

“QUE IMAGINAR NOS POSSO COM VIRTUDE?” FATOS DO IMAGINÁRIO NAS *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

“WHAT CAN I PICTURE US WITH VIRTUE?” IMAGINARY FACTS IN *NEW PORTUGUESE LETTERS*

Carolina Anglada*
carolina.anglada@ufop.edu.br

Este artigo pretende analisar a obra *Novas Cartas Portuguesas* (1974) de Maria Velho da Costa, Maria Isabela Barreno e Maria Teresa Horta, cuja proposta de reescrita das *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado nos parece atravessar a datação e a contextualização do fim do regime ditatorial em Portugal, posicionando-se como uma poética do imaginário a desafiar os efeitos do discurso no mundo e a problematizar as implicações do mundo na nossa produção de imagens. Trata-se de uma proposta de leitura desta espécie de *desobra* epistolar, em que a estrutura de correspondência, entrevista, por exemplo, no gesto do endereçamento, acaba por trabalhar com figurações do feminino e da mulher, que são destruídas e desconstruídas logo depois de serem atribuídas, destinadas ou nomeadas nas cartas. Nesse sentido, tanto o uso performativo da linguagem quanto o gênero poético são considerados constituintes dessas *Novas cartas*, que não cessam de prender o leitor à palavra, ao grito e ao canto, forçando também as autoras a prestarem ouvidos a si mesmas, em um movimento de reivindicação e de despossessão.

Palavras-chave: Epistolografia. Imaginário. Novas cartas portuguesas.

This article aims to analyze the work *New Portuguese Letters* (1974) by Maria Velho da Costa, Maria Isabela Barreno and Maria Teresa Horta, whose proposal for rewriting the *Portuguese Letters* by Mariana Alcoforado seems to go through date and contextualization of the end of the dictatorial period in Portugal, positioning itself as a poetics of the imaginary, challenging the effects of discourse in the world and problematizing the implications of the world in our production of images. It is a proposal for reading this kind of epistolary work, in which the structure of correspondence, interviews, for example, in the gesture of addressing, ends up working with figurations of the feminine and of the women, which are destroyed and deconstructed soon after be assigned, destined or named in the letters. In this sense, both the performative use of language and the poetic genre are considered constituents of these *New Letters*, which do not cease to hold the reader to the word, to the scream and to the song, also forcing the authors to listen to themselves, in a movement of demand and of dispossession.

Keywords: Epistolography. Imaginary. *New Portuguese letters*.

•

* Departamento de Letras, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Brasil. ORCID: 0000-0003-3930-2893

O texto é a única forma de identificar o sexo e a humanidade de alguém porque, ó poeta estranho, o sexo de alguém é a sua narrativa. A sua, ou a que o texto conta, no seu lugar. Assim o sexo será como for o lugar do texto.

(Maria Gabriela Llansol)

1. Introdução

Muitos dos teóricos que se propuseram a pensar a epistolografia depararam-se com o problema da literariedade da carta, tais como Brigitte Diaz e Geneviève Haroche-Bouzinac. Seria a correspondência parte da obra de um autor? Ou sua eloquência – memória da oratória – não teria que ver propriamente com o emprego literário da linguagem?

