrimento de Mariana, a madre Teresa assume, de certa forma, a culpa e o pecado da freira, a culpa de amar, independentemente da forma de amor, pelo simples facto de ser mulher.

A última cena constitui um regresso ao passado e a acção localiza-se no ano de 1660. Mariana tem então 20 anos e está com Chamilly que lhe fala de amor, lhe promete a vida ou a própria morte. Mariana oferece-se a Chamilly, desmaia e acorda do sonho, no mesmo local onde tinha desfalecido na cena anterior, e, o pano cai com Mariana a ser levada nos braços das outras freiras, lançando um grito final de desespero: «Não!!!» (112). Esta cena constitui o culminar de toda a tensão dramática que se foi construindo ao longo do texto. Mariana acorda de um sonho que a levou ao seu passado, num encontro com Chamilly, no momento em que ele lhe confessava o seu amor e ela cede às suas palavras. Este momento é responsável pelo sofrimento presente de Mariana, daí a necessidade de regressar a ele, para simbolicamente exorcizar os seus sentimentos, através de um grito de libertação, como podemos perceber pela didascália que acompanha a última fala de Mariana: «Num grito terrível, que tem vinte anos de renúncia» (112).

Após a análise das sete reescritas do mito de Mariana Alcoforado, podemos perceber que a maioria dos textos se aproxima mais do mito original da freira de Beja, da história tradicionalmente contada e fabricada a partir do conteúdo do hipotexto, das *Lettres* e dos dados históricos descobertos que permitiram a construção da vida de Mariana, naquela época. Pelo contrário, outros vão mais longe e demarcam-se do original pela novidade e inovação imprimida à sua reescrita.

Importa também salientar que os textos dramáticos concebidos no início do século XX e durante o período do Estado Novo, onde o fervor nacionalista e o conservadorismo associado à rectidão moral, aos bons costumes e à forte presença religiosa, subjacentes à ideologia do regime, colocam a tónica na penitência e na expiação de Mariana. A freira caiu em tentação, pecou, mas salvou-se pela fé e pela oração, onde encontrou o conforto necessário às suas penas. O drama de Jorge Guimarães, pelo contrário, afasta-se deste paradigma e oferece-nos uma perspectiva bastante interessante do caso amoroso, privilegiando aspectos que até então não tinham sido explorados. O seu texto centra-se, por um lado, no inquérito e perseguição da freira pela Inquisição de Évora, sob suspeita de esta ser autora daquelas cartas sacrílegas que têm corrido a Europa, inclusive em várias traduções. Por outro lado, centra-se na tensão dramática que dali decorre, ao mesmo tempo que a freira se sente atormentada pelo passado e pelo espectro do amado que não consegue descansar porque não soube amá-la nem pôde morrer por ela. O autor vai mais longe e imagina Mariana a escrever as cartas, não em francês, nem em português, mas em castelhano, que seria a língua de comunicação entre os dois amantes.

Os elementos paratextuais também são fundamentais para perceber o rumo do texto e a interpretação que o autor dará ao mito. Deste modo, e como mencionámos acima, Ruy Chianca, na sua advertência e enquanto partidário da tese alcoforadista, interpreta o romance da freira de forma simples, seguindo a tradição: «amou e sofreu; acreditou e foi enganada» (1924: 5). Salema Vaz apresenta, como prólogo, um poema que é um hino ao amor, à perda, ao sofrimento e à saudade que encerra, de certa forma, o sentido da sua peça de teatro e do próprio mito da freira apaixonada. O General Humberto Delgado, por sua vez, aduz um introito em cada acto. Nestas introduções, para além de contextualizar a acção da peça, Humberto Delgado expõe a origem e as circunstâncias de publicação das *Lettres* em França, situa a história da freira e do episódio amoroso e defende a autoria de Mariana. Refere também que a sua peça radiofónica se enquadra na comemoração do terceiro centenário do nascimento de Mariana e no âmbito das comemorações da Restauração. No segundo intróito, o General refere ainda que o que se sabe da vida de Mariana após a sua paixão e o abandono de Chamilly é o que consta do assento de óbito da freira, mas terá sido de expiação, de acordo com o título do segundo acto da sua peça. No texto de Jorge Guimarães, o prefácio fundamenta a escolha do amor e do mito de Mariana, aludindo à dúvida que ainda persiste sobre a autenticidade das *Lettres*, embora a existência da freira, de Chamilly e de Guilleragues sejam inequívocas. No entanto, deve-se a esta incerteza as contínuas traduções, interpretações, reescritas e o encanto de um tema que parece não se esgotar. O prefácio justifica também as suas opções, no que se refere

ao seu texto, colocando a heroína em luta contra o tribunal do Santo Ofício. A advertência apresenta a estrutura do seu texto, dividido em dois momentos, um em 1685 e uma cena final, em 1660, num regresso ao passado, onde vamos encontrar uma Mariana jovem, num episódio do encontro amoroso com Chamilly, referindo-se às personagens incluídas no texto.

Pelo exposto, a construção dos hipertextos faz-se necessariamente em torno de três elementos gerais e básicos que se repetem em todas as reescritas: em primeiro lugar, o evento ou acontecimento no tempo, isto é, o encontro amoroso de Mariana e Chamilly ou a amargura presente, motivada pela separação dos amantes; em segundo lugar, o espaço do convento; por fim, as personagens envolvidas na acção. Pudemos também verificar que existem seis motivos literários que se repetem, apenas com alguma variação, ao longo destes hipertextos: a protagonista, arrebatadamente apaixonada e atormentada pelo seu amor; o amante ingrato e leviano, ainda que nem sempre presente fisicamente, em cena, girando à sua volta a acção gira; uma confidente, leal e devota (independentemente do nome que se lhe atribua); Baltasar ou outro elemento da família Alcoforado; a janela de Mértola (símbolo da liberdade e do encontro com o amado); os presentes que Chamilly ofereceu a Mariana (símbolo da memória e da persistência do amor).

2. Revisitar a paixão: três estudos de caso

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

Álvaro de Campos

Na segunda metade do século XVII começa a desenhar-se uma concepção diferente do amor, das relações amorosas e da expressão dos sentimentos. O amor, entendido numa perspectiva galante, procurava sobretudo a satisfação, a felicidade e pretendia agradar aos sentidos; por isso o exagero, a dissimulação, a mentira e a inconstância faziam parte dos códigos da época. O amante galante é o sedutor, infiel e indiscreto, que procura os prazeres do amor, é aquele que parece capaz de morrer de amor sem muito amar na realidade, visto que «il n'est pas possible de réussir en amour lorsqu'on est trop amoureux» (Pelous 1980: 284).

Os bilhetes e as cartas apaixonadas dos amantes respeitavam o modelo de conduta vigente – «toutes les paroles amoureuses sont mensongères, [...] il n'existe plus en ce domaine de critère pour démêler le vrai du faux» (286) –, funcionando como um meio de alcançar a realização do amor. A carta galante era insincera por natureza, os sentimentos eram exagerados e o que se dizia ou escrevia era bem diferente do que, na realidade, se sentia. Além disso, mostrar este tipo de cartas apaixonadas, exibí-las em público, era comum e aceitável na sociedade da época. Pelo contrário, uma carta de amor verdadeiro, espontânea e sincera, expressão de sentimentos arrebatadores e extraordinários, violentos, devia ser guardada e escondida: «On n'écrit les lettres galantes que pour être vues de tout le monde et on écrit les lettres d'amour que pour les cacher»; «ceux qui reçoivent une belle lettre d'amitié se font honneur en la montrant, et ceux qui reçoivent une belle lettre d'amour se feraient honte en la publiant» (Mlle de Scudéry *apud* Bordeaux 1934: 27).

Neste sentido, as cartas de amor de uma freira, constituindo a expressão desordenada de um amor infeliz, do desespero e do caos interior de uma mulher abandonada, algures em Portugal, vieram, de certa forma, transformar a sensibilidade galante, em matéria de amor, na medida em que «elles ont montré de manière éclatante l'orientation nouvelle d'une sensibilité dont on ne sait plus s'il faut toujours nommer galante bien qu'elle continue sans rupture une évolution déjà inscrite dans la logique de la galanterie» (Pelous 1980: 302). Assim, a publicação anónima das *Lettres Portugaises* e a advertência ao leitor, articuladas com esta expressão simples, espontânea e directa dos sentimentos, fizeram o sucesso da obra, acreditando a imagem de autenticidade e

de verdade das epístolas daquela que é considerada a primeira incursão no romance epistolar francês.

Na verdade, podemos afirmar que a forma epistolar é a mais adequada ao discurso amoroso e à expressão da temática amorosa, representando a significação do próprio amor, na medida em que «la lettre est un moyen de simuler ou de dissimuler tout autant que de se dire spontanément» (Rousset 1962: 80), isto é, a carta de amor constitui-se como um espaço do eu, possibilitando a exposição dos sentimentos mais espontâneos, sinceros ou dissimulados, assim como da subjectividade da personagem. Deste modo, e independentemente do seu estatuto ficcional, as *Lettres Portugaises* prenderam a atenção e o interesse do público,

«fasciné par le titre de l'ouvrage et inconsciemment influencé par l'avis publié en tête de l'édition originale, lecteurs et critiques ont abordé cette œuvre avec l'idée préconçue d'avoir affaire à une correspondance. Que les lettres aient été considérées comme authentiques par les uns ou comme fictives par les autres importe peu, puisque les uns et les autres voyaient en elles une œuvre obéissant aux règles épistolaires» (Leiner 1965: 72-73).

O carácter epistolar da obra não se esgota numa única leitura, isto é, não depende do facto de serem entendidas como uma correspondência autêntica ou, pelo contrário, de serem consideradas como construção ficcional. No entanto, é interessante notar que esse entendimento vai, em certa medida, transformar o tipo de leitura que se pode fazer da obra, no que concerne à análise do discurso epistolar.

Em primeiro lugar, e quando nos referimos à comunicação epistolar, importa salientar que esta só se efectiva quando existe, na realidade, ausência de um dos interlocutores, «car la lettre n'existe qu'en fonction de la distance temporelle et spaciale qui sépare les interlocuteurs» (Carrell 1982: 11), sem a qual a carta deixaria de fazer sentido e seria substituída pelo contacto directo e imediato do diálogo. A carta funciona, portanto, como uma ponte que quebra a distância entre os correspondentes, na medida em que serve de meio de comunicação, de transmissão de pensamentos e sentimentos. Mesmo servindo de barreira, quando dita uma ruptura, o fim de uma relação, aprofundando, neste caso, essa separação, a carta continua a desempenhar uma função de ligação, eliminando a distância espacial existente.

Na realidade, podemos distinguir outras dimensões da carta que funcionam, de certa forma, como dicotomias, pólos quase opostos, mas que se complementam e que se combinam, como refere Janet Gurkin Altman (1982: 186-187). Neste sentido, e seguindo o pensamento de Altman, podemos aduzir o duplo papel da carta, como

espaço da transparência e da opacidade, enquanto retrato e expressão do interior da personagem ou como meio de mascarar e dissimular os sentimentos; a dualidade escritor/leitor do discurso epistolar, isto é, a bidireccionalidade da carta, implicando um emissor e um receptor que escrevem mensagens e que, por sua vez, trocam de papéis; a reciprocidade pessoal (eu/tu), espacial (aqui/ali) e temporal (agora/então), de modo a quebrar as lacunas produzidas pelos hiatos e a criar a ilusão da presença, do tempo e do espaço actuais. O fechamento e a abertura possibilitado pela carta também é outra das suas dimensões, pois permite uma continuação do discurso, encontrando-se o final aberto a uma nova carta/resposta ou podendo, também, encerrar o diálogo pela ausência de correspondência. Por fim, o discurso epistolar, sobretudo de temática amorosa, torna-se igualmente fragmentário e a escrita da carta elíptica, pois apenas são apresentados fragmentos de pensamentos e emoções, que são o resultado e a repercussão de acontecimentos que não são narrados, mas tão-só evocados.

Assim, Mariana Alcoforado escreve, por um lado – e inicialmente –, para colmatar uma carência, a do objecto da sua paixão, ou seja, a ausência do amado. Porém, este diálogo, esta troca epistolar, está votado ao fracasso, porque a freira não obtém qualquer resposta de Chamilly, o que impede que a comunicação funcione. Neste sentido, o diálogo é ilusório, Mariana fala no vazio, vira-se para si própria e o seu discurso torna-se auto-reflexivo. O diálogo, de início centrado no destinatário, a quem Mariana recorda o bem passado, promete amor eterno, endereça queixumes, lamentos, acusações, rogando-lhe que não a esqueça ou que lhe escreva amiúde, transforma-se progressivamente num monólogo, numa escrita a uma só voz e numa única direcção, sobretudo a partir do momento em que, na quarta carta, Mariana toma consciência de que escreve mais para si própria do que para aquele que ama. É neste momento que a ausência e o silêncio do amado se convertem, para ela, em impossibilidade de diálogo e abandono definitivo.

O discurso epistolar de Mariana funciona como um prolongamento da sua paixão, independentemente das respostas de Chamilly; por isso, «the nun holds so tenaciously to her suffering [...] that enables her to sustain the illusion of the chavalier's active engagement [...] she prefers anything – even his active hatred – to his indifference» (Kauffman 1986: 105). No entanto, quando esta ilusão chega ao fim, a freira reconhece claramente a indiferença do amante, a falência das suas palavras e do seu desabafo, pois percebe que os seus sentimentos não são correspondidos, não trouxeram de volta o amante, nem provocaram nele qualquer tipo de emoção. É neste momento que Mariana descobre a paixão pela escrita, quando confessa, no final da quarta carta, «j'écris plus pour moi que pour vous» (Guilleragues 1972: 168) e, de certa forma também, quando reconhece, na última, que amava mais o amor do que o próprio objecto

da sua paixão: «j'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion» (170). Chamilly não passou de um pretexto, de um motivo para a freira escrever e expressar a violência dos seus sentimentos, de que só se apercebeu verdadeiramente quando quis «faire tous [s]es efforts pour [s]'en guérir» (170).

Por outro lado, e assumindo desde o início que se trata de um monólogo, de uma correspondência unilateral e a uma só voz, que a personagem Mariana se dirige a si própria e à sua paixão, o seu discurso desenvolve-se em torno de um destinatário que é o leitor, e, «véritable instrument d'échange, le monologue devient dialogue: c'est le roman par lettres» (Rousset 1972: 59). Estabelece-se, portanto, um diálogo, não com Chamilly, mas com o próprio leitor do romance epistolar, através do qual Mariana descobre «les pouvoirs d'une parole solitaire; en se disant un amour que personne n'écoute, elle l'a nourri» (62). Deste modo, o diálogo não se revela ilusório nem falhado, pois, ao invés de se estabelecer com o amante, a comunicação concretiza-se com o leitor. Além disso, o amado torna-se apenas um detalhe «nécessaire à l'évolution de ce drame qui se joue dans l'âme de Marianne», como refere W. Leiner (1965: 72), para que a heroína possa alimentar a sua paixão pela escrita, mesmo que lhe seja impossível, através desta mesma escrita, expressar de forma completa os seus sentimentos, o que ela própria reconhece, aliás, no início da segunda carta: «il me semble que je fais le plus grand tort du monde aux sentiments de mon cœur de tâcher de vous les faire connaître en les écrivant. Que je serais heureuse si vous en pouviez bien juger par la violence des vôtres» (Guilleragues 1972: 151); porque não são os actos, as palavras desvirtuam os seus sentimentos e não se encontram à altura do seu arrebatamento, nem podem significar verdadeiramente a sua paixão. Neste sentido, e como afirma Kauffman, o discurso amoroso torna-se contraditório, na medida em que «writing inevitably falsifies passion by spelling it out; hearts that are truly in sympathy do not need writing – or even words. This compulsion to express the inexpressible is a characteristic paradox of amorous epistolary discourse» (1986: 112).

A ausência inicial do amado é um pretexto que desencadeia o processo de escrita em Mariana, dando-lhe a ilusão de uma presença: «il me semble que je vous parle quand je vous écris et que vous m'êtes un peu plus présent» (Guilleragues 1972: 167). Assim, o discurso amoroso não só desperta o desejo como o aumenta e, quanto mais Mariana deseja, mais tem que desejar e que dizer; por isso ela nutre algum prazer pelo sofrimento causado por Chamilly⁵⁷, que, mais do que presentificar o amante, alimenta a sua paixão pela escrita.

⁵⁷ Mariana confessa logo ao início da primeira carta que sente um prazer funesto em sofrer por amor a Chamilly: «Cependant il me semble que j'ai quelque attachement pour les malheurs dont vous êtes la seule cause: je vous ai destiné ma vie aussitôt que je vous ai vu et je sens quelques plaisirs en vous la sacrifiant» (Guilleragues 1972: 147).

O discurso de Mariana reconstitui, então, não os acontecimentos passados, o romance com o oficial francês, mas antes as consequências e os efeitos presentes da separação e do abandono. No entanto, «the heroine's writing reenacts seduction, confession, persuasion, and these constitute what "happens" in the text» (Kauffman 1986: 26). No final, «transforming herself in the process from victim to artist» (26), Mariana descobre a sua verdadeira paixão e a sua real vocação – a escrita – e «becomes one of the elect, canonized not just by passion but by the art that makes her letters a pivotal document in the canon of amorous discourse» (117).

O discurso amoroso epistolar revela-se, portanto, nas *Lettres*, contraditório e incompleto. Primeiro, porque não consegue preencher a ausência do amado, agudizando, pelo contrário, o sentimento de solidão e abandono da freira, mesmo que Mariana esteja, em última instância, a escrever para si. Depois, porque a carta de amor não chega ao destinatário ou não sensibiliza o amante, nem é suficiente para expressar a paixão e o desejo de Mariana, redundando em frustração e desilusão, e simultaneamente, porque Mariana sente que perde o motivo da sua paixão e o pretexto para escrever esse amor. O diálogo ilusório com o amante efectiva-se, antes, na relação com o leitor e no plano da leitura, fazendo funcionar a comunicação epistolar e o discurso amoroso.

A carta de amor funcionou, neste contexto, como barreira, não porque tenha impedido a comunicação ou criado a distância entre o amante e a freira, mas antes porque não cumpriu o seu propósito de aliviar o sofrimento de Mariana. O leitor torna-se o único destinatário das cartas, uma vez que é com ele que o diálogo se estabelece realmente, embora ele não se possa constituir como real emissor, concretizando a troca de papéis e de correspondência. A bidireccionalidade pressuposta na comunicação epistolar não funcionou, porque Chamilly não respondeu nunca a Mariana e é esta impossível reciprocidade que condena o discurso epistolar ao fechamento e, paradoxal e simultaneamente, o abre a um mundo de hipóteses de interpretação e de possibilidades de escrita e reescrita por parte do leitor, num processo em que a definição do seu estatuto ficcional deixou de ser relevante.