Geneviève Haroche-Bouzinac, estudiosa do gênero, aposta em uma mudança de estatuto da carta, que haveria se deslocado da retórica para uma dimensão poética, “em parte devido ao seu uso nos romances, e talvez igualmente graças ao florescimento da tradição da carta de amor lamentosa, a heroide” (2016, p. 21). As famosas *Cartas Portuguesas*, atribuídas à freira Mariana Alcoforado, seriam, nesse caso, um dos exemplos responsáveis pela alteração na recepção crítica do gênero, posto que se inserem nessa tradição das cartas de amor ou ainda na das “cartas de ficção” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 29). A estudiosa observa nesta obra, publicada originalmente no século XVII, um vínculo entre a descontinuidade de suas partes e os “contraditórios sobressaltos da paixão” (*idem*, p. 37), como se a forma performatizasse o enunciado, garantindo, assim, o valor estético das cartas. A rigor, tal performatização é observável, por exemplo, nos inícios abruptos das epístolas, como na primeira em que se começa lendo: “Considera, meu amor, até que ponto foste imprevidente!” (Alcoforado, 2016, p. 17). E na inconstância da posição da narradora, que intercala pedidos de visita com despedidas que se propõem ser definitivas, como em “Peço-te, sobretudo, que me venhas ver! Adeus! Não posso largar este papel! (...) Adeus! Não posso mais! Adeus! Ama-me sempre e faze-me sofrer ainda maiores males” (*idem*, p. 22). Tal descontinuidade é, de fato, vivida como efeito da paixão *na* escrita: “eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo: encontro-me dilacerada por mil movimentos contrários” (*idem*, p. 37).

Já as *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas em 1974, motivadas por um sintoma de clausura, a perdurar séculos depois do contexto de Alcoforado, e que se justifica não só pela ditadura salazarista, em vigor na altura, como também pelo conservadorismo e tradicionalismo da sociedade de então, oferecem, entretanto, uma objeção à tese de um deslocamento entre uso retórico e uso poético. Escritas sob um forte tom de denúncia, estas cartas, assinadas coletivamente por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, colocam-se como manifesto, no sentido de um uso performativo

da linguagem,¹ não excluindo, entretanto, até mesmo a forma do poema, alcançando ainda outros gêneros, que vão desde o ensaio até o diário, incluindo bilhetes, relatórios, entre outros. Uso retórico e uso poético se vinculam, nesse sentido, com vistas à adesão por parte do leitor à causa apresentada com apelo poético, tal como lemos: “o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 14).

É indiscutível a amplitude do imaginário, trabalhado nesses textos como um conjunto de discursos, estereótipos e figurações do feminino e do ser mulher, que atravessa os tempos, mudando apenas parcialmente. Inclusive, este é um dos notáveis ganhos da obra, por ocupar-se da imagem, em toda a sua capacidade de representar sempre outra coisa que não ela própria. Como quando dizem: “Outra freira, pois, nos preocupa agora junto a Mariana. Que nos custa inventar-lhe cartas? Se de nós inventamos, na reconstrução precisa, em invenção de casa” (*idem*, p. 46). Nesse caso, é a imagem enquanto repetição diferida de cenas compartilhadas por filhas, esposas, amantes, sobrinhas, amigas, que permite a invenção e a imaginação de contextos que pudessem embasar essas cartas, muitas vezes escritas com intuito persuasivo, de fazer o leitor sensibilizar-se pela causa feminista, sem excluir certo trabalho poético com a linguagem. A retórica aqui não é entendida como marca daqueles que falam no lugar de pensar, mas sim daqueles que agem no discurso, tal como defende Bárbara Cassin em *O Efeito Sofístico* (2005), quando toma esta prática pela sua discursividade. O colocar a língua ao serviço de uma operação de engajamento, com vistas a ter um efeito no mundo, não necessariamente exclui um uso literário – ou mesmo um uso filosófico, no argumento de Cassin –, entrevisto no ritmo, na montagem, no jogo com os elementos constitutivos do gênero epistolar. E é precisamente este entrelaçamento entre poética e performatividade que se pretende analisar neste trabalho, embasado, sobretudo, na dupla condição do imaginário, de ser um repositório de imagens a conjugar experiências distintas e de projetar vias concretas de atravessamento do que é imposto por meio dessas imagens. Assim as autoras declaram, performativa e retoricamente, em aliteração:

De Mariana tirámos o mote, de nós mesmas o motivo, a métrica dos dias. Assim inventamos já de Mariana o gesto, a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca e lha damos. A acusamos, recusando-nos a ilibá-la por fraqueza, cobardia, fazendo dela uma pedra a fim de a atirarmos aos outros e a nós próprias. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 88)