As *Lettres Portugaises* foram objecto de reescrita em vários textos da literatura portuguesa contemporânea, de que seleccionámos um pequeno conjunto que será analisado nos três subcapítulos seguintes. Três textos diferentes, três variações do mesmo mito. Em primeiro lugar, abordaremos o texto *Mariana, todas as cartas*, de Cristina Silva (2002); em segundo lugar, analisaremos o texto de Nuno Júdice, «Três variações para cravo e Mariana» (2000); por fim, debruçar-nos-emos sobre a obra de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, um dos textos mais emblemáticos do século XX (1972) – *As Novas Cartas Portuguesas* –, pelo seu carácter

subversivo, provocatório e vanguardista no tratamento do tema da freira de Beja, mas também pelo contexto social e político em que surgiu e por ter provocado, a nível mundial, uma onda de solidariedade pelos direitos da mulher e em defesa da liberdade das suas autoras, condenadas a prisão pela ditadura.

2.1. Mariana, Todas as Cartas: o filtro da memória

A reescrita de Cristina Silva, o romance epistolar intitulado *Mariana, todas as cartas*, publicada em 2002, é um texto que se enquadra dentro dos parâmetros da tradição e do cânone alcoforadista, na medida em que nos apresenta a história de amor da freira de Beja, a partir das informações apresentadas nas *Lettres* e de acordo com os dados históricos e biográficos aduzidos pelos estudiosos portugueses, nomeadamente Luciano Cordeiro, Manuel Ribeiro e Belard da Fonseca, decorrendo, no entanto, a acção no final da vida de Mariana.

Em doze cartas de amor de Mariana a Chamilly, quarenta anos após o episódio amoroso, a autora dá vida a uma Mariana envelhecida que recorda a infância, a família, a entrada no convento, o encontro e a relação com o oficial francês, o abandono e a vida que se seguiu, voltada para Deus, mas votada ao amor por Chamilly.

As cartas são precedidas de um prólogo, redigido pela personagem Frei José de Belém, que pretende elucidar o leitor acerca da autora da correspondência e do seu destinatário, bem como do contexto em que surgiram estas cartas:

«Deveria ter queimado estas folhas, que narram as maiores perfídias e relatam satânicos apelos à dissolução. Foram escritas por uma Madre, D. Mariana Alcoforado, quando já tinha uma idade muito avançada, que vivia neste Convento da nossa Senhora da Conceição em Beja ainda no princípio deste século XVIII. Esta Madre envolveu-se em amorosas conjunções com um cavaleiro francês, dito marquês de Chamilly, o qual acabou por abandoná-la» (Silva 2002: 9).

Ao contrário do *avis au lecteur* das *Lettres*, cujo autor declara desconhecer o nome de quem escreveu as cartas que apresenta assim como o seu destinatário, é interessante verificar que este prólogo também se distancia do *avis* do hipotexto pelo facto de nele a personagem confessar que várias vezes se dirigiu «ao braseiro para reduzir a cinzas [aquelas] ímpias memórias, cheias de heréticas afirmações» e que apenas depois «de várias hesitações, que um dia ainda [o] farão conhecer as provações e horrores da eterna danação, resolv[eu] emparedá-las, porque se delas sair fogo não

será pela [sua] mão» (9). Dito de outro modo, e embora o autor da advertência julgue as cartas ímpias e heréticas, não se resolveu a queimá-las, não porque as considerasse dignas de serem lidas ou conhecidas, mas tão-só porque não lhe competia a ele julgar, nem condenar, as palavras nelas contidas.

À semelhança daquele que é apresentado ao leitor nas *Lettres*, podemos afirmar que este prólogo, dando a ilusão do real, concorre, de certa forma, para o jogo da ficção, isto é, para que o leitor suspenda a incredulidade diante daquilo que é um romance epistolar e leia estas cartas como uma correspondência verdadeira.

Apenso às cartas também se encontra um posfácio onde a autora empreende uma breve contextualização biográfica da personagem Mariana Alcoforado, da sua família e da sua história de vida, apresentando as obras de referência que serviram de base à construção da sua personagem e à elaboração do seu texto. A autora partilha também a tese da autenticidade das *Lettres* e da autoria da freira de Beja, afirmando claramente «De Mariana e da sua vida ficaram as cartas que escreveu a Chamilly, as quais, hoje como outrora, arrebatam pela limpidez e sinceridade com que exprime as antíteses da sua alma apaixonada» (220). Por fim, alerta para o facto de os excertos das *Lettres* que inclui nas suas cartas se encontrarem grafados em itálico e/ou com aspas e terem sido extraídos das traduções de Eugénio de Andrade e de Nuno de Figueiredo, apenas com as alterações necessárias às exigências de coesão e coerência textuais.

Estas informações paratextuais, sobretudo as que constam do posfácio, são fundamentais para que o leitor possa compreender melhor o trabalho da autora e qual o seu propósito com a reconstrução do mito de Mariana; como ela própria afirma: «foi grande, e de certo excessiva, a minha ousadia em querer dar voz a uma Mariana Alcoforado já idosa [...] eu quis, [...] encontrar uma personagem com pensamentos mais livres do que os da própria época» (219). Além disso, o posfácio permite ainda ao leitor, não só localizar mais facilmente e reconhecer o hipotexto, como também mobilizar a sua cultura e memória literárias acerca do mito da freira de Beja e da época em que ela viveu, fazendo com que a intertextualidade funcione.

As doze cartas dirigidas ao amado constituem um longo excurso ao passado de Mariana, onde a protagonista recorda diversos momentos da sua vida, desde a infância até à velhice. Na verdade, é interessante observar que a reescrita de Cristina Silva, obedecendo a uma determinada estrutura discursiva circular fechada, recria e desenvolve todos os acontecimentos evocados e os sentimentos expressos no texto das *Lettres*, mesclados e concertados com outras personagens, outros aspectos e vários pormenores do contexto histórico, social e conventual e outros episódios de ficção, à medida em que a freira idosa vai rememorando e expressando os seus sentimentos, ainda muito vivos, relativamente a Chamilly. Mariana expõe,

paralelamente, os seus pensamentos acerca da vida religiosa que escolheram para ela e da qual ela não pôde participar, tolhendo as suas esperanças de viver plenamente o amor, em particular, mas estendendo a sua reflexão à clausura imposta e sem vocação às mulheres da sua época, que se vai repetindo com a maioria dos elementos da sua família do sexo feminino. O âmbito da sua reflexão crítica alarga-se, inclusive, à própria rotina conventual e à regra, semelhante à vida secular, com a sua bondade, mas também com os seus caprichos, as suas vaidades e as suas fraquezas, como veremos em seguida.

O discurso de Mariana inicia-se – em todas as cartas, aliás – com uma referência explícita ao seu destinatário, Chamilly, através do uso de verbos ou do pronome pessoal na segunda pessoa do singular: «Como contar-te, como narrar-te todas as cartas, todas aquelas em que estiveste ausente» e à distância temporal de quarenta anos que a afasta do episódio amoroso e da sua curta relação com o amado: «Sempre falei contigo ao longo de quarenta anos» (11). Mariana inicia, então, uma viagem ao seu passado, começando por evocar a primeira vez que viu Chamilly e o distinguiu entre os demais soldados que desfilavam pela cidade, para depois, e como pretexto, recordar a sua infância: «É preciso que saibas como era a menina que fui» (13). A freira narra episódios de infância de uma menina feliz, «possessa de sonhos» (14) e de imaginação muito fértil, realça o seu espírito heróico, ávido de histórias e de aventuras, onde se julgava «a nova Joana d’Arc portuguesa» (16), valente e destemida, participando em batalhas e lutas, capaz das maiores façanhas em defesa e para glória de Portugal contra os espanhóis e, por fim, terminava casando com algum fidalgo abastado que se teria apaixonado por ela.

Finda esta primeira analepse, que visa, de certa forma, justificar o espírito apaixonado e sonhador da sua juventude, Mariana regressa, no final da carta, ao momento presente da escrita para empreender uma pequena reflexão sobre si própria e ao que chegou, passados tantos anos depois da falência de todas as suas aspirações e fantasias «Estou cansada, já há muito que deveria ter apagado esta candeia, [...]. Amanhã talvez volte a falar contigo» (19).

Mariana enceta, assim, um longo diálogo com Chamilly, volvidos quarenta anos da sua ausência, mesmo que nada saiba da vida do amado, no momento em que inicia o processo de escrita das suas cartas. Apenas na segunda carta, a 18 de Janeiro de 1717 – seis meses após ter recomeçado a escrever a Chamilly –, toma conhecimento que ele «já não [é] deste mundo [...] com um atraso de dois anos» (21). Apesar do seu desaparecimento, o diálogo com Chamilly torna-se, para Mariana, ainda mais necessário e imperativo, na medida em que «[ele] não [é] o centro do [s]eu interesse e empenho, mas antes o pretexto que [lhe] serve de evidência para crer que, em outras

circunstâncias, [ela] teria todas as capacidades para fazer da vida uma impressão mais palpitante» (43).

Mais uma vez, e à semelhança do que acontece nas *Lettres*, Chamilly torna-se num pretexto para a escrita de Mariana, num motivo para a freira recordar o seu passado, e, neste sentido, o diálogo também se transforma em monólogo, já que ela não pretende obter qualquer resposta do destinatário, embora se dirija constantemente a ele, procurando, antes, a introspecção e a análise das suas próprias emoções, através da escrita. A escrita torna-se, portanto, para Mariana, uma forma de libertação simbólica para o espantilho da sua vida longa de clausura.

Neste processo analítico, Mariana reconhece amargamente que o seu futuro e a sua história – inclusive com Chamilly – poderiam ter sido bem diferentes se não tivesse dado entrada no convento tão jovem e se o seu destino não tivesse sido condenado tão prematuramente, em prol do cumprimento das ambições do pai, Francisco Alcoforado, que pretendia «fundar um morgadio tão grande e poderoso [...]. Havia que fazer sacrifícios, ou alguém teria de se sacrificar» (24). Mariana narra, então, as circunstâncias da sua entrada no Convento de Nossa Senhora da Conceição, a pretexto dos tempos e dos «desacatos comuns aos tempos de guerra» (34) e como uma situação temporária e transitória – «alguns meses, ou alguns anos, mas poucos» – apenas até que os tumultos terminassem e a segurança fosse restaurada em Beja. Porém, e ao mesmo tempo que o seu pai «convencia a [sua] mãe do carácter transitório da [sua] clausura, tinha já tudo arranjado com o vigário do convento para fazer a escritura da [sua] irrevogável doação a Deus» (40), com apenas doze anos. Mariana refere-se à juventude passada no convento, sob a orientação da Madre Maria de Mendonça, que procurou confortá-la, mostrando-lhe «as virtuosidades do convívio risonho com outras moças [...] apontava-[lhe] as oportunidades do saber e conhecimento a que poderia ter acesso e ponderava sobre a relativa liberdade [...] que [ela] poderia só ali usufruir» (49); a presença da Madre Leonor Henriques, irmã dos Pantojas, que se encarregou de lhe mostrar o interior do convento, realçando a beleza dos seus claustros e dos seus azulejos, contribuiu para que Mariana ali pudesse encontrar algum conforto e reconhecer o aconchego de um novo lar. O conhecimento de outras madres, noviças e sorores daquele convento, em especial D. Brites Francisca de Noronha, com quem desenvolveu uma grande amizade, também se revelou fundamental para tornar a sua estadia no convento menos penosa, confessando-se «quase feliz naqueles [s]eus pobres anos de juventude» (56).

Naquele tempo de iniciação à clausura, Mariana pôde perceber que também ali, ao abrigo do claustro, «um convento não difere em grande escala do mundo lá de fora»

(53), a simplicidade e a modéstia alternam com os mexericos, a frivolidade e a maledicência que são comuns no século:

«desde a bondade extremada à virulência endemoninhada, desde a mais profunda descrição à mais abusada maledicência, desde os melhores e mais sinceros transportes místicos em prol da fé verdadeira até à maior leviandade na invocação dos Seus sagrados ditames, desde a mais pura lealdade à mais intrigada intriga, não ficando este retiro monástico em nada a dever aos enredos de outros cosmos tão humanos como este» (53-54).

Além disso, e paradoxalmente, Mariana observa que, apesar de todas as freiras partilharem os mesmos votos de fé, também no convento existia uma certa hierarquia, definida pelo poder económico e pela classe social das famílias a que pertenciam e que determinava a sua função no interior do convento.

Mariana relata a Chamilly a relativa felicidade que sentiu no dia em que professou, dia em que a sua irmã Catarina também entrou para o convento como sua educanda (61); refere o cargo de oficial de contas, como auxiliar de D. Francisca Freire, para o qual foi nomeada (63) e lembra o casamento da sua irmã Ana Maria com Rui Lobo, ao qual não foi autorizada a assistir (65).

À medida em que Mariana vai desfiando os momentos fundamentais e marcantes da sua juventude, antes de o conhecer, ou aludindo a outros episódios de pouca monta, endereça várias interrogações retóricas a Chamilly, nomeadamente em assuntos relacionados com os seus sentimentos, numa tentativa vã de descortinar a real natureza daquilo que foi o seu amor por ela: «O que é que tu sabes, ou alguma vez soubeste, sobre a perda de uma pessoa amada? O que foi para ti perder-me?» (78). Todavia, parece-nos que estas interpelações não são mais do que um novo pretexto para a freira discorrer sobre si própria, para rever e reviver o seu passado, centrando-se nas suas angústias passadas de modo a justificar o seu sofrimento presente. Assim, Mariana rememora o ano de 1663, «doloroso ano de todas as perdas e de todas as mortes» (79), para mostrar ao ingrato Chamilly que ele não foi a única fonte dos seus desgostos, «que outras perdas e outras mágoas suport[ou], das quais [ele] não pod[ia] reivindicar a posse» (77). O ano de 1663 correspondeu ao momento da doença e morte de Madre Maria de Mendonça, após três meses de agonia; foi o ano do desaparecimento da sua mãe, da doença da sua irmã Catarina e consequente morte, com apenas catorze anos, apesar das fervorosas preces de Mariana endereçadas ao Altíssimo, ano em que a mágoa e a dor de não poder salvá-la a empurraram «para uma completa escuridão, uma melancolia opaca onde não tinha anseios nem desejos» (84). Este ano foi marcado

também pela responsabilidade de criar e educar a sua irmã Peregrina, que entrou para o convento com apenas três anos de idade, em virtude da morte da mãe. Correspondeu, ainda, ao momento em que a «guerra chegou muito mais perto e de forma menos vadia, [...] a 16 de Maio de 1663» (93) e, naturalmente, coincidiu com a chegada de Chamilly, no regimento de Schomberg, para a defesa e protecção da cidade. Foi por intermédio de Baltasar, que Chamilly, admirado pelas suas qualidades de soldado, conheceu Mariana, no locutório do convento, onde o irmão, com entusiasmo e vivacidade, lhe teceu rasgados elogios e narrou as suas «vastas virtudes, coragem, dotes de cavalaria, siso e ponderação nas manobras militares» (102). Após este primeiro encontro, Chamilly passou a ser assíduo, voltando «uma, duas, três, quatro vezes, sempre mediado pela respeitosa intenção de [ser] uma simples companhia para o [s]eu irmão» (103), até ao dia em que surgiu sozinho, confessando-lhe os seus sentimentos e deixando Mariana perturbada com as suas declarações e assaltada por sentimentos que até então nunca tinha experimentado.

A partir daquele momento, ao qual se seguiu o primeiro encontro dos amantes e a consumação do amor, Mariana descreve-lhe o idílio amoroso, a «felicidade plena, tão assídua em prazeres e em desvelos» (127), que sentiu com ele, mas que inevitavelmente não podia durar muito. Na realidade, assim que a rotina dos encontros se instalou e os compromissos oficiais de Chamilly o obrigaram a um maior afastamento de Beja, Mariana confessa que começou a sentir as primeiras aflições que lhe dava o seu amor por ele. Ora se preocupava com a sua segurança quando estava em campanha, ora se inquietava com a sua demora, ora sentia ciúmes de todas as horas que não lhe fossem dedicadas, sobretudo quando ele preferia ficar nalguma caçada ou em algum jogo em alegre convivência com os seus camaradas de armas (128-129).

Mariana recorda todos estes acontecimentos, descrevendo as suas emoções, a permanente angústia e insegurança que sentia sempre que ele não estava com ela, aludindo ao retrato e aos presentes que Chamilly lhe ofereceu, ou recordando os mexericos que se geraram em torno da sua inocência, quando se «dizia à boca cheia na cidade que uma freira andava tomada de amores pelo Cavaleiro de Chamilly, e que à boca mais pequena se chegou a murmurar o [s]eu nome» (138), mexericos silenciados por intervenção de Bastiana, a ama ao serviço da família Alcoforado que se tinha mudado para o convento aquando da entrada de Peregrina.

Finalmente, Mariana relembra o dia em que viu pela última vez Chamilly e este lhe anunciou o seu afastamento de Portugal, a pretexto do chamamento do irmão para ir «pelejar para uma campanha da Flandres» (141). A partir de então, as memórias de Mariana centram-se sobre si própria, nos sentimentos contraditórios que por amor a Chamilly experimentava, na sua agonia e alheamento de todos os que a rodeavam e de

tudo o que não fosse a sua dor. Na sua loucura, Mariana recorda que durante aquele período de convalescença, deixou de se alimentar, emagrecia, adoecia e descurava dos seus afazeres, dos ofícios divinos e renunciava às suas obrigações devotas para se dedicar exclusivamente à sua dor, culpando o seu destino, mas também recriminando ou agradecendo a Chamilly todos os males que lhe vinham por amor a ele. Ninguém era indiferente ao seu estado e todas se apercebiam do seu isolamento e torpor e tudo faziam para a proteger das maledicências e para a confortar e alegrar, nomeadamente Bastiana, D. Brites de Freire, D. Francisca e D. Leonor Henriques. Assim, para tentar distraí-la e obrigá-la a sair da sua casa, Mariana lembra que certo dia em que a levaram a passear pelo claustro, mas, avistando a janela de Mértola, recai na sua aflição (156-157) e relembra também que, naquela altura, a abadessa, D. Brites, lhe atribuiu o cargo de porteira do convento numa tentativa de que ela recobrasse alguma saúde e ânimo (160).

A oportunidade que o seu irmão Baltasar lhe deu de se corresponder com Chamilly (152); as escassas e curtas cartas que Chamilly lhe enviava, que apenas serviam para «aprofundar as [suas] cismas e apreensões sobre a ausência de um futuro [dele] de que e[la] fizesse parte» (155) e em nada sossegavam o seu sofrimento; a visita do tenente francês, informando-a que «o navio onde [Chamilly] segui[a] para terras de França fora surpreendido por uma tormenta de alterosas proporções [...] que a maltratada embarcação só a muito custo conseguira retornar, sem naufragar, ao porto de abrigo das terras algarvias» (162) e mensageiro de uma das suas missivas a Chamilly, onde reiterava a ideia de que «falava mais para [ela] do que para [ele]» (163-164); as febres e os delírios; os planos de fuga do convento ou o desejo de morte; a vontade de servir o amado como os criados Manuel e Francisco; o desencanto da última resposta de Chamilly e a sua derradeira carta destinada a ele, com a devolução das suas lembranças e das suas cartas, entregues a D. Brites, encerrando «n[aquele] dia um capítulo que há muito havia finado» (189) – são outros tantos elementos presentes nesta reconstrução da história da freira de Beja e das suas cartas.