Esta é a tarefa mundana, efeito-mundo, da obra: fazer de uma escrita uma pedra; não uma pedra silente, uma pedra fechada em si mesma, e sim uma pedra lançada ao leitor e à autora Mariana Alcoforado que é também personagem destas cartas. A pedra do dia-a-dia, portada pelas anônimas, no meio do caminho de seus percursos e desejos, e que aqui converte-se na pedra de dentro de si para o fora de si, sem instaurar nenhuma identidade, sem substituir algo por outra coisa. Tal como pontuam Ana Luísa Amaral,

¹ A performatividade da linguagem, no campo dos gêneros clássicos, tem sido hoje atribuída à sofística, e à intensa discussão sobre o lugar que os *pragmata* ocupam na filosofia antiga. Trata-se de um importante debate movido sobretudo pelo interesse de alguns teóricos, como Bárbara Cassin (2005), em restituir caráter filosófico aos tipos de discurso com eficácia mundana.

quem muito se dedicou à obra, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas: “trata-se de desestabilizar centros – e também o que é, já por si, sinónimo de desvio a esses centros: as margens” (2012, p. 3). O movimento é o de disseminar, espaçar, criar vias e obstruir outras tantas viciadas em promover silenciamento e recusar a escuta.

2. Encontro do imaginário

Maurice Blanchot, no capítulo inicial de *O livro por vir* (2005), intitulado “O encontro do imaginário”, descreve a cena mítica em que as sereias conduzem os navegantes a um espaço, fonte e origem de seus cantos. Nesse lugar, povoado pelo insólito das vozes, ao mesmo tempo cotidianas e irreais, familiares e estranhas, não restaria outra opção ao poeta a não ser desaparecer, sucumbir, abismar-se. Ou agarrar-se ao mastro, como fez Ulisses, na tentativa de não se render. A própria condição sonora deste espaço revelaria a sua natureza potencial, “como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música” (Blanchot, 2005, p. 5).

O filósofo descreve, a partir dessa cena homérica, o que chamará de “lei secreta da narrativa” (*idem*, p. 6), a fazer do encontro com o imaginário ou com o objeto do desejo uma imposição do silêncio, do emudecimento e do esquecimento. Por consequência, todo romance seria um modo de mudar constantemente de direção narrativa, de perder-se da rota, de liberar-se da ocupação e de esquivar-se desse fatal encontro. Mesmo o relato, que se coloca em proximidade com um fato excepcional e que tem como tarefa dizer o acontecimento em toda a sua complexidade, para Blanchot, não se fará sem, antes, refletir a condição de dizibilidade como imanente ao texto, e não originário do texto:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (*idem*, p. 8)

Tal argumento parece nos dizer que, para além do encontro com o imaginário ser impossível, no que diz respeito à sobrevivência e à continuidade da escrita, é o adiamento e a espera desta união que trabalham por manter o movimento do texto, num gesto de aproximação e diferimento do abismo, assim como também Orfeu teve que lidar com essa sedução pela voz profunda. No texto “As duas versões do imaginário”, de *O Espaço Literário* (1987), Blanchot se demora na concepção de imagem que irá subsidiar seu argumento:

Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. (Blanchot, 1987, p. 255)

Considerando que este é um texto que antecede os pensamentos de Blanchot sobre as condições do livro por vir, na diversidade de suas concreções, seja no exemplo de autores sem livro, de livros sem autores, da escrita sem livro e, por quê não, do livro de

mais de um autor, trata-se, evidentemente, de perceber como, em relação a uma obra, a imagem cujo fascínio ou horror está na causa da escrita, certamente trabalha pelo apaziguamento do mundo, quando lhe dá forma e rosto, mas também pressupõe a supressão desse mundo, substituindo a sua ausência por uma sombra. O objeto se retrai, a coisa desaparece, torna-se imagem, e “ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência” (Blanchot, 1987, p. 257).