Com o fechar do seu regresso às emoções passadas, nomeadamente às mágoas que resultaram da ausência de Chamilly, e que ocupou grande parte da recordação daquele capítulo da sua vida, Mariana narra sumariamente os acontecimentos que se lhe seguiram, salientando que retomou os seus afazeres e as suas responsabilidades no convento, ainda que «nunca mais tenha sorrido, ou sofrido qualquer outra comoção» (191), sendo a sua única preocupação o bem-estar e a educação da sua irmã Peregrina. Porém, na realidade, o reencontro com Chamilly e com a sua angústia fez-se mais uma vez quando Baltasar procurou a irmã no locutório do convento e lhe passou «entre as grades um surpreendente livro. Ao folheá-lo, aperceb[eu-se] de que era em francês [...]

O título inscrito na capa era *Lettres Portugaises*, tendo o privilégio de publicação sido atribuído a um certo Claude Barbin» (193), percebendo que aquelas eram as suas palavras, ainda que lhe fosse dificultosa «a decifração da escrita». Mariana recorda o seu espanto com tal opúsculo e o estado de espírito com que Baltasar lhe explicou que aquelas cartas se vendiam pela Europa e que o oficial francês que lhe emprestara aquele exemplar tinha acrescentado que «aquele livro estava na moda nas *soirées* dos melhores salões de Paris, onde era declamado com comoção, fazendo as damas chorar e os homens pigarrear» (194). Baltasar reconhece a sua culpa na desonra da sua irmã e na mácula que ficou associada ao nome da família Alcoforado, por ter sido ele a apresentar Chamilly a Mariana, e anuncia-lhe que a única solução que encontrava para a expiação das suas faltas era «a de ofertar o resto da sua vida ao serviço do Senhor». Assim, naquele mesmo ano, «no final de agosto do ano de 1669, Baltasar registou no tabelião a sina daquela súbita vocação» (194). Apesar de a tradução das suas cartas correr o mundo, Mariana nunca percebeu se elas tiveram, na verdade, alguns ecos em Beja ou em Portugal, não notando «quaisquer manejos ou enxovalhos resultantes de tão remotas edições» (196); foi, porém, a partir daquele dia e durante todos aqueles anos que Mariana sentiu necessidade de «dar-[lhe] conta, e [...] partilhar [com ele] por pensamentos não ditos [...] algum incidente ocorrido no ritual, alguns dotes revelados por Peregrina» (197) e a empreender um diálogo continuado com a imagem do amante.

Na última carta, Mariana refere-se à sua firme posição crítica junto do cunhado Rui, quando chegou a hora de as suas sobrinhas Caetana e Inês ingressarem no convento: «esgrim[iu] com ele as razões da vocação, argu[iu] com as perversões das imposições, descrev[eu] a infelicidade para quem, em tão tenra idade, é apartada dos pais» (198). Repetiu os argumentos que de nada serviram também quando se tratou de Leonor Apolónia, filha de Baltasar, e de Leonor Jacoba, filha do irmão mais novo, Francisco, fazendo tudo ao seu alcance para impedir que as sobrinhas tivessem o mesmo destino que ela. De seguida, Mariana alude à profissão de Peregrina, no ano de 1676, à morte do pai, três anos depois de ter sido abandonada por Chamilly (200), ao desaparecimento de Baltasar, «há seis meses» (196); narra sucintamente quezílias ocorridas no convento, a sucessão das abadessas, a chegada da peste, a morte de Leonor Henriques e de Bastiana, e a sua candidatura a abadessa do convento, onde quase foi eleita, em Julho de 1709, perdendo «por uma escassa margem de dez votos» (215). Esta memória serve para, mais uma vez, Mariana expor o seu espírito crítico relativamente à vida que se levava na clausura, onde, em processo eleitoral para a prelazia também se «congemnavam e [se] cozinhavam coligações, que suportassem as votações e, ao mesmo tempo, matutavam-se as melhores maneiras de denegrir e derrotar a adversária, pondo a descoberto todas as suas antigas e futuras

mediocridades» (214). Aliás, foi provavelmente por esse motivo que ela não foi eleita, pois naquela altura a sua «licenciosa reputação renovara-se como uma lenda tenebrosa».

Por fim, depois de relembrar a notícia da ascensão de Chamilly a marquês, dada por José Alcoforado, filho do seu irmão Miguel, sete anos antes de saber da sua morte e o fraco efeito que isso lhe tinha provocado, pois «já nem pelo [s]eu sofrimento passado e[la] estremecia» (216), chega ao momento presente da escrita. E conclui que foi precisamente por perceber «que todos os [s]eus sentidos desfaleciam para a sombra de nenhuma impressão que [s]e decidiu voltar a escrever-[l]he» (217). Foi para reencontrar um sentido para a sua vida que voltou a dirigir-se a Chamilly, para tornar a sentir-se viva através da sua antiga paixão e a partir da escrita, para «voltar a sentir, mesmo que o [s]eu sentir fosse dissimulado pelos volteios fingidos das [suas] precárias palavras» (217). Na sua velhice, Mariana confessa que Chamilly continua, na realidade, a ser o motivo da sua paixão, acreditando que «no dia em que os [s]eus olhos cerrarem para as visões deste mundo, procur[á-lo-á] no outro, ainda esperançada pela história mais enamorada que só e[la] imagin[ou]» (218).

Pelo exposto, podemos afirmar que as doze cartas de Cristina Silva, dando voz a uma Mariana envelhecida, com um desfazamento de quarenta anos relativamente ao abandono de Chamilly, constituem um regresso ao passado e uma reconstituição da sua própria vida, organizada em torno de três momentos fundamentais da existência de Mariana. Em primeiro lugar, Mariana reconstrói momentos da sua infância em família, algumas brincadeiras e travessuras com os irmãos, seguida da sua entrada para o convento; a sua juventude no claustro e o convívio com as outras freiras até ao conhecimento de Chamilly, a vivência da paixão e o abandono de oficial francês. Em segundo lugar, são narrados os efeitos da paixão e da ausência de Chamilly na vida de Mariana, a correspondência entre ambos, de onde resultaram as *Lettres Portugaises*. E, em terceiro lugar, o último momento, correspondendo à décima segunda carta, onde Mariana apresenta muito sumariamente os anos que se seguiram ao envio da última carta a Chamilly, pequenos episódios do quotidiano do convento, salientando o dia em que recebe das mãos de Baltasar um exemplar da publicação francesa das suas cartas a Chamilly, sob o título *Lettres Portugaises*, até ao momento presente da sua escrita.

Importa também referir que nesta reescrita, para além da presença evidente do hipotexto e da intertextualidade que se estabelece entre o primeiro texto e *Mariana, todas as cartas*, podemos afirmar que existe também intertextualidade no sentido restrito na acepção de Genette, isto é, a presença directa e efectiva de excertos do hipotexto das *Lettres*, por meio do uso das aspas ou do itálico. Na verdade, as *Lettres Portugaises* são, na reescrita de Cristina Silva, parcialmente reproduzidas ao longo do texto, não

correspondendo à ordem de publicação de Barbin, mas antes perfeitamente incorporadas na sua história, em fragmentos explícitos, grafados em itálico e com aspas, frequentemente introduzidos por verbos declarativos, onde Mariana recorda explicitamente certas passagens do que lhe escreveu nas cartas que lhe enviou; ou, com excertos em itálico articulados com o próprio discurso de Mariana e colocados ao serviço da reconstrução de determinados momentos da história da autora. A inclusão destes excertos do texto das *Lettres* constitui uma estratégia discursiva explicada no posfácio, como já vimos. O modo como a autora incorpora passagens do hipotexto no seu próprio discurso com fórmulas introdutórias como «lembro-me de te dizer» (119) «disse-te» (119), «umas palavras que te escrevi na última carta» (122), «já nem sei se te escrevi ou se te disse» (132), parece funcionar como forma de credibilizar a sua própria história, tornando-a mais autêntica ou verosímil. Seguindo de perto o texto das *Lettres*, também as outras passagens enquadradas no discurso ajudam a credibilizar o texto da autora.

De resto, podemos ainda perceber que o romance epistolar de Cristina Silva pretende, de certa forma, preencher as lacunas deixadas pelo texto de que parte e que são próprias de um romance epistolar. Dito de outro modo, a autora procurou construir e representar o que poderia ter acontecido na vida da freira, enquanto mulher apaixonada, abandonada e enclausurada, a partir do próprio texto das *Lettres*, mas também a partir de dados históricos, biográficos e do contexto social e conventual da época. A ficção alimenta-se aqui de dados proporcionados pela investigação histórica, que outros trataram em registo ensaístico ou integraram nos seus comentários.

Além disso, e de uma forma geral, todas as cartas apresentam uma estrutura narrativa circular semelhante: cada carta tem início no momento presente, onde Mariana se dirige a Chamilly, segue-se a analepse, com a reconstituição de momentos marcantes do seu passado, mesclada com momentos instropectivos e de auto-análise, e, terminada a analepse, há o regresso ao momento presente, com uma reflexão final, como fecho da carta. Também a acção se desenvolve num círculo fechado pois não existe saída possível para Mariana: nem possibilidade de resposta às suas missivas, nem hipótese de outro desenlace para a sua vida. Dito de outro modo, Mariana nunca conseguirá concretizar a sua história com Chamilly, primeiramente por imposição social, porque é freira; depois, porque o amado nunca poderá responder a estas cartas, nunca regressou, nem pode regressar porque já se encontra morto no momento em que ela lhe escreve e recorda a sua vida. Resta-lhe a escrita e a liberdade de sentir e de pensar permitida pelas palavras, onde Chamilly foi apenas, e mais uma vez, o pretexto para encetar um diálogo que na realidade é a uma só voz. Neste sentido, podemos afirmar que Mariana empreende, desde o início, um monólogo, pois ela não espera,

naturalmente, qualquer resposta às suas missivas e a escrita surge como uma necessidade, como uma forma de catarse. Na verdade, a paixão pela escrita, redescoberta em idade avançada, ainda constitui a forma de alívio e de compensação que a Mariana das *Lettres* encontrou para o seu sofrimento e para a ausência do amante. Em nosso entender, esta Mariana envelhecida tem, porém, um novo motivo para se dedicar à escrita, que se alia ao efeito catártico e purificador desta: o poder auto-reflexivo e a capacidade de auto-análise, permitidos pela passagem do tempo e pela distância relativamente aos acontecimentos. Ademais, a escrita torna-se, para Mariana, o lugar de todas as liberdades e de todas as escolhas, no interior das grades, pois permite-lhe, não só expressar os seus sentimentos, mas também pensar e apresentar a sua visão crítica acerca do destino da mulher na época em que viveu, insurgindo-se contra a imposição da clausura sem vocação, contra a falta de poder de decisão, contra todos os constrangimentos a que estava sujeito o género feminino.

2.2. «Três variações para cravo e Mariana»: um outro lado da história

O conjunto de textos em prosa de Nuno Júdice, reunidos sob o título «Três variações para cravo e Mariana» e incluídos na obra *Árvore dos Milagres* (2000), reconstitui o mito de Mariana de uma forma muito particular e, ao mesmo tempo, diversificada. A primeira variação, «Cartas francesas do Senhor de Chamilly a Mariana» (2000: 89-100), corresponde às respostas de Chamilly às cartas de Mariana; a segunda, «A confissão de Chamilly» (101-119), constitui um episódio dramático que coloca em cena um confessor, Chamilly, Mariana e D. Brites; a terceira, intitulada «Diário de um amor» (120-133), é um pequeno conto, na primeira pessoa do singular, onde uma personagem masculina narra a história de amor de uma freira de nome Mariana com um francês, formando um triângulo amoroso.

Estas três variações dedicadas ao caso amoroso de Mariana Alcoforado têm em comum o facto de a apresentarem segundo um ponto de vista masculino, não necessariamente o de Chamilly, que, aliás, em nenhuma delas é elevado a herói da história. Na primeira variação, a voz masculina identifica-se com o próprio Chamilly, que responde às cartas de Mariana, mas também corresponde ao ponto de vista do Senhor de L. que redige a última carta; na segunda variação, identifica-se igualmente com Chamilly, designado por «cavaleiro», mas também com o confessor; na terceira variação, a voz masculina é a do próprio narrador homodiegético que atravessa todo o conto, relatando o caso de Mariana, onde Chamilly, designado apenas por «o francês», é omnipresente, embora nunca apareça.

Das cinco cartas da primeira variação, quatro são redigidas por Chamilly e a quinta por um Senhor de L, também francês. Podemos dizer que neste pequeno conjunto epistolar Chamilly pretende, de certa forma, reabilitar a sua imagem, replicando as cartas de Mariana, com referências mais ou menos precisas a elas. À semelhança das cartas da freira, as cartas de Chamilly representam um testemunho do amor que viveram, das recordações dos momentos felizes que passaram e expressam o sofrimento presente de Chamilly pela separação a que foram obrigados; nelas o oficial francês reitera a reciprocidade do seu amor e descreve a sua disposição após o afastamento de Beja.

Na primeira carta, Chamilly recorda a Mariana o último encontro, invocando a infelicidade provocada pela separação e o sofrimento que Mariana lhe descreve na sua carta, exprimindo também a sua angústia e ripostando: «Foste traído e traíste-me, dizes-me! Mas como podes afirmar isso, se é ainda e sempre o teu corpo que me habita a alma, como se o nosso convívio tivesse esculpido dentro de mim, um duplo de ti» (Júdice 2000: 89). Aliás, Chamilly procura fazer eco da aflição, do desgosto e do estado de espírito de Mariana, confessando-lhe que, ao abandoná-la, «a cada passo que dava a vida ia-[lhe] ficando para trás, até por fim não restar senão um último fio [...] a luz desapareceu nesse horizonte onde [ela] fic[ou], levando para sempre a esperança do [seu] amor» (89). Como Mariana, Chamilly parece querer prolongar o sofrimento motivado pela separação de ambos, confessando que se entrega «ao que [o] rodeia com a obstinação do desespero, procurando que o esforço d[aquela] paixão inútil mantenha viva a ferida da [s]ua ausência» (91).

Na segunda e terceira cartas, Chamilly refere que recebeu as de Mariana e confirma-lhe que os acordos de paz foram assinados, mas que os seus sentimentos continuam assombrados pela dor da sua ausência. Chamilly confessa, inclusive, sentir ciúmes do oficial francês que com ela passou mais de três horas, e do seu próprio retrato que Mariana diz olhar constantemente. Chamilly exagera os seus sentimentos, aludindo ao estado de delírio provocado pelo seu amor, quando julgou ver uma ave branca por entre os corvos, que ele confundiu com a própria imagem de Mariana, transformada naquela ave. Chamilly procura, na realidade, persuadir Mariana da perseverança dos seus sentimentos por ela e convencê-la de que também ele sofre por amor, desejando provar-lhe «como est[á] longe da frieza de que [o] acus[a]», e, simultaneamente também a censura, confessando-lhe que também ele «t[em] dúvidas sobre a verdade do que [diz]» (94). À semelhança de Mariana, também ele reclama sentir-se dilacerado por «mil movimentos contrários, cada um dos quais [lhe] crava o estilhaço da [s]ua lembrança» (94), de modo a identificar-se com a disposição da amada e a provar a consonância dos

seus sentimentos. As fórmulas de despedida aproximam-se das cartas de Mariana, aludindo à extrema paixão que o impede de continuar a escrever.

Na quarta carta, Chamilly responde à acusação de Mariana segundo a qual ele parou na costa do Algarve, sem lhe ter dado conta da notícia. Na realidade, Chamilly aproveita a oportunidade para se justificar e se queixar da injustiça da amada, declarando que o motivo que o fez aportar no Algarve não foi uma tempestade, mas tão-só a vontade de regressar a Beja, na esperança de a poder rever. Chamilly descreve-lhe, então, o estado de espírito com que chegou à porta do convento e que o impediu de avançar em direcção a ela. Chamilly continua com o seu discurso de amante desesperado e alienado, procurando reproduzir e ecoar os sentimentos e o estado de espírito de Mariana.

É interessante notar que a quarta carta de Chamilly parece emergir como o discurso da conclusão e da desilusão, renunciando o final da correspondência entre ambos. Por um lado, porque Chamilly surge, de certa forma, derrotado pela ausência de Mariana, cuja imagem se transformou apenas numa «sombra que ainda [o] habita» mas que também se perdeu «no espírito, e vagueia por [aquele] labirinto da [sua] alma, sem encontrar a saída» (98). O próprio vocabulário utilizado parece remeter para o fantasma em que Chamilly se tornou, sobretudo após ter tido a visão de Mariana a entrar para a igreja, o «vazio», os «olhos brancos» a «febre» (97) remetem para esse estado de espírito alienado e de alma penada. Chamilly pretende, no fundo, provar o seu amor por Mariana, mostrando-lhe o quanto sofre e quão enganada ela está a seu respeito. O facto de referir que acordou daquele «pesadelo», que faz «um esforço para [s]e lembrar do [s]eu rosto», que «às vezes rel[ê] as [s]uas cartas» (98) no sentido de a tornar mais real, mas sem sucesso, indiciam o fim daquela correspondência, que se revelou em vão e incapaz de trazer de volta a amada ou de a tornar mais presente a Chamilly. Por outro lado, a carta termina com um simples «adeus».

A quinta carta, como referimos, não é redigida por Chamilly, mas por um Senhor de L., um cavaleiro francês que, para além de se declarar apaixonado por Mariana, se assume como arauto da verdade e vem desconstruir e subverter todo o discurso amoroso empreendido até este momento pelo amante, desmascarando Chamilly, expondo a sua hipocrisia e a sua verdadeira disposição no seu regresso a França. Este Senhor de L. surge como amigo e companheiro de armas de Chamilly, conhecedor do seu carácter, da sua leviandade e do seu historial de conquistas amorosas. Aliás, foi ele que, inadvertidamente, o apresentou a Mariana, razão pela qual se julga responsável e culpado da agonia de Mariana e sente que tem o dever moral de repor a verdade, destruindo a imagem daquele Chamilly apaixonado e angustiado, na esperança de que

Mariana perca as suas ilusões e reconheça que o verdadeiro Chamilly não merece que ela permaneça naquele estado.

Na realidade, e como aponta Anna Klobucka, esta terceira personagem, vem, de certa forma, quebrar a linearidade do discurso amoroso e provocar uma «reviravolta do enredo cujo efeito é o de corroer subversivamente o *pathos* da paixão ensimesmada que imbui tanto as *Lettres* da freira portuguesa como as «Cartas» do seu cavaleiro francês» (2006: 177).