Há, nos exemplos trabalhados, da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero ao *Moby Dick* de Herman Melville, a exploração da ideia de um percurso que parte do real, seduzido pelo imaginário, mas que não deve, entretanto, jamais com ele coincidir. A obra seria o registro desse distanciamento. O imaginário oferece a Blanchot o exemplo da travessia que altera radicalmente aquele que escreve, bem como o presente da escrita que não é o presente do acontecimento relatado. Isto se deve à “imagem fascinante da experiência”, aquele canto das Sereias que “está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se” (Blanchot, 2005, p. 12). Esta cena pode também ser pensada em analogia à cena primordial, que não pode ser transmitida, até mesmo por certo respeito à lei e ao segredo.

Tendo em vista esta discussão em torno da relação entre a matéria e o imaginário da obra, propomos uma leitura das *Novas Cartas Portuguesas*, a princípio inscrita sob uma dupla datação, do fim do regime ditatorial e do contexto do século XVII vivido por Mariana Alcoforado, para pensar como se configura a travessia que possibilita às três Marias não sucumbirem ao silêncio e ao emudecimento. Trabalhando com uma concepção de literatura que muito se aproxima do trabalho com o imaginário proposto por Blanchot, a obra pressupõe uma distância e uma separação, responsável por nos situar no contexto do fim da ditadura salazarista em Portugal, mais especificamente em 1974, mas de uma maneira bastante particular, que “nos dá as coisas fora de seu alcance” (Blanchot, 2005, p. 80). Isto é, não se trata, unicamente, de trazer à luz e restituir à presença o que permaneceu nas sombras, silenciado, e sim de fazer ressoar, tremer, vibrar, na distância mesma entre as palavras e as coisas, o que *precisa* ser dito, o que do dito cria um efeito no mundo, e o que desse mundo revela o funcionamento do dizer.

Entretanto, podemos também contestar se este fatal encontro com o imaginário não teria que ver com uma perspectiva que acaba por fazer das Sereias algo próximo ao que ao que uma tradição logofalocêntrica fez com a Medusa, interpretando-as a partir do temor ao feminino – o que acabaria por duplicar a distância entre as palavras e as coisas, sobretudo para sujeitos marcados por certa subalternidade. A escritora e pensadora francesa Hélène Cixous, sobre a amplitude do imaginário na mulher, escreve: “Women's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible.” (Cixous, 1976, p. 876). Mais adiante, perturbando a visão masculinista do imaginário, pergunta-se:

Wouldn't the worst be, isn't the worst, in truth, that women aren't castrated, that they have only to stop listening to the Sirens (for the Sirens were men) for history to change its

meaning? You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing. (*idem*, p. 885)

Cixous desarticula este privilégio do irrepresentável, designado, em sua concepção de poder, para unir mulher e morte. A pensadora coloca em seu lugar a imagem da Medusa sorrindo, sorrindo inclusive para essa ideia de que o encontro com o imaginário produz silenciamento e mudez. Não seria o caso, portanto, de pensar que a sedução não está exclusivamente no lado do destinatário, que se deixaria enfeitiçar pela voz que chega de outro lugar, como também se produz naquele que fala, que canta, que escreve, em vista do mundo produzido, mesmo sem garantia de ser lido ou escutado? Com que razão concluimos que o sujeito que seduz já tem um ser como alvo, quando o seu canto pode ser o alvo pretendido, sendo o seu discurso também seduzido pelo que está fora? Em outro texto, em que a pensadora francesa analisa as relações entre a obra de Clarice Lispector e a de Blanchot, pondera-se a respeito de uma tendência para a evasão no pensamento do filósofo francês:

In Blanchot, it is really always a retreat and an incessant evasion (...). It is a question of a story that accompanies what is without story that answers the demand for a story carried by the text. The text continues to ask the subject to tell what happened to him. The text tells what will never be told. These are important and troubling stakes. (...) In Blanchot, we find models of tactics of avoidance, of inverse recognition of the vital importance of certain questions or positions. (Cixous, 1991, p. 82)