O Senhor de L. funciona como uma terceira personagem, parte de um triângulo amoroso, e como um elo de ligação entre o cavaleiro e Mariana, que apresenta o seu ponto de vista relativamente ao episódio amoroso, revelando o verdadeiro carácter de Chamilly, destruindo a imagem de amante desesperado e torturado pela dor da ausência, que ele tinha construído para si ao longo das quatro cartas anteriores, apresentando-o como uma pessoa dissimulada e leviana que «bebia com jovialidade no bar do regimento, gabando-se da sua última conquista» (Júdice 2000: 99). Ressalve-se, porém, que podemos também entender a atitude do Senhor de L. como uma forma de pretexto para declarar o seu amor a Mariana, ainda que isso de nada sirva e pode, inclusive, representar uma certa forma de vingança sobre Chamilly que abusou da sua confiança e, ao contrário dele, conquistou Mariana.

A segunda variação, «A confissão de Chamilly», é um pequeno texto dramático em que intervêm quatro personagens – o confessor, o cavaleiro, Mariana e D. Brites – e constitui uma apropriação do discurso epistolar das *Lettres*, quase na sua totalidade, mas com o foco a incidir sobre Chamilly. O cavaleiro é, na verdade, a personagem que surge em primeiro lugar em palco, juntamente com o confessor, e é a última a sair; é a ele que cabe elucidar o espectador acerca dos acontecimentos anteriores e posteriores ao episódio amoroso, dando a sua versão dos factos e analisando-os e analisando os seus sentimentos sob o seu próprio ponto de vista.

Assim, o diálogo é iniciado pelo confessor, a pretexto da paragem de Chamilly no Algarve, que consta na quarta carta de Mariana. Ele dá o mote ao cavaleiro para explicar as circunstâncias do seu primeiro encontro com a jovem freira, justificar o desenvolvimento do seu caso amoroso e o fim da relação, e permite-lhe a sua própria análise introspectiva após a separação. Sem exaltar excessivamente a sua paixão, mostrando antes uma atitude algo esgotada, resignada e de submissão ao seu destino, o cavaleiro confessa que, até conhecer Mariana, uma mulher não valia mais do que outra e o seu «caminho confundia-se com o de qualquer D. João, que deitava fora, depois de se servir, a sua conquista» (103). Porém, depois de Mariana, mesmo que tenha conhecido outras mulheres, Chamilly reconhece que «já nenhuma relação se tornava possível» (103) de tal modo se sentia absorvido pela presença dela.

Mariana entra, então, em cena, acompanhada por D. Brites, que se mantém em silêncio em quase toda a peça, e dá voz ao discurso das cinco *Lettres Portugaises*, com as adaptações e arranjos exigidos pela necessidade de coesão e de coerência morfossintáctica, nomeadamente no que concerne à pessoa gramatical, aos tempos e aos modos verbais. Podemos afirmar que existe, nesta variação, uma certa forma de citação do texto original sem o uso das aspas, nem do itálico, ou seja, nada distingue o discurso de Júdice do texto das *Lettres*, ao contrário do que acontece no romance de Cristina Silva, onde, como vimos anteriormente, a autora esclarece, no posfácio, que foi essa a sua estratégia literária, indicando ao mesmo tempo as marcas gráficas que permitem a imediata destrição de discurso próprio e discurso citado.

A citação constitui uma forma de imitação e repetição propositada de determinado texto, neste caso o das *Lettres*; porém, o enunciado repetido é transformado e reveste-se de um novo sentido, ganha um significado diferente daquele que ocorre no texto primeiro. Deste modo, nesta variação, o discurso epistolar de Mariana é traduzido, reproduzido e transformado num texto dramático, o monólogo passa a diálogo e Mariana partilha o discurso com as outras personagens, nomeadamente com Chamilly e o confessor.

O autor cita intencionalmente as *Lettres*, mas não diz que foi essa a sua estratégia literária e cabe ao leitor reconhecer que está diante da manipulação de uma citação de um texto existente. O leitor deve reconhecer, compreender e interpretar, no momento da leitura, marcas textuais que lhe permitem identificar a presença de um texto anterior (o hipotexto das *Lettres*) no texto presente (o hipertexto), entre os quais se estabelece um diálogo, uma relação (cf. Compagnon 2016: 66). Neste caso esse reconhecimento torna-se mais difícil na medida em que o texto citado não se distingue do discurso que o não é, por meio das aspas nem do itálico.

Nesta variação, muito embora Mariana detenha a maioria do discurso, é interessante observar que as réplicas do cavaleiro correspondem, fundamentalmente, às interrogações retóricas das cartas dela, às interpelações e às exortações que ela fazia nas suas cartas, colocando-o numa posição que o torna mais simpático aos olhos do espectador, ao mostrá-lo mais sensível ao estado de Mariana, percebendo-se a reciprocidade dos seus sentimentos e da sua angústia. Por exemplo, é Chamilly quem pergunta:

«o quê? Essa ausência a que a tua dor, com todo o teu engenho, não consegue dar um nome suficientemente funesto, privar-te-á acaso de fixar estes olhos em que vias tanto amor, que te ensinavam os movimentos que te enchiam de felicidade, que eram tudo para ti e que, só eles, te bastavam?» (Júdice 2000: 105).

Ou ainda: «Como pode ser que as lembranças dos momentos tão agradáveis se tivessem tornado tão cruéis?» (106); «Contentar-me-ia com uma paixão menos ardente do que a tua?» (107). E é ainda ele quem afirma: «mas não voltaria a encontrar tanto amor, e tudo o resto é nada» (107); «parece-me que o destino, ao separar-nos nos fez todo o mal que podíamos recear; mas não será capaz de separar os nossos corações; o amor que é mais poderoso do que ele uniu-nos para toda a vida» (108); «sinto-me desgraçado» (112). Estas e outras réplicas atribuídas a Chamilly colocam o cavaleiro e a freira em posições semelhantes, ou seja, como vítimas da injustiça do destino que os separou.

Na realidade, podemos afirmar que este texto funciona como uma dramatização do último encontro entre Mariana e Chamilly, por meio do aproveitamento do texto das *Lettres*, sobretudo através de determinados momentos-chave que justificam o desenlace, isto é, a ruptura definitiva entre os amantes: «Sabias muito bem que não ficaria sempre em Portugal», «a minha honra obriga-me a abandonar-te. Há um barco pronto a partir. A minha família escreveu-me: sou obrigado a ir servir o meu rei» (117).

Quase no final da variação, Mariana sai de cena, acompanhada por D. Brites, após a única réplica desta personagem – «Mariana! Vamos à janela de onde se vê Mértola!» (118) –, deixando o cavaleiro e o confessor em palco. Segue-se a última longa intervenção do cavaleiro, onde este conclui: «Só me resta, então, sacrificar-me por ela, procurando mil outros prazeres, não renunciando ao jogo nem à caça, e sendo o primeiro a oferecer-me a partir para o exército. Tenho de confessar que a obrigarei a odiar-me mortalmente» (119). Esta réplica final vai ao encontro do discurso inicial do cavaleiro, de auto-análise, onde ele confessava que, depois de Mariana, não foi capaz de mais nenhum apego, nem afeição, nem conseguiu encontrar alegrias que o distraíssem do seu estado de apatia e indolência, e do vazio deixado pela presença dela. Assim, impotente para lutar contra a trágica separação, apenas lhe resta expiar o seu pecado, entregar-se, com indiferença e desprendimento, às distrações mundanas ou, voluntariamente, lutar no exército, desprezando o valor da sua própria vida, já que nada pode contra o irremediável afastamento de Mariana.

A última réplica é reservada ao confessor, retomando e adaptando a última frase da quinta carta de Mariana – «Quanto a mim, tenho de fazer com que me preste um relatório exacto de todos os seus diversos movimentos antes que tome, contra si própria, alguma extrema resolução» (119) –, após a saída do cavaleiro, aludindo a um possível suicídio de Mariana.

O confessor, enquanto terceira personagem e sendo a outra voz masculina, funciona não só como elo de ligação, que medeia o encontro e o diálogo entre os

amantes, mas também como elemento fundamental para a construção da história e do carácter de Chamilly, permitindo, ainda, a auto-reflexão que o cavaleiro esboça no início do drama. Por oposição à personalidade e ao mau carácter exposto nas restantes variações, neste texto, a imagem de Chamilly é, de certa forma, reabilitada na sua dignidade e a sua culpa é mitigada pelo desgosto da separação expresso nas suas réplicas e pela incapacidade de voltar a ligar-se sentimentalmente a outra mulher. Aliás, o facto de ser incapaz de qualquer outra relação, constitui por si só um castigo e uma pena que ele tem de carregar consigo no resto dos seus dias.

A terceira variação, «Diário de um amor», é a que mais se afasta dos parâmetros da tradição alcoforadista, tanto do hipotexto das *Lettres* como do mito que se construiu em torno do episódio amoroso e da vida de Mariana Alcoforado. Na verdade, nesta variação, o romance da freira e de Chamilly reveste-se de uma nova roupagem, com um novo contexto, contemporâneo do leitor, e, por conseguinte, as personagens são adaptadas a essa nova realidade social e temporal. Mantêm-se apenas alguns traços essenciais que permitem reconhecer as personagens, os lugares, e as situações que constam das *Lettres* e que integram o mito da freira de Beja. A história centra-se, no entanto, no amante ausente, tudo gira à sua volta, na medida em que é ele o objecto da obsessão de Mariana, é ele que motiva os encontros entre o narrador e Mariana e é por causa dele que o narrador se deixa envolver naquela história de amor.

Em primeiro lugar, a história é contada por uma terceira personagem, o narrador homodiegético, que começa por reflectir acerca do «caso de Mariana», cuja paixão foi «para além desse decoro a que a humanidade se procura reduzir» (120). O narrador descreve, então, as circunstâncias do seu encontro com Mariana, numa esplanada de café, num momento determinante da sua vida, após a renúncia recente à sua vocação religiosa, e o modo como esse encontro o perturbou, levando-o a apaixonar-se irremediavelmente por ela.

Mariana, nesta variação, é apresentada como uma ainda noviça de um convento de Beja, que se envolveu com um francês, empregado bem-sucedido de uma multinacional estrangeira, responsável por projectos informáticos. Esta noviça surge com um tratamento diferente e excepcional, pois tem permissão para sair do convento e ir colocar as cartas para o francês nos correios. O confessor substitui a figura de D. Brites do hipotexto, assumindo o papel de confidente de Mariana, já que, no convento, é apenas ele que conhece o seu caso amoroso com o francês, mas «o próprio confessor pensava que o assunto se referia a um passado remoto, no qual ela colocara a história recente. [...] que todas as noites sonhava com o que teria sido um amor de adolescência» (123). Porém, o francês teria, de facto, conseguido «entrar no convento,

à noite, com a cumplicidade de um guarda» (124), indo ao encontro do discurso do mito da freira de Beja.

O diálogo entre ela e o narrador tem início porque o narrador tinha conhecido o francês e os seus encontros multiplicam-se a pretexto de ele poder dar a Mariana alguma informação acerca do paradeiro do amante. Neste sentido, o narrador, constitui um elo de ligação que ainda une Mariana ao amante francês, construindo simultaneamente e de certa forma, um triângulo amoroso. Deste modo, o narrador procura usar este facto em seu favor e aproveitar a oportunidade para se aproximar de Mariana, mas não sem alguns escrúpulos, pois «começava a culpabilizar[-s]e por [s]e aproximar dela d[aquela] forma. Sentia que estava a aplicar uma d[aquelas] receitas que aparecem em qualquer manual de loja de aeroporto» (125).

O narrador procura desenganar Mariana relativamente ao regresso do amante e até à sinceridade dos seus sentimentos, denunciando o seu carácter dissimulado e calculista, e declara-lhe terminantemente que «ele é um mercenário. Uma dessas criaturas que não se fixa num lugar, num sentimento, num destino. A sua vocação é passar», pelo que será melhor para ela «não ter ilusões quanto ao homem» (122). E, mais adiante, o narrador refere que o francês estava numa «das novas repúblicas de leste» (126), movido pelo interesse do lucro fácil, tinha evoluído «de uma situação apagada até se tornar um dos principais motores da empresa» (129) e por isso enriquecera. Levava, porém, uma «vida discreta, no plano sentimental» (126), de despreendimento de afectos, o que vai, de certa forma, ao encontro dos factos da História que indiciam que Chamilly granjeou glória e se tornou marechal de França. Também o seu retrato físico, esboçado pelo narrador, está de acordo com o que dele se sabe: «fraca figura» (128), «com um casaco preto e gravata colorida [...]. Pedia uma cerveja, o que fazia com que a barriga comesse a crescer para além do que a elegância impõe, e invariavelmente comentava assuntos de desporto» (129). Sendo este o retrato, a sua figura e o seu espírito pouco tinham de extraordinário para inspirar uma paixão desmesurada como a de Mariana⁵⁸.

A mítica janela de Mértola é desconstruída e a sua referência serve um intuito diferente. A janela deixa de ser o local emblemático e fatídico do primeiro encontro de Mariana com o oficial francês, para se tornar simplesmente «a sua janela, por detrás das grades» (125), de onde ela poderia ver do outro lado, não o amante, mas o narrador.

⁵⁸ Aliás, esta descrição vai ao encontro do comentário de Saint Simon acerca de Chamilly: «à le voir et à l'entendre on n'aurait jamais pu se persuader qu'il eût inspiré un amour aussi démesuré que celui qui est l'âme de ces fameuses Lettres Portugaises, ni qu'il eût écrit les réponses qu'on y voit à cette religieuses» ou «il avait si peu d'esprit qu'on en était toujours surpris, et sa femme, qui en avait beaucoup, fort embarrassée» (in Guilleragues 1972: 72).

A janela adquire, neste contexto, um novo sentido, enquanto abertura para outros encontros e para um novo desenlace e, quiçá, para um final feliz, como veremos.

O narrador relata, por fim, o último encontro com Mariana, marcado pela sua súbita saída da esplanada, em direcção ao portão do convento, abandonando, qual Cinderela, um sapato debaixo da mesa, junto do narrador convertido, porventura, em Príncipe. O narrador, que também tinha decidido deixar a cidade para nunca mais voltar, leva, contudo, aquele sapato «como se estivesse condenado a arrastar aquele fardo pelo resto da [sua] vida» (127), e, absorvido pela «obsessão por aquela mulher», pergunta-se se o que amava nela «era ela própria ou era a sua maneira de amar, tão total e fundamentada como nunca encontrara em mais ninguém» (130). Pelo caminho, ao parar numa área de serviço, toma conhecimento, através dos jornais, de que um funcionário de uma multinacional, com um nome parecido com o do francês, tinha sido raptado numa zona de conflito dos países de Leste. Reconhecendo a inutilidade daquela notícia para o seu destino e para o de Mariana, que não iria, certamente, alterar os seus sentimentos nem a sua disposição relativamente a ele, retoma o seu caminho na auto-estrada e deita fora o sapato, numa tentativa de se libertar definitivamente dela e dos seus sentimentos por ela, pois «não havia regresso possível» (131). É então que recebe uma chamada de Mariana em pranto, na sequência da notícia do desaparecimento do francês. Neste momento o narrador reflecte acerca do que poderá acontecer a Mariana e à sua própria vida, os dois em situações semelhantes: ela porque «muito embora se tratasse de uma paixão sem esperança, mesmo que o homem estivesse vivo e que tudo continuasse como sempre», não encontrava qualquer saída; ele porque se «apaixonara por aquela mulher e que hesitara em dizê-lo porque [lhe] pareceu que isso não teria qualquer resultado» (132).

O conto termina com a resolução do narrador de regressar a Beja para tentar resgatar Mariana do abismo em que se tinha lançado, «refazer o percurso todo, e fazê-lo sem erros» (133) e, para isso, tinha de reencontrar o sapato da sua Cinderela, que deitara pela janela. O narrador tinha de recomeçar tudo de novo, no ponto em que tinha ficado, na esplanada do café, onde Mariana tinha perdido o sapato. Ela iria ter com ele «onde ela o perdeu, com o outro par que trazia calçado quando se veio sentar da última vez» e nesse momento ele confessar-lhe-ia a sua «paixão, esperando agora a reacção certa e, [...] o rumo exacto que sempre [acreditou] que não podia deixar de ter» (133) e restituir-lhe-ia, então o sapato, na esperança de um novo desenlace.

A introdução do sapato perdido, nesta variação, é curiosa e recorda-nos a história da Cinderela que, ao fugir do baile à meia-noite, deixa cair o seu sapato de cristal, que o príncipe encontra e leva a experimentar a todas as jovens do reino, na esperança de reencontrar o pé que sirva àquele sapato para poder finalmente casar com ela. Aliás, o

sapato representa, neste contexto, a identidade da própria personagem porque só àquela mulher serve e a mais nenhuma outra que o experimente. De certa forma, parece-nos que a adição deste tópico a este conto permite deixar o final em aberto, acrescentando uma nova possibilidade ao caso de Mariana e auspiciando um final feliz, à semelhança da história de Cinderela e do Príncipe, mas desta feita, não com o francês ingrato, e possivelmente morto, mas com o próprio narrador que possui o sapato. Daí a imperativa necessidade de o narrador encontrar o sapato de Mariana, abandonado na auto-estrada: encontrar uma outra saída para aquele caso amoroso, refazendo a história e possibilitando a alteração do desenlace. Dito de outro modo, após a mágoa e o desgosto provocados por um amante ingrato e infiel, é todo um percurso de crescimento pessoal e interior que é feito, e só então é que Cinderela/Mariana se encontra em condições de vencer o seu passado de dor, de se ligar ao príncipe/narrador e encontrar a verdadeira felicidade.

Neste contexto, é interessante observar, por um lado, que estas três variações do mesmo tema, da mesma história, têm principalmente em comum o facto de se deslocarem do ponto de vista de Mariana para apresentarem uma perspectiva masculina daquele episódio amoroso. Por isso Klobucka afirma que Júdice pretendeu sobretudo «reclamar para a voz discursiva masculina, veiculada principalmente na personagem do Senhor de Chamilly, o que se tinha tornado território praticamente incontestado da subjectividade e perspectiva narrativa femininas» (2006: 177). Com efeito, as três histórias centram-se na personagem de Chamilly que se torna protagonista das variações, sem no entanto se transformar em herói da história. Pelo contrário, parece-nos que Chamilly surge antes mais próximo da figura do anti-herói, uma vez que desmistifica as qualidades que um herói deve ter e encarna, pelo contrário, as características que este não deve possuir: é dissimulado, calculista, leviano e insincero nas relações.