No caso das *Novas Cartas Portuguesas*, poderíamos dizer que a complexa trama tecida pelos nomes que se misturam ao de Mariana Alcoforado, a saber, Maria, Ana, Dona Brites, Maina, Marie, Isabel, Fátima, Teresa, Maria das Dores, todos nomes comuns, jamais evitam as questões centrais do desamparo, do aborto, da dominação e do colonialismo, também não se eximindo de dizer na distância que às vezes lhes cabem, principalmente quando se trata dos poemas. Essas mulheres não se portarão em uma indiferença segura em relação à lei, da lei que diz respeito ao não-saber. Elas revelarão, em seus próprios corpos, que não há nada além da lei, e que a lei é o vazio, o nada, a perda. Se a norma ainda nos engana é por conta de seu arguto processo de internalização. Ver que não há nada além da prescrição, que a lei existe para nos privar do nada, não necessariamente causa a morte ou o silenciamento, como pensou Blanchot. Este é um ponto central trabalhado pelo uso retórico nas cartas, sempre a imaginarem os efeitos de uma transgressão, de um encarar os olhos deste segredo estrutural:

Quando o burguês se revolta contra o rei, ou quando o colono se revolta contra o império, é apenas um chefe ou um governo que eles atacam, tudo o resto fica intacto, os seus negócios, as suas propriedades, as suas famílias, os seus lugares entre amigos e conhecidos, os seus prazeres. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto; para a mulher, o chefe, a política, o negócio, a propriedade, o lugar, o prazer (bem viciado), só existem através do homem. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 182)

Ainda que a obra se coloque como reescrita das famosas *Cartas Portuguesas*, esta série de assinaturas, que podem também ser tomadas como contra-assinaturas, descrevem a trajetória que parte da afirmação do texto original, do fascínio pela origem, e se dissemina na leitura propriamente dita, na ambiguidade de um texto destinado, de um texto seduzido pelo sentido que produz e só depois é revelado. Reiteramos, ao invés de evasão, trata-se de disseminação: fazer o centro de repressão ser visto em toda parte. Aqui, elas não fazem como Homero fez, resistindo à sedução valendo-se dos outros: “Se eu vos suplicar e solicitar que me soltem,/ que então vós com mais laços me amarreis” (2014, XII, pp. 163–164). O interdito não é evitado às custas de ninguém, como o é no caso do personagem da Odisseia, e que Cassin comenta: “sua paixão é de fato redobrada, um domínio de si que utiliza os outros, uma autonomia artilosa” (2005, p. 28). Assim sendo, o imaginário da opressão, voltado sobretudo para o momento histórico pré-Revolução dos Cravos, protege-se da inferência predominantemente ilusória e enganosa de certo entendimento do campo das imagens, e se porta como um acontecimento capaz de revelar o mecanismo dos discursos. A palavra de Mariana Alcoforado, que não deixou de ser representativa da vivência de mulheres nos séculos posteriores, acaba sendo escutada e tomada por outras vias, outros caminhos, outras significações, outras histórias como as da empregada cujo marido retorna de África mentalmente adoecido pela experiência de violência; da filha que sabe ter sido fruto de uma gravidez indesejada e dirige-se à mãe; das mães, freiras e irmãs designadas a irem de lá para cá, às vezes exorcizadas, sem possibilidade de escolha ou direito de defesa.

3. Por virtude do muito imaginar

Outros gêneros. Em uma carta imaginada, escrita por uma suposta D. Maria Ana, descendente direta de D. Mariana, por sua vez, sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800, lemos a seguinte indagação sobre os limites do gênero sexual diante dos interditos textuais: “Com ela me identifico; e apesar de seu saber e de sua palavra, que outra coisa foi senão mulher, que escreve diário e uma carta?” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 179). Assim sendo, esta obra plural desabriga a mulher em termos da natureza dos textos que lhe eram permitidos até então, aqueles voltados para a intimidade, para o devaneio introvertido, para a confissão dos erros e pecados.

Um dos poemas que compõe as *Novas Cartas Portuguesas*, intitulado “(por virtude do muito imaginar)”, se tece enquanto provocação ao soneto camoniano, “Transforma-se o amador na cousa amada”, particularmente o que nele inspira a contemplação. Dialogando, ainda, com a teoria platônica, de um estar “no pensamento como ideia” (Camões, 1977, p. 37), e com o aristotelismo, que “como matéria busca a forma” (*ibidem*), as escritoras se perguntam que tipo de liberdade lhes cabe, em termos do “descanso” de que fala Camões e da “virtude” da imaginação. Nos versos seguintes, que compõem a segunda e posteriormente a quarta estrofe do poema, narra-se uma espécie de invasão do estado meditativo, “do estar solta”:

Do muito imaginar tu sobreposto
(e de partida o mais achado)

se desvirtua o visto
 e nem mais posso
 amar serenamente o onde como estou

(...)

Meu assento é ao dentro
 de um leve circular as mesmas barras
 e gastá-las do estar-lhe sem amarras
 retido o fôlego esse meu (virtude)
 em fundo de águas não turbadas
 abrir fossas (aqui).
 por muito imaginar teu bom nadar em elas
 que virtude darei à livre queda que sobre ti
 suspendo?

(Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 161)

Construído não só sobre um “ti”, quanto também sob um “tu sobreposto” (*ibidem*), “tu círculo da terra abraço largo e espesso” (*idem*, p. 162), em diálogo com a condição de endereçamento da epistolografia, o poema denuncia os riscos a que está submetido o sujeito entregue ao devaneio, boiando sobre as águas da imaginação, o “onde como estou”. Haveria qualquer coisa próxima à virtude, em cair sobre essas “águas do daninho” (*idem*, p. 162)? Ou seria da ordem mais de uma desvirtude, o ter a imaginação sobreposta pelo excesso que representa essa segunda pessoa? Não estaríamos como testemunhas de que a sedução (o aliciamento) do amador é que determina a forma como o poema reagirá em termos de um jogo de gênero?

Sabemos que o poema camoniano dialoga com certas teorias aristotélicas, como a da ética, quando diz que o bem é aquilo a que todas as coisas tendem” (Livro I, 1, 1094a), e a da sensação, comentadas mais demoradamente por Giorgio Agamben na obra *Estâncias* (2007). Para este filósofo, a teoria de que a fantasia, “concebida como uma espécie de corpo sutil da alma que, situado na ponta extrema da alma sensitiva, recebe as imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos e, em determinadas circunstâncias, pode separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais” (Agamben, 2007, p. 50), e de que as sensações “vêm para dentro do olho – não digo as coisas, mas as formas delas – pelo diáfano, não realmente, mas intencionalmente, quase como em vidro transparente” (*idem*, p. 130), teria determinado o modo como parte da literatura medieval teria tratado a ideia da sedução e do amor. Tanto os romances medievais, como por exemplo o *Roman de la Rose*, a lírica trovadoresca e a poesia do *dolce stil novo*, que influenciou Camões por meio dos sonetos de Petrarca, herdariam esse amor pela imagem, construindo-se sob a base de uma ideia de enamoramento que parte de reflexos, projeções e figuras para compô-las artisticamente. Em suma, tratar-se-ia da sobrevivência, em certa tradição literária, de uma teoria do sensível pautada pela ideia de que os objetos imprimem suas formas nos sentidos e de que esta impressão é conservada pelo fantasma mesmo na ausência dos objetos.