Por outro lado, nas variações surge uma terceira personagem, um homem, que serve de mediador entre Mariana e Chamilly, contribuindo para a apresentação desse ponto de vista masculino acerca do episódio amoroso, formando, inclusive, na primeira e na terceira, um triângulo amoroso. É este terceiro elemento masculino, também ele apaixonado por Mariana, que desconstrói a imagem de Chamilly para ganhar alguma vantagem relativamente ao rival. Aliás, parece que a paixão obsessiva e sem saída de Mariana exerce um certo fascínio sobre aqueles com ela se cruzam, inspirando-lhes também amor, como se inconscientemente ela seduzisse os outros por força da sua própria paixão.

Na primeira variação, ainda que Chamilly tente reabilitar-se e desculpabilizar-se pelo seu comportamento, através dos queixumes e dos protestos de amor contidos nas

suas cartas, a sua imagem é inesperadamente destruída pela última missiva do Senhor de L a Mariana, revelando o verdadeiro Chamilly. À semelhança da primeira, o narrador da terceira variação põe a descoberto, desde o início, o mau carácter do francês, procurando descredibilizá-lo aos olhos de Mariana. Mesmo que este nunca lhe tenha revelado os seus sentimentos, ao denegrir a imagem do francês, ainda que implicitamente, é a si próprio que ele pretende favorecer. Apenas a segunda variação parece atenuar o comportamento de Chamilly e, mesmo que o confessor confronte o cavaleiro com a sua inconsequente conduta para com Mariana, ele é, de certa forma, redimido pelo seu estado de alienação e insensibilidade provocados pela ausência de Mariana e pela separação.

Além disso, parece que a última variação fecha um ciclo de histórias, centrados no ponto de vista masculino, mas cujo final implicitamente regressa à figura de Mariana e à intemporalidade do amor, abrindo-se a novas possibilidades de desenlace para o romance, nomeadamente a de um final feliz, à semelhança dos contos de fadas e de que a inclusão do sapato perdido da história da Cinderela é um motivo. Existe, em certa medida, um crescendo em direcção ao recreditar do amor feliz e da possibilidade da realização da história de amor, inexistente nas variações anteriores, pelo carácter volátil do amante e pela separação irreversível que daí advém.

As «Três Variações para Cravo e Mariana» de Nuno Júdice, surgindo como variações musicais do mesmo tema, encerram, na realidade um significado mais amplo e uma complexidade maior. As reescritas manipulam os elementos do mito, reinterpretem o drama passional da religiosa portuguesa e, sob pretexto de darem voz ao protagonista masculino, subvertem e desconstroem o ponto de vista de Chamilly, a partir de um terceiro elemento masculino que é introduzido na história e que adquire uma função de mediador entre Mariana e o amante. Ao invés de se tornar herói do romance, Chamilly é, pelo contrário, o anti-herói, desmascarado, confirmando a Mariana o seu verdadeiro carácter e indo, de certa forma, ao encontro da perspectiva de Mariana e do discurso das *Lettres Portugaises*. Com efeito, no âmbito da representação de Mariana e do seu caso amoroso, a apresentação dos vários pontos de vista masculinos serve para corroborar a visão feminina da história, e, simultaneamente, consagra Mariana como a verdadeira heroína da história e do mito.

2.3. *Novas Cartas Portuguesas*: o mito e mais além

As *Novas Cartas Portuguesas*, da autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, publicadas em 1972, ao contrário da obra de Cristina

Silva, enquadrada no âmbito da tradição alcoforadista, constituem uma reescrita progressista, subversiva e diferencial, onde uma leitura permite outra, à semelhança de «um palimpsesto, na medida em que a sua superfície esconde níveis de significação mais profundos, equacionando modernidade e ficção» (Besse 1994: 50). Neste texto, a história dos amores de Mariana e Chamilly é completamente desconstruída, servindo de mote a um propósito marcadamente político e ideológico ou até feminista, mas, simultaneamente, constituindo-se como uma obra de ficção, cuja temática central é o amor.

Naturalmente, não nos cabe neste estudo explorar, nem desenvolver uma análise do ponto de vista da dimensão político-ideológica, nem empreender uma interpretação feminista da obra, que teve repercussões à escala internacional, não só por motivos de espaço e por já terem sido objecto de intenso estudo e debate, mas também porque estes assuntos fogem, de certa forma, ao âmbito da nossa análise. Aliás, a leitura que faremos desta obra vai antes ao encontro da linha de pensamento que temos vindo a desenvolver relativamente às restantes reescritas, isto é, a nossa abordagem será orientada para o modo como o romance de Mariana e Chamilly é reconstruído, embora as questões políticas, sociais, femininas e de igualdade de género sejam incontornáveis neste texto e determinantes no contexto das reescritas do mito da freira amorosa.

Importa, em primeiro lugar lembrar que as *Novas Cartas Portuguesas* são um texto que marcou o seu tempo, tanto pelo contexto político e social em que surgiu, como pelo seu teor provocatório e erótico, que agitou as mentalidades da época em que foi dado à estampa. O desafio à ordem e à moral estabelecida e o atentado aos bons costumes valeu às «três Marias» a perseguição judicial⁵⁹ pela censura do regime e as autoras foram sujeitas ao pagamento de caução; ditou a apreensão do livro, acusado de pornográfico, e, levou ao encerramento da editora Estúdios Cor, dirigida por Natália Correia.

Considerado um livro feminista e um livro contra o regime, *Novas Cartas Portuguesas* é sobretudo um livro simbólico, que desconstrói as relações de parentesco, de género, questiona os papéis sexuais e sociais, abalando a estrutura patriarcal, negando o domínio masculino e a autoridade da ordem estabelecida. Neste sentido, estas *Novas Cartas* entram em conflito com as mentalidades da época, porque, como refere Maria de Lurdes Pintasilgo, no «Pré-prefácio (leitura breve por excesso de cuidado)», é um livro de excessos «porque rompem, extravasam» (2010: XXVII) os limites de tudo o que até então tinha sido feito em literatura por mulheres. As «três Marias» tiveram a ousadia de quebrar com todas as regras tradicionais e de decoro que

⁵⁹ A propósito da censura à obra e da perseguição das autoras veja-se Vidal 1974. Ainda acerca deste assunto e acerca do impacto da obra a nível internacional veja-se também Amaral e Freitas 2014.

convinham à mulher da época, ao expressar publicamente a sua revolta contra a opressão masculina, tanto na esfera do público, isto é, do ponto de vista do papel social e profissional desempenhado pela mulher, como no domínio privado, ou seja, reivindicando o direito feminino à palavra, no seio da família e nas relações de parentesco, por meio da expressão do pensamento e do desejo pelo corpo.

É um livro simbólico «em que se reconhecem mulheres de todos os continentes e classes sociais», funcionando, por isso, como uma «metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas» (XXIX). Todavia, a par desta denúncia das desigualdades de género, é inegável que a obra representa igualmente um manifesto contra as políticas da época do Estado Novo, contra a guerra colonial, a emigração, a pobreza, a injustiça social, a discriminação entre os sexos, a violência doméstica, a censura e a falta de liberdade de expressão imposta pelo regime. Não obstante, seria errado considerar esta obra ultrapassada e desactualizada quanto à sua mensagem, ainda que tenha sido um livro datado, que fez história, que marcou uma época e uma geração. Na realidade, o livro que parece ter caído no esquecimento após a revolução dos cravos, passando a «ser um incómodo para os sectores mais conservadores» (Amaral e Freitas 2014: 56), tem sido «treslido e tomado erradamente por uma visão historicamente datada da sociedade ou por um manifesto feminista desactualizado» quando, na verdade, são abordadas e denunciadas questões bem actuais «como a da guerra, a da discriminação, a da feminização da pobreza, ou a da liberdade de expressão, as quais subjazem à própria ideia de democracia e continuam por responder nas sociedades contemporâneas» (19). As *Novas Cartas* reflectem, portanto, acerca de questões universais e intemporais, são preocupações que dizem respeito a todos os tempos e a todas as gerações.

As *Novas Cartas Portuguesas* destroem os estereótipos relacionados com a identidade de género, mas rompem também com os modelos tradicionais do ponto de vista literário e desestabilizam, inclusive, a noção autoral habitual, por nenhum dos textos surgir assinado individualmente pelas autoras. A intertextualidade evidente e professa com as *Lettres Portugaises* atribuídas à freira de Beja, ponto de partida da reescrita das autoras, o carácter híbrido do texto, incluindo uma variedade de enunciados como cartas, bilhetes, diálogos, poemas, fragmentos de notícias, anúncios publicitários, excertos de passagens do código penal ou traduções livres de poemas, escritos colectivamente e repartidos, sem assinatura pessoal, subvertem a ideia de autoria, questionada, aliás, no próprio hipotexto das *Lettres*, tanto atribuído a Mariana Alcoforado como a Guilleragues. Esta desconstrução da noção de autor vem também corroer a tradição e pôr em causa o estatuto do cânone, na medida em que o texto ultrapassa «todo o tipo de fronteiras, tanto estético-literárias como político-filosóficas,

desestabilizando o cânone e inviabilizando classificações estáticas» (Mascarenhas 2012: 69). Aliás, é a transgressão subjacente a esta obra, tanto do ponto de vista formal, como ao nível do conteúdo, e a dificuldade em categorizá-la, que permite as múltiplas leituras e interpretações, possibilita o estabelecimento de diálogos intertextuais, inclusive com outros textos que não apenas as *Lettres*, acrescentando continuamente significados à obra.

A escolha da personagem de Mariana, freira em Beja e suposta autora das célebres *Lettres Portugaises*, como figura central e como mote para o desenvolvimento do texto das «três Marias» não foi inocente e vai ao encontro do propósito traçado pelas autoras. Na obra, aliás, salientam «[aquela] novidade literária que h[avia] de vender-se» (Barreno, Costa, Horta 2010: 6) e que também havia de agitar a sociedade, revolucionar as mentalidades, intervir e provocar alguma mudança, pelo significado simbólico e intrínseco que a freira adquire no contexto social contemporâneo das autoras, mas também pelo impacto das outras histórias de mulheres ali narradas.

Assim, parece-nos que podemos enunciar três aspectos que explicam a metáfora de Mariana e a preferência pelas *Lettres Portugaises* como intertexto, impressa desde logo no próprio título de *Novas Cartas Portuguesas*. Em primeiro lugar, porque a freira enclausurada num convento, contrariada e por sujeição paterna, facilmente simboliza a clausura imposta pela sociedade patriarcal às mulheres, oprimidas pelos costumes e pelas mentalidades vigentes, como as autoras denunciam e condenam várias vezes ao longo do texto, «[e]m salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos» (20), «[a] freio nos quererão domar e a rédea curta» (21). Ou ainda, a recusa da mulher em ser propriedade do homem, mesmo no amor; «eu tua terra, colónia, tua árvore-sombra-propaganda para acalmar sentidos. Também em ti me queres de clausura, tu próprio meu convento» (21); ou «ingrata será a mulher que se nega a querer a quem a queira, determinada que está desde nascença, a ter sua vida à espera» (70).

Em segundo lugar, Mariana constitui-se como uma personagem à margem da sociedade, na medida em que foi uma das primeiras mulheres a desafiar a ordem estabelecida, ao invocar o seu amor por Chamilly e ao exprimir abertamente, e sem pudor, o seu desejo por escrito, revoltando-se contra a sua situação de clausura, contrariando e subvertendo todos os códigos sociais e morais da época, exigidos pela sua condição de freira e de mulher. Deste modo, a figura de Mariana extravasa os limites do individual e surge transmutada em diversos nomes próprios como Maria, Ana, Joana ou Mónica, significando um colectivo feminino, representativo de todas as mulheres, vítimas do espartilho social e político, da dominação masculina, reprimidas pelos usos,

pelos costumes e pelo próprio amor – pois «quem nos tolhe o passo são aqueles que nos amam» (38) e igualmente limitam. Deste modo, a mulher reivindica a sua própria identidade relativamente ao homem e o direito à liberdade e à igualdade, numa sociedade conservadora e patriarcal, mesmo que se pretenda que a sua situação tenha evoluído, sob pretexto de que

«a mulher vota, é universitária, emprega-se; a mulher bebe, a mulher fuma, a mulher concorre a concursos de beleza, a mulher usa mini-saia; «hot-pants», Tampax, diz «estou menstruada» à frente dos homens; a mulher toma a pílula, rapa os pêlos das pernas e de debaixo dos braços, põe biquíni; a mulher sai à noite sozinha, vai para a cama com o namorado; [...] até já contam anedotas obscenas, certos pormenores íntimos da cama e em segredo tomam certas liberdades de linguagem, e assim se modernizam, se libertam, se promovem...» (221).

Na realidade, tudo não passa de uma ilusão de justiça social, de liberdade e de emancipação feminina, sendo um «engodo», que no fundo só serve para salientar a dependência da mulher relativamente ao homem, onde a mulher «não tem uma cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nesta cultura, alienada» (222).

Em terceiro lugar, a escolha do modelo discursivo das *Letras Portugaisas*, o de «seguir de perto Mariana e as cartas» (26), conforme anunciado pelas autoras, é determinante nesta reescrita. Com efeito, a obra começa por ser um diálogo epistolar, uma correspondência imaginária entre as personagens, entre Mariana e o cavaleiro francês, a mãe, a ama, a amiga de infância (D. Joana de Vasconcelos), o cunhado ou o primo José Maria – e entre as próprias autoras, aliás. Porém, este modelo é rapidamente ultrapassado, transforma-se numa troca de textos vários, incluindo cartas, bilhetes, poemas, jogos de palavras, diversas histórias de mulheres (e alguns homens) e torna-se num texto híbrido, como referimos acima, cujo fio condutor reside na temática da clausura da mulher no seio de uma sociedade dominada pelo poder masculino.

Deste modo, distinguem-se na obra, três tipos de cartas/textos: os que são escritos por Mariana e os que esta recebe; os que são trocados entre as autoras; os textos que constituem diferentes histórias de vida de mulheres anónimas – personagens tipo da sociedade contemporânea que exprimem as suas angústias. Esta estratégia discursiva epistolar permite manter o diálogo em aberto, uma vez que quem escreve espera uma resposta, uma reacção do interlocutor, do leitor, o que alimenta continuamente o diálogo. A resposta imediata surge entre as três Marias, autodenominadas de «manas» ao longo do texto, primeiras leitoras umas das outras,

cúmplices na mesma luta, unidas e aliadas em torno de um mesmo projecto literário, de intervenção social e de mudança, ainda que várias vezes questionado quanto ao seu poder e aos seus limites, quando afirmam «o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?» (197), pois, na realidade «as palavras não substituem, mas ajudam» (288). Além disso, o próprio carácter do discurso epistolar, de tom confessional e intimista rompe, de certa forma, com as fronteiras entre a realidade e a ficção, e, o leitor, o receptor último, reconhece facilmente que «as personagens ficcionais apontam para a existência quotidiana de pessoas que são vítimas das relações opressoras e de injustiças sociais de várias ordens, em que [...] podem encontrar os seus duplos reais» (Cunha 2012: 7). Esta permeabilidade do discurso epistolar, que permite fundir o real e a ficção, funciona como um despertador de consciências para o leitor, na medida em que o leva a reflectir acerca dos problemas sociais abordados nos textos, portanto, ideal para cumprir com o projecto das autoras.

Apesar do carácter híbrido das *Novas Cartas Portuguesas* e da subversão inerente a todo o texto que o afasta, em diversos momentos, significativamente do mito da religiosa portuguesa para lhe dar um novo sentido, podemos distinguir três tópicos constantes que atravessam toda a obra e que permitem ao leitor reconhecer o texto das *Lettres*. O primeiro, e já apontado, é a presença da protagonista Mariana ou metamorfoseada frequentemente em Maria, Ana, Joana ou Mónica, independentemente da sua condição social ou idade, seja ela criada, empregada, fidalga ou burguesa. Depois, a temática da clausura da freira, retomada ao longo do texto para significar a opressão a que estavam sujeitas as várias mulheres das histórias, no interior das suas próprias casas, vítimas dos maridos ou dos próprios pais. As mulheres são as eternas vítimas de um destino sempre infeliz e manipulado pelo poder instituído. Por um lado, se casam, sofrem da violência dos maridos, como no texto «Monólogo de uma mulher chamada Maria, com sua patroa», onde a mulher é dominada por um marido agressivo e alcoólico que «desde que veio das guerras anda transtornado da cabeça e [lhe] mete medo grita toda a noite e dia, bate-[lhe] até se faltar e [ela] ficar estendida» (Barreno, Horta, Costa 2010: 163) e onde subjaz igualmente a crítica à guerra colonial que deixa os homens traumatizados. Um outro texto, «Cárcere» descreve uma cena doméstica em que o marido, anteriormente preso e torturado pela PIDE, insulta a mulher e, a pretexto de nada, «começou a dar-lhe pontapés meticulosamente, primeiro nas canelas, depois nas coxas, depois no sexo, [...] pela barriga, pelo peito, pelas costas, pela cabeça, [...] nos olhos, na boca, no nariz, [...], e ali ficou no chão sangrando e inchando» (170), espancando-a brutalmente. A violência descrita nestes dois textos, longe de legitimar ou desculpar a agressividade para com a mulher, reforça a ideia de que a violência gera mais violência e de que tanto a guerra colonial como as perseguições da

polícia do regime contribuíram para o adensar das injustiças sociais para ambos os sexos. Por outro lado, se casam amando os seus maridos, como no caso de Mónica, não são felizes no amor porque não é um sentimento recíproco nem correspondido e, de igual modo, não escapam ao domínio masculino ou ao desprezo, à posse bruta do homem sobre a mulher (194). Do mesmo modo, no seio da sua família a mulher sofre não só a repressão do pai, que abusa da filha (129), mas também da própria mãe que não a deixa ser livre de escolher e de conduzir a sua vida (117; 212 e 244). Aliás, as próprias mães sujeitam-se aos costumes, às leis discriminatórias e aos comportamentos impostos ao seu sexo, pactuando passivamente com as injustiças e com a segregação sexual – pois assim foram educadas para obedecer sem questionar –, repetindo e perpetuando modelos de conduta estereotipados às suas filhas, renovando um malfadado destino de resignação e subserviência, votando-as a um papel secundário e a uma vida infeliz, pois «o destino das mulheres é este» (245). Daí, o choque intergeracional, presente nas relações mãe/filha descritas na obra, o conflito entre as mães que aprenderam a submissão e as filhas que a recusam, preconizando o inconformismo e a revolta.

A educação da mulher, na realidade, serve de veículo de reprodução destes modelos discriminatórios, constitui-se como a forma de repressão ideal pois «é a que não é sentida por quem a sofre, a que é assumida, ao longo duma sábia educação, por tal forma que os mecanismos de repressão passam a estar no próprio indivíduo» (198), inculcando, nos jovens, desde cedo, a ideia de diferenciação de papéis sociais entre homem e mulher, de distribuição de tarefas entre os sexos, as que competem ao sexo feminino e as outras que são da competência dos homens, onde a mulher é entendida como ser inferior, e, portanto, subjugada e submissa à sua vontade e domínio por dever de nascimento. Estes estereótipos enraizados são ainda acentuados pelo discurso eclesiástico e pela própria família. Por exemplo, no texto «As tarefas» (redacção de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja), a menina escreve que às mulheres cabem as tarefas subalternas e subsidiárias do homem, a quem se reserva a tarefa de «ter filhos, guardá-los e tratá-los nas doenças, dar-lhes educação em casa e o carinho», pois como diz o seu pai «uma das tarefas das mulheres é obedecer ao homem» (225) e que «as mulheres foram feitas para a vida da casa, que é uma tarefa muito bonita e dá muito gosto ter tudo limpo e arrumado para quando chega o nosso marido»; e o senhor Prior confirma que «uma das tarefas das mulheres é ser virtuosa» e cumprir com as suas obrigações e ter um comportamento exemplar sem contestar, nem discutir a autoridade. Além disso, a esposa ideal deve ser modelo de virtude, «calada e meiga» (258), com «a delicadeza das feições a reflectir claramente a delicadeza da alma a quem nós, os homens, queremos anjos do lar e

guardadoras fiéis de nossos anseios morais» (258), isto é, a mulher deve evitar pensar e exprimir-se, remetendo-se ao silêncio, anulando-se enquanto pessoa e na sua própria identidade, pois esse é o seu dever. Por exemplo, no texto, «As palavras», redacção de uma menina de Lisboa, de nome Mariana, aluna da quarta classe de um estabelecimento de ensino dirigido por religiosas, é interessante observar que a composição da menina é o reflexo dessa educação manipulada que incute a inferioridade do sexo feminino: «vou inventar a palavra desinteligente que é o que eu acho que eu sou por causa da confusão que me fazem as palavras e de estar sempre calada. A escrever as palavras são feitas de letras e só se ouvem na minha cabeça. Fim.» (230). Na realidade, esta confusão que lhe fazem as palavras, em virtude de estar sempre calada, representa precisamente a repressão de pensamento a que a mulher está condenada; por isso as suas palavras, a sua voz, apenas se ouvem no interior da sua cabeça, nada é exteriorizado, pois as suas ideias e o seu pensamento são condicionados e reprimidos pelo poder masculino.

São também apresentados testemunhos de mulheres que fogem aos seus maridos em busca de um lugar no mundo, como no texto «A luta» (231); que se suicidam por não encontrarem outra saída para a vida de martírio que levam, tiranizadas pelos maridos, como Mónica M. e a mãe e Mónica (196; 206); que matam os maridos pelos mesmos motivos e como forma de libertação (165; 191). São histórias de mulheres que viram os seus maridos emigrarem, abandonadas à sua sorte e com os filhos para criar (104); que ficaram privadas dos seus noivos, obrigados a desertar por causa do regime (188). São também testemunhos de sofrimento e privações de homens na guerra do ultramar (177; 218); alusões ao aborto (117; 205) e à gravidez indesejada, numa clara crítica ao papel da mulher enquanto fada do lar, reprodutora e cuidadora dos filhos do marido, por oposição a uma maternidade desejada e não forçada «lhes daremos filhos, sim, mas em gosto gerados e paridos nossos» (76). Todas estas histórias encontram um paralelo, uma correspondência na sociedade contemporânea das autoras.

Por fim, o terceiro tópico que é retomado pelas *Novas Cartas* é o do amor, da paixão, que também ele serve de pretexto e de motivo para o exercício da escrita: «não interessa tanto a paixão, apenas o pretexto, mas antes o seu exercício» (3). O tema central, conforme enunciam as autoras, é «de passionar, passar paixão e o tom é de compaixão, é compartilhado com paixão» (7). Mesmo que o amor nunca seja um sentimento totalmente justo, recíproco e em igual medida entre o homem e a mulher pois

«na relação a dois, homem e mulher julgando-se sós e nos seus sexos, se vem imiscuir o que a sociedade fez e exige de cada um; porque relação a dois, e não

só no casamento, é mesmo base política do modelo de repressão; porque se mulher e homem se quiserem sós e nos seus sexos, logo isso é sabido como ataque à sociedade que só junta para dominar» (80).

Dito de outro modo, a relação amorosa é corrompida pelos costumes e é vivida em concordância com as expectativas da sociedade, tendo em conta os papéis culturais, em que a mulher é sempre refém do homem «no amor a mulher está no extremo do angustiante, repressivo e solitário destino que a sociedade lhe inventou» (205), tornando o amor, no sentido em que as autoras o entendem, de impossível realização. Além disso, a própria tradição literária e «todos os mitos de amor dão-no como impedido e irrealizado, e todas as histórias de amor são histórias de suicidas» (80), são trágicas e estão destinadas ao fracasso (vejam-se os amores de Abelardo e Heloísa; Tristão e Isolda ou Romeu e Julieta). Por isso, as autoras se interrogam: «chegará tempo de amor em que dois se amem sem que uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber?» (82).

Ironicamente, a temática do amor, habitualmente associada à escrita e à sensibilidade femininas, é nas *Novas Cartas* desconstruída na medida em que «a paixão de Mariana Alcoforado ultrapassa os limites da história individual para se tornar em pretexto de análise aplicável a qualquer situação amorosa e sobretudo em exercício que interroga incansavelmente o estatuto das mulheres através dos tempos, num espaço tradicionalmente fechado» (Besse 1994: 53). O amor perde a sua dimensão eufórica, associada ao sofrimento para se transformar num sentimento libertador, sobretudo no que se refere à mulher. Deste modo, o amor, o exercício do amor, o amor que une as autoras, o amor à escrita e às causas ou o amor que une a mulher ao homem – ou a sua negação – é o motivo que importa às autoras, ainda que subvertido e idealmente entendido como liberto de sentimentos de posse e de obsessão, sem uso um do outro, isto é, sem sujeição da mulher ao homem, nem do homem à mulher.

Estes três motivos que encontramos nas *Lettres Portugaises* – Mariana, a clausura e o amor – são transversais aos textos de *Novas Cartas Portuguesas* e surgem também traçados nas cartas que reconstroem a vida de Mariana e o seu romance com Chamilly. Nestes textos mantém-se, de certa forma, o alcance crítico e social, subversivo e transgressor, subjacente à obra: é a negação da imposição do convento ou do casamento e da posição da mulher no seio da sociedade e no interior da família; são as relações difíceis entre mãe e filha; é o amor não correspondido ou obsessivo, opressivo, como forma de posse absoluta e de desigualdade na relação.

Começando por abordar a troca de correspondência entre Mariana e Chamilly, o primeiro texto é curto e constitui um bilhete da parte de Mariana que exorta Chamilly a

ir vê-la, queixando-se da sua ausência «porquê meu amor o silêncio a que me votas (de voto estou eu já presa: mordaça posta), silêncio que devoro de angústia» (Barreno, Horta, Costa 210: 50), ao mesmo tempo que lamenta a sua situação de clausura que a afasta irremediavelmente do amante. A resposta a esta missiva é bastante interessante na medida em que destrói a imagem e a memória literária e cultural que se construiu de Mariana a partir do seu intertexto. A ideia da freira apaixonada, abandonada à sua dor e desprezada pelo amante, digna da compaixão do leitor é, nesta carta completamente subvertida. Noël justifica o seu afastamento e descobre neste texto uma Mariana manipuladora, possessiva e possessa de um amor excessivo que sufoca, que usa, que domina e destrói o outro, escondendo, na realidade, perversidade e excesso de amor próprio: «de vós fujo e o confesso, sem qualquer vergonha ou remorso, pois sei até onde me usastes sem em abandono vos entregardes jamais» (55). Chamilly acusa-a de dissimulada, e, inclusive, de maldade «por tanta malícia e ódio e egoísmo ter encontrado numa só mulher» (54), de estar cheia de si e dos seus sentimentos e de nunca o ter amado de verdade, mas tão-só amar o estado de se sentir apaixonada: «estais tão preta de vós, Mariana, que jamais vosso ventre engendraria outra vida que não a vossa e a vossa ainda e sempre» (55). Embora confesse o seu amor por ela «perdido [s]e encontr[ou] por [a] amar e achado desamado à força de, mau grado, [a] examinar, e em estado de razão [s]e ver forçado a afastar-[s]e» (55), por isso só lhe resta fugir dela e a ela, aconselha-a paciência, devoção e resignação ao estado que os pais lhe impuseram, «presa e obrigada à recusa do mundo» (54) naquele convento. Numa segunda carta, redigida parcialmente em francês, na sexta-feira santa de 1671, Chamilly informa Mariana de que as suas cartas correm o mundo, tocando todos quanto as lêem, funcionando como um breviário do modo de amar e escrever cartas de amor: «on t'enjolive, Marianne, ton but est atteint, te voilà mise en pages et sacrée femme de l'esprit du monde» (84). De certa forma, o cavaleiro acusa a freira de se ter servido do seu amor e da sua ausência para se «lamentar [...] com arte» (86) em cartas cheias de chama e queixumes, sem nunca considerar a própria agonia do amante, mas tão-só o seu próprio prazer, reconhecendo apenas a medida do seu amor, de «son avidité aride que par mémoire et écriture» (87). O cavaleiro prossegue com um discurso pautado por recriminações a Mariana, por tê-la amado sinceramente, por ter sido usado e pelo estado a que ficou reduzido: «voilà sept ans que je ne fais que remuer ma vie de ton absence» (84) por amor a ela. Chamilly confessa a agonia e alienação de si próprio, por se ter deixado ludibriar por aquela mulher «seca e gasta de húmus apesar de ardente» (87), de quem lhe «veio clausura e fechamento» (88).

É interessante observar que o discurso presente nas cartas atribuídas ao cavaleiro nas *Novas Cartas* encontra eco na posição assumida pelo protagonista do texto «A

confissão de Chamilly», de Nuno Júdice, onde, como vimos no subcapítulo anterior, surge o ponto de vista masculino e Chamilly é, de certa forma, reabilitado aos olhos do leitor, pois é apresentado antes como vítima de uma mulher presunçosa, possessiva e obcecada pelos seus próprios sentimentos.

Na VI e última carta de D. Mariana Alcoforado, freira em Beja, ao cavaleiro de Chamilly, escrita no dia de Natal, no ano da Graça de 1671, Mariana agradece a Chamilly o facto de a ter seduzido e reconhece que o seu amor por ele apenas serviu de motivo, de rastilho, de incentivo para a descoberta de um amor maior, a escrita: «escrevi-vos cartas de grandes amores e penares, Senhor, e de tanto de vós não ter comércio, pus-me de amá-las e ao gesto de as compor mais que a vossa figura ou memória» (260). Assim, Mariana confessa que «mais não fez que possu[í-lo] e t[ê-lo] à mercê, como é de uso os homens fazerem com as mulheres» (262), invertendo assim os papéis tradicionais. Além disso, a freira reflecte acerca da vocação para a escrita que descobriu amando Chamilly, imaginando o que poderia ter sido a sua vida se não tivesse vivido em clausura e caso tivesse nascido homem.

Curiosamente, é através do amor e do corpo que a mulher se liberta, detém o poder sobre si própria e consegue dominar o homem; por isso a mulher surge em algumas cartas como inacessível, indiferente aos sentimentos do homem, mostra-se distante, numa atitude de frieza e insensibilidade. A não correspondência no amor surge como uma forma de superioridade feminina, de independência, de negação, de vingança da mulher contra o domínio masculino que tradicionalmente anula a sua identidade e que a oprime.

Por um lado, Mariana subjuga e asfixia Chamilly de um amor paranóico, por isso, ele se afasta dela; por outro lado, a mãe de Mariana, D. Maria das Dores Alcoforado, também manipula o seu amante, que, julgando vingar-se de Francisco Alcoforado, seduziu a esposa, porém, «ao mesmo tempo [s]e aniquil[ou], pois sem passar [dela] não po[de]» (184), apaixonando-se verdadeiramente por ela, mas dela apenas «ódio e desprezo, recebidos ao mesmo tempo que o calor de [seu] corpo» (184). O homem confessa-se nesta carta, dirigida a D. Maria das Dores Alcoforado, completamente anulado enquanto pessoa e inteiramente submisso ao seu poder, à sua vontade, acusando-a de chantagem ao «mant[ê-lo] preso do receio de [a] perder, condenando-[o] para sempre à dor do [seu] ódio» (184) e usando-se do seu amor por ela para o manipular com indiferença, revelando «gelo da alma maior que o do corpo» (185). Aliás, é também nesta carta que percebemos que Mariana é filha ilegítima, que resulta desta relação adúltera, pois o amante afirma «Mariana que pressinto do meu sangue» (184); daí o ódio da mãe à filha e a frieza com que permitiu o seu encerramento num convento, mencionados na carta de Mariana à mãe.

Também nas cartas escritas à mãe (52), a D. Brites (71) ou à sua ama (180), Mariana lamenta a clausura e o desespero de se sentir presa a um destino que não escolheu. Na carta à mãe, em particular, a relação mãe/filha é completamente desconstruída e é apresentada como destituída de qualquer tipo de afecto. Do mesmo modo, a tradição que dava Mariana como apegada ao seu irmão Baltasar é nesta carta subvertida e a relação afectiva estabelece-se antes com um primo, D. José Maria Pereira Alcoforado (155). O irmão da freira constitui uma outra forma de opressão, para quem o escândalo da sua relação com o francês importou na medida em que a honra da sua irmã dizia directamente respeito à sua. O simples facto de se corresponder com Chamilly ficou dependente da vontade do irmão; por isso Mariana lamenta a sua condição de mulher que permite que «assim and[e] [ela] ao mando e ao uso de todos...» (53).

Na carta enviada ao cunhado (172), Mariana acusa-o de a querer cortejar a partir do momento em que soube dos seus amores com Chamilly. Simultaneamente, Mariana rejeita-o, humilha-o, ameaça-o e culpa as mentalidades que consideram a mulher «fêmea de troca em vez de uma infeliz» (173). Esta carta serve, mais uma vez de crítica à sociedade que nutre preconceitos quanto à figura feminina e ao homem que inferioriza a mulher, entendida como o sexo fraco, cuja obrigação é oferecer o seu corpo e submeter-se ao uso e à vontade masculina, desconsiderando a sua vontade e a sua dignidade.

Para além da correspondência tradicional entre os amantes, surgem ainda cartas trocadas entre a freira e a sua amiga de infância, Joana – que por sua vez se corresponde com o cavaleiro de Chamilly –, constituindo um triângulo amoroso entre as personagens, como veremos.

A correspondência estabelecida entre Mariana e a sua amiga de infância, D. Joana de Vasconcelos, constitui um manifesto contra duas formas de clausura imposta: o hábito e o casamento. Nesta troca de Cartas, D. Joana queixa-se a Mariana do seu destino, que, na verdade, não é mais que uma outra forma de opressão e de subordinação ao poder masculino. «As grades e os muros desse convento impedem-te os passos, mas assim te deixarem sem disso darem conta, liberdade de te imaginares, de viveres contigo própria, enquanto eu todos os dias me violento nos outros» (135), confessa D. Joana, que preferia o convento ao matrimónio, pois ainda que presa por detrás das grades, poderia ser livre da opressão masculina. D. Joana queixa-se dos modos do marido e acrescenta que é estéril – e que por isso é desprezada e incriminada. Contudo, simbolicamente, o facto de não poder ter filhos é uma forma de o seu corpo se recusar ao homem, constitui uma forma de vingança e de não submissão ao poder masculino. O final da carta serve para D. Joana se referir a um certo cavaleiro francês,

Chamilly, de galantes modos e agradável figura – bem diferentes dos homens portugueses, aliás –, a quem a história de Mariana muito impressionou e que ela gostaria que Mariana conhecesse. Esta alusão a Chamilly representa um indício da relação que se estabelecerá entre estas três personagens. Na realidade, percebemos que, na «Carta de D. Joana de Vasconcelos para o cavaleiro de Chamilly, na véspera da partida deste para França», D. Joana e Chamilly também foram amantes. Nesta carta, D. Joana acusa Chamilly de ter iludido e usado Mariana, que se perdeu de amores por ele, sem atender à crueldade bastante já do seu destino, entre as grades daquele convento, e agora presa ao seu amor por ele. D. Joana opõe a relação de Mariana e Chamilly à natureza da sua própria ligação com o cavaleiro francês, confessando que se abandonou a ele por simples «prazer, quem sabe se por vingança, se por cansaço, se por desafio» (150), sem nunca, contudo, o ter amado, servindo-se dele e preferindo «não arriscar [com ele] o amor e a dignidade, únicos bens que [lhe] restam intactos, [s]eus desde nascença e dos quais só e[la] disp[õe]» (150).

Deste modo, podemos afirmar que o amor nunca é correspondido em igual medida e é sempre representado de forma desequilibrada e assimétrica. A personagem de Joana ama por simples prazer, sem sofrimento e sem esperar nada em troca; Chamilly ama de forma leviana várias mulheres e simultaneamente prende-se a Mariana e perde-se inexplicavelmente nela, por isso a abandona como referimos acima; e, por fim, Mariana ama o amor e o amor à escrita que descobriu através do amante.

Para além deste triângulo amoroso, estabelece-se um outro entre o primo de Mariana, D. José Maria Pereira Alcoforado, Mónica M. e o marido desta, cujo final se revela trágico. Nestas relações também o amor não existe em igual medida, nem tão pouco é correspondido. Mónica, casando por paixão com o marido que a despreza não consegue sentir amor por José Maria que a ama perdidamente. O amor sem saída só pode ser trágico: Mónica M. suicida-se, deixando um bilhete a D. José que não pôde amar (209) e, por sua vez, D. José enforca-se (159).

Importa ainda referir outros textos, redigidos por uma descendente de Mariana Alcoforado, «Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800» e «Extractos do diário de Ana Maria, descendente directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940. O primeiro texto, atribuído a uma mulher que descende de uma sobrinha da freira de Beja, constituindo «a sétima geração [...] desta linhagem feminina, que começa com os feitos profanos duma freira» (139), é, em concreto, uma reflexão acerca do papel da mulher na sociedade. Com efeito, apesar da evolução histórica e das mudanças proporcionadas pela evolução tecnológica, a mulher continua a ser discriminada, desempenhando uma função subsidiária relativamente ao homem, sobretudo no que se refere ao seu papel a

nível social e profissional. A mulher continua a ser remetida ao silêncio e à esfera do privado, a quem é reservado o espaço da cozinha, o papel de esposa e de mãe, sujeitando-se ao marido e à sua vontade:

«Qual a mudança, na vida das mulheres, ao longo dos séculos? No tempo de tia Mariana as mulheres bordavam ou teciam ou fiavam ou cozinhavam ou sujeitavam-se aos direitos dos seus maridos, engravidavam, tinham abortos ou faziam-nos, tinham filhos [...] os homens fazem livros científicos e enciclopédias, [...]. 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 seus maridos» (140)

No próprio amor é instituída uma relação de poder, onde a mulher surge habitualmente como ser inferior e dominado e onde não há lugar para a igualdade, tornando-se para o homem, «o amor de mulher [...] entrega, obediência, serviço, gratidão» (143). Aliás, é precisamente por esse motivo que Maria Ana escolheu ser solteira, porque «amor, [ela] só o queria na igualdade; por isso recus[ou] marido, recus[ou] homem» (142), rejeitando, assim, compactuar com a hipocrisia da sociedade, que cultiva e louva o amor sentimental e submisso. Na verdade, «ninguém teme mulher exposta ao amor» (142), destinada que está ao casamento, mas mulher independente, que se revolta contra a ordem instituída faz tremer os alicerces da sociedade, pois «quando a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto» (143).

No segundo texto, o excerto do diário da sobrinha de Maria Ana, descendente de Mariana Alcoforado, Ana Maria reflecte igualmente acerca do lugar da mulher na sociedade e das relações de poder existentes entre homem e mulher. A pretensa promoção feminina no domínio social e laboral, a apregoada liberdade de escolha e igualdade de oportunidades constituem uma ilusão e mascaram outras injustiças. Neste contexto, a revolução necessária à mudança de mentalidades não seria arriscada para a mulher, cuja existência depende do homem, e nada tem a perder porque nada possui, até porque «o problema da mulher, [...] não é o de perder ou ganhar, é o da sua identidade» (198).

Esta descendência feminina de Mariana, feita por meio de sobrinhas, desmonta as relações de parentesco e constitui uma forma de linhagem transversal, que parece negar a continuidade pela linha tradicional, de via materna e paterna, quebrando com a norma instituída. Esta «contralinhagem feminina não de mães e filhas, mas antes de tias e sobrinhas, tias-avós e sobrinhas-netas, contralinhagem cuja diagonalidade a subtrai simultaneamente à continuidade vertical da descendência matrilinear» (Owen 2012: 48)

representa, em certa medida, uma forma de revolta das mulheres que se recusam aos homens e que rejeitam submeter-se à norma, ao poder masculino e à manipulação da própria família.

Todos estes textos, mais próximos do romance de Mariana Alcoforado e Chamilly, introduzem novas personagens, directamente relacionadas com a freira, seja pelas relações de parentesco (mãe, primo, cunhado, sobrinhas) ou de afinidade (as confidentes, D. Joana e D. Brites), apresentando novos acontecimentos, outros episódios e informações que se acrescentam à história da freira de Beja, como o conflito inter-geracional com a mãe, a ilegitimidade de Mariana ou o triângulo amoroso entre Mariana, o francês e D. Joana. Estes tópicos suportam e transportam uma temática mais ampla, de carácter político e feminino e de alcance crítico, que é a da clausura e opressão da mulher na sociedade. Neste sentido, estes textos são subversivos e transgressores da tradição alcoforadista, acrescentando possibilidades ao mito, através do uso da metáfora de Mariana, investindo-a de um novo significado, diferente daquele que tinha sido desenvolvido até este momento, reconvertendo a clausura de Mariana, na clausura de todas as mulheres.

As autoras parecem querer resgatar a figura tradicional de Mariana, longamente cultivada pela literatura portuguesa, de protótipo de mulher apaixonada, obcecada, vítima de um destino imposto pela família e pelas regras sociais que limitam a vontade e a liberdade femininas. A mulher perde sempre e nem no amor ela logra encontrar a igualdade, tornando-se vítima e submissa ao homem que a iludiu e a abandonou. Assim, subtraindo-a à tradição da mitologia nacional, as *Novas Cartas Portuguesas* procuram, de certa forma, reinscrever Mariana na história de ficção e a Mulher na História, restituindo-lhe uma identidade própria através do poder da palavra. Por um lado, foi negado a Mariana Alcoforado um lugar na ficção por Barbin que não a identificou na sua publicação em 1669, nem foi imediatamente reconhecida pelos portugueses como inspiradora/autora das cinco cartas. E quando foi recebida e aclamada como freira apaixonada, protótipo de bem exprimir o amor, a sua mensagem não foi entendida: o seu lamento, a sua personalidade excepcional e marginal, renegando da sua clausura e proclamando livremente o seu amor – o seu direito à palavra escrita – e o seu desejo, contra todo o tipo de regras e de decoro, não foi devidamente interpretado. Por outro lado, também foi recusado à mulher um lugar na sociedade, onde tem sido continuamente silenciada, sem voz activa e entendida como parente pobre, como uma costela do homem que este dispõe à sua vontade.

A diversidade das reescritas e o discurso epistolar polifónico observado nas *Novas Cartas* substitui o discurso a uma só voz da paixão individual de Mariana das *Lettres*, possibilitando o cruzamento de várias vozes femininas contemporâneas com a da

protagonista Mariana. Deste modo, e seguindo Dubois (1972: 38), podemos concluir que na obra das «três Marias» existem duas linhas que se entrecruzam a partir de um mesmo fio condutor que é a personagem de Mariana e a sua paixão: a ampliação das *Lettres Portugaises* através da reconstrução da vida da freira, a partir da informação contida nas cartas, do que se descobriu acerca dela, do que se julgou da sua família e do que se imaginou que poderia ter sido a sua história de amor; e os contextos modernos análogos e paralelos em que outras mulheres, Marianas, presas a uma sociedade conservadora, vítimas da opressão e do poder masculinos, denunciam a lei instituída e castradora da liberdade feminina.

As *Novas Cartas Portuguesas* são, não obstante o seu carácter inovador, subversivo e transgressor, tanto do ponto de vista do tratamento do mito alcoforadista, como a nível formal, um romance onde subjaz o amor. «O amor da transgressão integrável, essa é a verdade desta história e artes» (Barreno, Horta, Costa 2010: 273) dizem-nos as autoras. Com efeito, todas as histórias giram em torno do amor, ainda que este seja sempre desigual e assimétrico; ainda que o amor justo e em igual medida, sem uso um do outro seja utópico e tenha habitualmente um final trágico. É pelo amor que a mulher se liberta das amarras da opressão masculina, passando de dominada a dominadora do homem; é através do amor que a mulher encontra a resposta às suas angústias e pode aspirar a um lugar na sociedade e esperar a sua salvação. Mas é sobretudo pelo amor à escrita, à palavra que a mulher pode quebrar os limites impostos ao seu sexo, ganha voz, poder e liberdade; é tendo esperança na revolução das mentalidades, na «morte do valor da diferença» (286) entre homem e mulher, é imaginando o amor em liberdade, que a mulher pode, na realidade, transformar o mundo.

Na verdade, as «três Marias» apropriaram-se subversivamente das *Lettres Portugaises*, desconstruindo a imagem tradicional da freira apaixonada e vítima de um amante ingrato. Ao contrário de todos aqueles autores que procuraram integrar Mariana Alcoforado na mitologia nacional portuguesa, elevando-a a figura nacional, símbolo do típico modo de amar à portuguesa e consagrando-a, inclusive, como autora das *Lettres*, as *Novas Cartas Portuguesas* vêm, de certa forma, negar esse lugar tradicional, subvertendo a ideia de completa submissão da mulher ao homem por amor. As *Novas Cartas*, ao invés do amor romântico, magoado e arrebatador, apresentam uma Mariana ou casos de mulheres que não se submetem ao sentimento amoroso obsessivo, dominando e manipulando, pelo contrário, os homens que por elas se apaixonam, usando-os e confundido esse amor com o amor próprio, como pudemos compreender a partir da correspondência entre Mariana/D. Joana de Vasconcelos e Chamilly ou na carta do amante da mãe de Mariana.

A figura de Mariana construída pelas «três Marias» continua apaixonada como a personagem original do seu hipotexto, mas esse amor torna-se livre da opressão dos sexos e transforma-se num amor à liberdade da escrita, móbil a partir do qual as autoras alertam os leitores para as desigualdades, para a injustiça social e para a discriminação entre géneros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caso excepcional na literatura, as *Lettres Portugaises* conquistaram o público da época em que o texto foi dada à estampa, e a história dos amores entre um oficial francês e uma freira portuguesa continuam a apaixonar leitores e autores nacionais e estrangeiros. Autênticas ou fabricadas, a verdade é que as *Lettres* encontraram um lugar entre os clássicos e escrever «uma portuguesa» tornou-se um tipo de carta, modelo na arte de bem redigir uma carta de amor sincera e apaixonada. Na verdade, pouco importa a origem da obra, seja ela autêntica, ficcional ou o resultado de uma mistura das duas, pois, como afirmou Coulet, o cúmulo da arte, nas *Lettres*, foi precisamente o de «dissimuler tellement l'art que les lecteurs [...] n'osent pas décider qu'elles n'ont rien d'authentique. Par un coup de génie, l'auteur a écarté l'in vraisemblance [...]. A une réussite si exceptionnelle, il n'est pas interdit de penser que la vie a collaboré » (1967: 232).

Ainda assim, é inegável que foi a questão inicial do mistério da autoria das *Lettres*, associada àquela forma simples e directa de expor os sentimentos mais profundos de uma mulher portuguesa, enclausurada num convento, que fez sucesso e cativou o público francês da época. O picante do escândalo dos amores proibidos entre uma freira e um oficial francês, a novidade e a ausência de quem reclamasse ser o destinatário e o autor de tão inflamadas cartas, permitiu o debate e entreteve o público durante largos anos, mesmo antes de ter chegado a Portugal, no final do século XIX, e ser reivindicada como obra de autoria portuguesa.

Em Portugal, a recepção das *Lettres* fez-se com admirável fervor nacionalista, e os autores, movidos pelo sentimento de missão, sentiram-se no dever patriótico de devolver à nação o que consideravam pertencer-lhe. Após as investigações que provaram a existência de uma freira de nome Marina Alcoforado no convento de Beja, construiu-se a sua vida e reconstituiu-se a história dos seus amores com Chamilly, presente em Portugal por alturas das guerras da Restauração. O mito da freira de Beja foi, pois, ganhando forma também através de estudos que tentaram provar que as *Lettres* continham lusismos e traços do modo de sentir e de amar típico do povo português, numa obsessão nacionalista de auto-reconhecimento, e que seria por si prova irrefutável da autoria portuguesa.

A apropriação cultural e literária das *Lettres* e da figura da freira de Beja também se fez por meio dos autores que, sobretudo até à primeira metade do século XX, se lançaram na árdua tarefa de traduzir as *Lettres* de modo a produzir um texto que pudesse substituir a falta do original português e que fosse o mais parecido com o que escreveria uma mulher enclausurada naquela época, naquela região e que pudesse

integrar a literatura portuguesa. Aliás, o período do Estado Novo, marcado pelo forte nacionalismo e pela promoção do orgulho nacional, foi o momento configurador, por excelência, do mito de Mariana Alcoforado e da invenção da tradição, do qual resultaram variadas traduções, estudos e argumentos em defesa da autoria da freira.

Os portugueses procuraram incluir *as Lettres Portugaises* na literatura nacional, através das múltiplas traduções e da referência à sua autora nos compêndios de história da literatura portuguesa – embora o texto nunca tenha sido verdadeiramente estudado nas escolas – e de toda uma literatura que se produziu acerca da freira apaixonada. Na realidade, o texto das *Lettres* granjeou um lugar entre os clássicos, inscrito, não apenas na literatura portuguesa, mas transpondo, igualmente, as barreiras da nacionalidade e tornando-se um clássico universal, na medida em que é uma obra «qui a enrichi l'esprit humain, qui a réellement augmenté le trésor, [...] ou ressaisi quelque passion éternelle [...] sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, [...] ; qui a parlé à tous dans un style à lui [...] nouveau et antique, aisément contemporain de tout âge» (Sainte-Beuve 1850: 42).

Paralelamente às traduções, a literatura portuguesa contemporânea produziu um conjunto de reescritas baseadas nas *Lettres Portugaises*, onde os autores manipulam e reescrevem o episódio amoroso, ora seguindo a tradição alcoforadista, ora, pelo contrário, excedendo os limites dessa tradição, desconstruindo e subvertendo o hipotexto que lhes serviu de modelo, nos vários géneros literários. A repetição de motivos, a inclusão de novos aspectos, dizer de outro modo e sob outro ponto de vista o que já foi dito, são possibilidades interpretativas, permitidas pelas características intrínsecas ao discurso epistolar, e que, simultaneamente, mostram a vitalidade do mito de Mariana Alcoforado.

A versatilidade da reescrita, o cruzamento do artifício literário – a tradução, a escrita lírica, narrativa e dramática – com o artifício cultural – a construção e desconstrução/derivação do mito – foram explanados no equilíbrio hermenêutico das duas Partes do trabalho. Neste contexto, percebe-se que o texto lírico, pelas suas especificidades ontológicas, tenha sido o menos trabalhado pelos autores. Destacamos apenas os textos de Adília Lopes, pela forma como tratou o tema da freira amorosa, reconfigurando, em transgressão assumida, o romance de Mariana e Chamilly: a poesia do amor dos contos de fadas desaparece para dar lugar à exposição do tédio resultante do amor consumado, da rotina e da repugnância resultante da fragilidade do corpo e da miséria humana que acaba com a paixão e com o idílio amoroso.

Os textos narrativos de Ruy Chianca e Alice d'Oliveira, assim como os textos dramáticos produzidos na primeira metade do século XX, seguem, de um modo geral, o hipotexto e a tradição mítica que apresenta a freira como vítima da ambição e da

vontade paterna, enclausurada sem vocação, a freira que pecou por amor, mas que se salvou por meio da penitência e da oração. Dito de outro modo, estes textos salientam a expiação e a redenção da freira pecadora, de acordo com os valores da moral, dos bons costumes e do conservadorismo do início do século XX e preconizados também pelo regime do Estado Novo. Posteriormente, e no âmbito de uma outra lógica de reescrita, destacam-se os textos de Mário Cláudio, de 2004, e de Jorge Guimarães, de 2000, que fogem a este modo de apresentar o caso amoroso de Mariana. O primeiro, dá voz a Peregrina, que cuida de Mariana já velhinha e que recorda o passado da irmã, numa tentativa de compreender o seu olhar vazio e alheio de tudo o que a rodeia. O segundo coloca em cena Mariana perseguida pela inquisição por autoria das *Lettres Portugaises* e atormentada pela sua memória e pelo fantasma de Chamilly.

A versatilidade última da reescrita do texto e do mito fica demonstrada pela análise de três textos que considerámos fundamentais pelas relações intertextuais que se estabelecem com o hipotexto das *Lettres*. O primeiro, o romance epistolar de Cristina Silva, segue a estratégia discursiva das *Lettres*, doze cartas escritas por uma Mariana Alcoforado idosa que se dirige a Chamilly, mesmo sabendo-o morto, onde recorda a sua infância, a sua entrada para o convento, o romance que tiveram e narra-lhe os seus sentimentos após o abandono e o decurso da sua vida até ao momento presente em que vive.

Nuno Júdice em «Três variações para cravo e Mariana» apresenta-nos três textos diferentes nos modos de contar, mas sob um ponto de vista masculino. O primeiro são cartas de Chamilly a Mariana, o segundo é um drama que coloca em cena um confessor, o cavaleiro e Mariana, numa adaptação das cinco *Lettres* à peça. O último é uma página de um diário, onde o narrador, num contexto actual, narra o amor de Mariana pelo francês e o modo como ele próprio também se apaixonou por ela. Ainda que o ponto de vista masculino domine estes três textos, não se trata necessariamente de uma colagem à perspectiva de Chamilly: configura-se, pelo contrário, uma desconstrução da figura do francês, e Mariana é definitivamente consagrada heroína da história.

As *Novas Cartas Portuguesas* constituem, como ficou demonstrado, um caso extremo de reescrita que assimila inevitavelmente a dimensão política e ideológica da sua mensagem ao contexto social da sua publicação, em Portugal. O conteúdo provocador e perturbador da obra, a subversão e a desconstrução dos estereótipos de género, a denúncia da opressão masculina sobre a mulher, a desigualdade nas relações, a exposição do conflito de gerações e de mentalidades e a contestação da autoridade e do poder instituído foram desenvolvidos a partir do drama passional de Mariana, a freira enclausurada em Beja no século XVII. Foi neste sentido que analisámos os textos directamente relacionados com o romance da freira,

nomeadamente a correspondência que envolvia Mariana, Chamilly e D. Joana de Vasconcelos.

A história de Mariana, escrita e reescrita em vários géneros literários na literatura portuguesa contemporânea, representa as ilimitadas possibilidades de leitura e interpretação autorizadas pelas *Lettres Portugaises*, acalentando o orgulho nacional e alimentando o mito de uma freira apaixonada que se fez portuguesa. Literatura e mito cruzam-se nesta expansão de significados e de formas, assinalando a modernidade do motivo e recuperando as expetativas engenhosas do falso editor francês do século XVII e o seu desejo de tornar públicas as cinco cartas portuguesas anónimas (sem autor/autoria), hipoteticamente traduzidas (ou reescritas): «J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les [les cinq Lettres portugaises] louer, ou les chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer. » (Guilleragues 1972: 145).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS

AA. VV. 1993. *Lettres de la religieuse portugaises et suites*. Introduction, établissement des textes et notes par Anne-Marie Clin-Lalande. Paris: Librairie Générale Française.

ALCOFORADO, Mariana. 1894. *Cartas de Amor: Sórora Mariana ao Cavaleiro de Chamilly*. Tradução e revisão de Luciano Cordeiro. Lisboa: M. Gomes Editora.

ALCOFORADO, Mariana. 1914. *Cartas de Amor de Sórora Mariana: seguidas de respostas*. Tradução de Joaquim Gomes. Coimbra: França & Arménio Amado Editores.

ALCOFORADO, Mariana. 1920. *Cartas de Amor de Soror Mariana*. Tradução, nova edição e esboço crítico de Jaime Cortesão. Porto: Anuário do Brasil.

ALCOFORADO, Mariana. 1941. *Cartas de Soror Mariana: Lettres Portugaises*. Essais de reconstitution du texte français par Charles Oulmont. Tentativa do texto Português por Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Bertrand.

ALCOFORADO, Mariana. 1967. *Cartas de Amor: Soror Mariana*. Tradução e adaptação de Manuela Machado. Espectáculo de Francisco Relógio e Filipe La Fera. [S.l.]: [s.n].

ALCOFORADO, Mariana. 1971. *Sórora Mariana: Cartas de Amor ao Cavaleiro de Chamilly*. Tradução de José Maria de Sousa Botelho [dito Morgado de Mateus] com prólogo de Júlio Brandão e *Carta de Guia de Casados*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão.

ALCOFORADO, Mariana. 1986. *Cartas Portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*. Tradução de Eugénio de Andrade. Porto: Limiar.

ALCOFORADO, Mariana. 2000. *Cartas Portuguesas*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Edição Tiragem Limitada.

ALCOFORADO, Mariana. 2003. *Cartas Portuguesas*. Tradução de Victor Hugo F. Bernardo. [S.l.]: Moderna Editorial Lavores.

ALCOFORADO, Mariana. 2004. *Cartas portuguesas*. Tradução de Nuno de Figueiredo. Mem Martins: Europa-América.

BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa HORTA e Maria Velho da COSTA. 2010. *Novas Cartas Portuguesas*. Edição anotada. Ana Luísa Amaral (org.). Lisboa: D. Quixote.

CAMPOS, Valeriano de. [s.d.]. *Chama de angústia: evocação dramática de Soror Marianna Alcoforado*. Lisboa: João Romano Torres.

CHIANCA, Ruy. 1916. *Desventurado amor: romance de sóror Marianna*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

CHIANCA, Ruy. 1924. *A freira de Beja (Soror Mariana)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

CLÁUDIO, Mário. 2004. «Mariana Alcoforado e o conde de Chamilly». In *O Triunfo do Amor Português*. Lisboa: D. Quixote.

DANTAS, Júlio. 1940. *Sóror Mariana: peça em um acto*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão.

DELGADO, Humberto. 1964. *O Infeliz amor de Sóror Mariana: a freira de Beja*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

DIAS, Carlos Malheiro. [s.d.]. *História Maravilhosa das cinco cartas de amor*. Lisboa: Mosaico.

FONSECA, António Belard da. 1966. *Mariana Alcoforado: a freira de Beja e as Lettres Portugaises*. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.

GUILLERAGUES. 1972. *Lettres Portugaises. Chansons et bons mots valentins*. Introduction, notes, glossaire par Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot. Genève/Paris: Droz/Minard.

GUILLERAGUES. 1990. *Lettres Portugaises suivies de Guilleragues par lui-même*. Édition de Frédéric Deloffre. Paris: Éditions Gallimard.

GUIMARÃES, Delfim. 1926. *A Paixão de Soror Mariana*. Lisboa: Guimarães Editores.

GUIMARÃES, Jorge. 2000. *Mariana Alcoforado*. Lisboa: Hugin.

JÚDICE, Nuno. 2000. «Três Variações para Cravo e Mariana». In *A Árvore dos Milagres*. Lisboa: Quetzal Editores (89-133).

LOPES, Adília. 2004. «O Marquês de Chamilly (Kabale und liebe)» e «O Regresso de Chamilly». In *Caras Baratas*. Antologia, selecção e posfácio de Elfriede Engelmayer. Lisboa: Relógio d'Água (35-55 e 241-268).

OLIVEIRA, Alice d'. 1944. *Vida amorosa de Soror Mariana*. II. Maria Vasconcelos. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

RIBEIRO, Manuel. 1940. *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado (1640-1723)*. Com uma nova tradução das *Cartas Portuguesas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

SILVA, Cristina. 2002. *Mariana, todas as Cartas*. Lisboa: Gótica.

VAZ, Salema. 1929. *Soror Amor: teatralização das Cartas de Soror Mariana Alcoforado*. [S.l.]: [s.n.].

BIBLIOGRAFIA TEÓRICO-CRÍTICA

ALTMAN, Janet Gurkin. 1982. *Epistolarity: approaches to a form*. Columbus: Ohio State University Press.

AMARAL, Ana Luísa e Marinela FREITAS. 2014. «Da “exposição de meninas na roda”:
A recepção em Portugal de *Novas Cartas Portuguesas*». In *Novas Cartas Portuguesas:
entre Portugal e o mundo*. Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas (org). Lisboa: D. Quixote.
(35-73)

ARISTÓTELES. 1998. *Poética*. Lisboa: INCM.

BARRENTO, João. 2001. *A Espiral Vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*.
Lisboa: Cotovia.

BARRENTO, João. 2002. *O Poço de Babel: para uma poética da tradução literária*.
Lisboa: Relógio d'Água.

BASSNETT, Susan. 2003. *Estudos de Tradução*. Lisboa: Fundação Calouste
Gulbenkian.

BASSNETT, Susan e Harish TRIVEDI. 1999. «Introduction: of colonies, cannibals and
vernaculars». In *Post-colonial Translation*. Susan Bassnett and Harish Trivedi (ed.).
London and New York: Routledge (1-18).

BENJAMIN, Walter. 2000. «La tâche du traducteur». In *Oeuvre*. Tome I. Paris: Gallimard
(244-262).

BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.

BERMAN, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.

BESSE, Maria Graciete. 2001. «As Novas Cartas Portuguesas e o exercício da paixão».
In *Percursos no feminino*. Lisboa: Ulmeiro (49-59).

BETTENCOURT, J. Barbosa de. 1923. *História comparada da literatura portuguesa*.
Paris/Lisboa: Aillaud/Bertrand.

BLOOM, Harold. 1991. *A angústia da influência*. Lisboa: Cotovia.

BLOOM, Harold. 2002. *O cânone ocidental*. Tradução, introdução e notas de Manuel
Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates.

BORDEAUX, Henry. 1934. *Marianna: la religieuse Portugaise*. Paris: Albin Michel.

BORGES, Jorge Luis. 2000. «A Biblioteca de Babel». In *Ficções*. Linda-a-Velha: ControlJornal Edipresse (50-57).

BORRELA, Leonel. 2007. *Cartas de Soror Mariana Alcoforado: anteceditas das Lettres Portugaises e Mariana Alcoforado*. Edição integrada no festival do amor 2007. [S.l.]: 100Luz.

BRAGA, Teófilo. 2005. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: INCM.

BRAY, Bernard. 2000. «Le roman par lettres ou la fiction dénoncée». *Perspectives de la recherche sur le genre narratif du dix-septième siècle*. Emmanuel Bury (ed). Pavia: Università di Pavia, Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne (187-211). Disponível em http://www.filologiafrancese.it/wp-content/uploads/2015/05/3_i.pdf.

BUESCU, Ana Isabel. 1993. «Vínculos da memória: Ourique e a fundação do Reino». In Yvete Kate Centeno (ed.). *Portugal: mitos revisitados*. Lisboa: Edições Salamanca.

BUESCU, Helena, João Duarte FERREIRA e Manuel GUSMÃO (org). 2001. *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

CALAS, Frédéric. 2007. *Le roman épistolaire*. Paris: Armand Colin.

CALAS, Frédéric. 2010. «Le désir du dialogue : examen du dispositif énonciatif des Lettres Portugaises de Guilleragues». *Littératures classiques*, n.º 71, 175-186.

CALDEIRA, Arlindo Manuel. 1995. «O poder e a memória nacional. Heróis e vilões na mitologia salazarista». *Penélope: fazer e desfazer a história*, n.º 15, 121-142.

CALVINO, Italo. 2002. *Porquê ler os Clássicos?* Lisboa: Teorema.

CARDIM, Luís. 1936. *Em volta das Lettres Portugaises*. Separata de «O diabo». Lisboa: Tipografia A libertada.

CARRELL, Susan Lee. 1982. *Le Soliloque de la Passion féminine ou le dialogues illusoire*. Paris: Éditions Jean-Michel Place.

CARVALHO, Rómulo. 1996. *História do ensino em Portugal: desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CHARBONNER, Georges. 1967. *Enquêtes: suivi d'entretiens*. Paris: Gallimard.

CIONARESCU, Alexandre. 1963. «La religieuse portugaise et tout le reste est littérature». *Revue des Sciences Humaines*, n.º111, juillet-septembre, 317-327.

COELHO, Jacinto do Prado. 1992. *A originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: ICALP.

COMPAGNON, Antoine. 2016. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

- COULET, Henri. 1967. *Le roman jusqu'à la Révolution*. Tome 1. Paris: Armand Colin.
- COUTINHO, B. Xavier. 1980. «Um escritor a menos na Literatura Portuguesa: Soror Mariana Alcoforado». In *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Tomo XXI, 215-234.
- CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais e. 2012. «A estratégia epistolar em *Novas Cartas Portuguesas*». In *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional de Literatura e Cultura*. São Cristóvão: GELIC/UFS. Disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12741308/a-estrategia-epistolar-em-novas-cartas-portuguesas>.
- DELOFFRE, Frédéric. 1966. «L'énigme des *Lettres Portugaises*. Preuves et documents nouveaux». *Bulletin des Études Portugaises*, tome XXVII, 11-27.
- DELOFFRE, Frédéric. 1992. «De Voltaire à Guilleragues: notes sur quelques "topoi" de la lettre amoureuse». *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 70, n.º 3, 665-672. Disponível em http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1992_num_70_3_3838.
- DERRIDA, Jacques. 1985. «Des Tours de Babel». In Joseph F. Graham (ed). *Difference in Translation*. Ithaca/London: Cornell University Press (209-248).
- DIAS, Jorge. 1971. *Estudos do carácter nacional português*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural.
- DUBOIS, E. T. 1988. «A mulher e a paixão. Das *Lettres Portugaises* às *Novas Cartas Portuguesas* (1669-1972)». *Colóquio Letras*, n.º 102, março-abril, 35-42.
- DURÃO, Paulo. 1933. «Compêndios de Literatura Portuguesa, as Cartas da Freira». *Brotéria*, vol. XVI, março, 160-168.
- ECO, Umberto. 2006. *Dire presque la même chose: expériences sur la traduction*. Paris: Éditions Grasset.
- ELIOT, T. S. 1989. «Tradição e talento individual» e «A função da crítica». In *Ensaio*. São Paulo: Art Editor (37-62).
- ELIOT, T. S. 1992. «O que é um clássico?». In *Ensaio Escolhidos*. Lisboa: Cotovia (129-146).
- ESCOLA, Marc. 2004. «Réécriture et réévaluation». In *Atelier de FABULA [Ressources électroniques] : Textes possibles*. http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_Possibles
- ESCOLA, Marc. 2007. «L'auteur comme fiction : Guilleragues», in *Atelier de FABULA [Ressources électroniques]* www.fabula.org/atelier.php?L%27auteur_comme_fiction_%3A_guilleragues

- ESCOLA, Marc. 2013. «Littérature seconde: le commentaire comme réécriture». In *Nouveaux regards sur le texte littéraire*. Reims: EPURE (129-137).
- FERREIRA, Godofredo. 1923. *Soror Mariana Alcoforado morreu há 200 anos, (1723-1923)*. *Diário de Lisboa*, 28 de Julho.
- FIGUEIREDO, Fidelino. 1923. *História da Literatura Portuguesa (manual escolar)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- FIGUEIREDO, Fidelino. 1931. *História da literatura clássica: 2.ª época (1580-1756)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- FISH, Stanley. 1980. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge/London: Harvard University Press (338-355).
- FLOR, João Almeida. 1983. «Tradução, tradição». In AA. VV. *Problemas da tradução: escrever, traduzindo*. II Jornada de Estudos sobre a Tradução. Lisboa: GUELF (9-19).
- FOWLER, Alastair. 1979. «Genre and the literary canon». *New Literary History*, vol. 11, n.º 1, Anniversary Issue (autumn), 97-119.
- GENETTE, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega.
- GOMES, Sousa. 1964. *Madre Mariana Alcoforado: sua graça e seu amor*. Lisboa: [s.n.]
- GREEN, F.C. 1926. «Who was the author of the Lettres Portugaises?». *Modern Language Review*, vol. 21, n.º 2, april, 159-167.
- HARRIS, Wendell V. 1991. «Canonicity». *PLMA*, vol. 106, n.º 1, jan., 110-121.
- HERMAN, Jan. 1989. *Le mensonge romanesque*. Amsterdam: Rodopi.
- HOBBSAWM, Eric. 1983. «Introduction: the inventing traditions». In *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press (1-15).
- JABOUILLE, Victor. 1993. *Do mythos ao mito: uma introdução à problemática da mitologia*. [s.l.]: Edições Cosmos.
- JABOUILLE, Victor. 1994. *Iniciação à ciência dos mitos*. Lisboa: Inquérito.
- JAKOBSON, Roman. 1963. «Aspects linguistiques de la traduction». In *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit (78-86).

KAUFFMAN, Linda. 1986. *Discourses of desire, gender, genre and epistolary fictions*. Ithaca/London: Cornell University.

KERMODE, Frank. 1983a. *The art of telling: essays on fiction*. [s.l.]: Harvard University Press.

KERMODE, Frank. 1983b. *The classic: literary images of performance and change*. [s.l.]: Harvard University Press.

KERMODE, Frank. 1991. *Formas de atenção*. Lisboa: Edições 70.

KERMODE, Frank. 2004. *Pleasure and change: the aesthetic of canon*. Oxford: Oxford University Press.

KLOBUCKA, Anna. 2006. *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*. Lisboa: INCM.

KRISTEVA, Julia. 1969. *Sèméiotikè : recherches pour une sémanalyse (Extraits)*. Paris: seuil.

LAMBERT, José. 1996. «Le discours implicite sur la traduction dans l'Encyclopédie». In Michel Ballard (ed.). *La traduction en France à l'âge classique*. Lille: Presse Universitaire du Septentrion (101-109).

LEFEVERE, André. 1985. «Why waste our time with rewrites?». In *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Theo Hermans (ed.). London: Croom Helm (215-243).

LEINER, W. 1965. «Vers une nouvelle interprétation des *Lettres Portugaises*: Marianne entre son amour et son amant ». *Romanische Forschungen*, n.º 77, 64-74.

LOSADA SOLER, Elena. 2006. «Mariana ya no es Alcoforado: variaciones, subversiones y parodias en *Novas Cartas Portuguesas* y en la poesia de Adília Lopes». In *Actas del I Congreso de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español (ALEE)*, celebrado en Palma de Mallorca, 26 y 27 de noviembre de 2003. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears (160-172). Disponível em <http://www.emblematica.com/alee/actas.pdf>

LOURENÇO, Eduardo. 1993. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva.

MANGUEL, Alberto. 2010. *História da leitura*. Lisboa: Presença.

MARTINS, Oliveira. 1882. *História de Portugal*. Lisboa: Bertrand.

MASCARENHAS, Marta. 2012. «Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas: Releituras im-possíveis». In Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas (org.). *Novas Cartas Portuguesas e os feminismos*. Porto: Afrontamento (63-91).

MATOS, Sérgio Campos. 1990. *História, mitologia, imaginário cultural: a história no curso dos liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte (98-106).

MATOS, Sérgio Campos. 1992. «História, positivismo e função dos grandes homens no último quartel do século XIX». *Penélope: fazer e desfazer a História*, n.º 8, 51-72.

MESCHONNIC, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.

OWEN, Hilary. 2012. «Filhas de Antígona no país das três Marias? Uma questão de género e genealogia». In Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas (org.). *Novas Cartas Portuguesas e os feminismos*. Porto: Afrontamento (15-39).

PALEOLOGUE, Maurice. 1889. «Les Lettres d'amour de la religieuse portugaises». *Revue des deux mondes*, tome 95, 914-928.

PARADINHA, Maribel. 2006. *As Cartas de Soror Mariana Alcoforado: manipulação e identidade nacional*. Lisboa: Caleidoscópio.

PAZ, Octavio. 1971. *Traducción: literatura y literariedad*. Barcelona: Tusquets Editores.

PELOUS, Jean-Michel. 1980. *Amour précieux amour galant*. Paris: Klincksieck.

PEREIRA, Leonardo. 1941. *As Cartas de Sórora Mariana*. Prefácio de Dr. António Manuel. Lisboa: Gamito.

PIMENTA, Alfredo. 1941. «Cultura Portuguesa, cultura estrangeira». In Leonardo Pereira. *As Cartas de Sórora Mariana*. Prefácio de Dr. António Manuel. Lisboa: Gamito (98-105).

POUND, Ezra. 2011. *ABC de la lecture*. Paris: Bartillat.

POZUELO YVANCOS, José Maria. 2001. «O cânone e a teoria literária contemporânea». In Helena Buescu, João Duarte Ferreira e Manuel Gusmão (org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações D. Quixote (411-457).

POZUELO YVANCOS, José María. 2000. «El canon y la literatura española. Algunas propuestas metodológicas». In *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra (121-135).

QUENTAL, Antero. 2001. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro.

- RABAU, Sophie (ed.). 2002. *L'intertextualité*. Textes choisis et présenté par [...]. Paris: Flammarion.
- REIS, Carlos. 1999. *O conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- RICOEUR, Paul. 2005. *Sobre a Tradução*. Lisboa: Cotovia.
- RIFFATERRE, Michael. 1981. «L'intertexte inconnu». *Intertextualité et roman en France au Moyen âge. Littérature*, n.º 41, 4-7. Disponível em:
http://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330.pdf
- ROCHA, Andrée Crabbé. 1965. *A epistolografia em Portugal*. Lisboa: INCM.
- RODRIGUES, A. Gonçalves. 1932. *Sobre a autoria das Lettres Portugaises: notas à margem de um artigo de crítica*. Coimbra: Coimbra Editora.
- RODRIGUES, A. Gonçalves. 1935. *Mariana Alcoforado: história e crítica de uma fraude Literária*. Coimbra: Coimbra Editora.
- RODRIGUES, A. Gonçalves. 1944. *Mariana Alcoforado: história e crítica de uma fraude literária*. Segunda edição revista, seguida de uma bibliografia das Cartas. Coimbra: Coimbra Editora.
- ROUSSEAU, J.-J. 1996. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Bordas.
- ROUSSET, Jean. 1973. *Narcisse romancier*. Paris: José Corti.
- ROUSSET, Jean. 2000. *Forme et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti.
- SABUGOSA, Conde de. [s.a]. «Cartas da Freira Portuguesa». In *Gente d'Algo*. Lisboa: Portugal-Brasil (269-292).
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. 1850. «Qu'est-ce qu'un classique ?». In *Causeries du lundi*. T. 3. Paris: Garnier frères (38-55).
- SAMOYAUULT, Thiphaine. 2014. *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- SANTOS, Boaventura Sousa. 1997. «Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal». In *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento (49-67).
- SARAIVA, António José. 1995. *Para a História e a cultura em Portugal*. Vol. I. Lisboa: Gradiva.
- SARDINHA, António. 1929. «As cartas da freira». *Da hera nas colunas*. Coimbra: Atlântida (69-114).

SERGIO, António. 1977. «O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal ». In *Ensaíos*. T. II. Lisboa: Sá da Costa (27-55).

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. 2000. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

STEINER, George. 1993. *Presenças Reais*. Lisboa: Presença.

STEINER, George. 2002. *Depois de Babel: aspectos da linguagem e da tradução*. Lisboa: Relógio d'Água.

SULLA, Enric (ed.). 1998. *El canon literario*. Compilación de textos y bibliografía. Madrid: Arco libros.

VASCONCELOS, José Cerqueira de. 1935. *As Cartas da religiosa Portuguesa e o dogmatismo crítico dos anti-românticos*. Tradução do Morgado de Mateus. Lisboa: Nunes de Carvalho.

VENUTI, Laurence. 1995. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London/ New York: Routledge.

VERSINI, Laurent. 1979. *Le roman épistolaire*. Paris: PUF.

VIALA, Alain. 2008. *La France galante*. Paris: PUF.

VIDAL, Duarte. 1974. *O processo das três Marias: defesa de Maria Isabel Barreno*. Lisboa: Futura.

WELLEK, René e Austin WARREN. 1987. *Teoria da literatura*. Mem Martins: Europa-América.