O soneto camoniano “Transforma-se a cousa amada”, por influência da recepção medieval de Aristóteles, como pontua Vítor Aguiar e Silva a partir de um “aristotelismo renovado ou averróico” (2011, p. 46), reflete sobre ter em si a parte desejada, por virtude do muito imaginar. O que leva as escritoras das *Novas cartas* a se perguntarem: “Que imaginar nos posso com virtude/ se tendo visto o tanto em espaço e modos fundos/ já os olhos se vazam e os destinos?” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 162). A virtude se converte em vício, violação, apropriação deste meio antes de ser capaz de fazer o incorpóreo comunicar-se com o corpóreo, o aprendido se converter em memória, a gramática passar a ser falada. O amor pela imagem, no contexto do século XX, acaba por se revelar uma corrupção pela imagem, um enamorar-se que cai, não necessariamente por tentar romper o circuito fantasmático e apreender o fantasma como se ele fosse real, como é o caso do *fol amor* da Idade Média, mas pelo que há de mortificação nessa “dança de posse” (*idem*, p. 162) em que a mulher, “draga de sossegos” (*ibidem*), existe apenas para ser imaginada, sem direito à imaginação e ao destino.

Claro está que o poema propõe exercer essa desclausura, valendo-se também do imaginário místico dos séculos XVI e XVII, em que às mulheres eram dados os caminhos do êxtase e do desencaminhamento. E as *Novas cartas*, de modo geral, também o fazem, dando-lhe, por exemplo, amizades com quem se corresponder e a quem destinar parte dessa economia pulsional de escrita. D. Joana de Vasconcelos, por exemplo, escreve escondida do marido à amiga presa no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja, comparando os tipos de prisão que as duas vivem, uma do lado de dentro e outra do lado de fora: “A ti te deram clausura, a mim marido que recusaria caso pudesse ou me ouvissem a vontade, mas bem sabemos, minha pobre amiga, quão pouca valia tem nossos desejos ou querereres” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 171). É na imaginação, entretanto, que ambas tentam encontrar liberdade, revelando a condição de *pathos* do *logos*: “As grades e os muros desse convento impedem-te os passos, a ferros te puseram, mas assim te deixaram sem disso darem conta, *liberdade de te imaginares*, de viveres contigo própria” (*ibidem*, grifo nosso).

4. Dominação, despossessão

Retomando Blanchot, no comentário que tece a Mallarmé e a Joubert, esclarece-se sobre a sedução do imaginário em direção à fonte e ao objeto da escrita, e o simultâneo afastamento que o escritor mantém desse ponto, que pode ser tomado também em termos da distância entre a palavra e a coisa ou entre nós e o acontecimento:

Se o pudor da palavra estabelece entre nós e as coisas essa distância, sem a qual estaríamos expostos à nudez e ao sufocamento, não é negando as coisas, mas abrindo-as e, por essa abertura, liberando a parte de luz e o intervalo que as constituem, ou ainda, é tornando sensível o que existe para além do corpo (...). (Blanchot, 2005, p. 83)

Seria próprio do imaginário este movimento de sedução e afastamento, criação de uma via de acesso e do impasse a tornar impossível o encontro absoluto que nada mais é, em sua visão, do que um encontro com a morte. Para fazermos jus à importância do

pensamento de Blanchot, sabemos que tal concepção sobre o encontro do imaginário também pode ser lido como uma procura (ilusória) da identidade, da qual a cena homérica das Sereias seria um exemplo. Cassin comenta estas recusas afirmando que “elas não representam apenas, como Horkheimer e Adorno afirmam, ‘a tentação de se perder no passado’, mas, de modo mais exato, a tentação de se perder em ‘tudo o que pode nascer’, no evento, no devir, seja ele passado ou por vir: no tempo” (Cassin, 2005, p. 30). Neste sentido, podemos inferir o desafio posto às escritoras de elaborarem uma maneira de denunciar os processos de dominação, sem caírem nessa armadilha do imaginário, onde naturalmente cedemos a ilusões e invenções identitárias. Uma armadilha dessa natureza seria deduzir que o destinatário das cartas é o seduzido e que o remetente é o sedutor. Porém, logo no primeiro texto das *Novas cartas*, sabemos que é lúcido o desejo de não fazer da literatura uma relação objetual, nem de ceder à imposição de algo que não existe, o que também corresponderia ao absolutismo do imaginário:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 9)

Logo adiante, são elas que falam daquele para além do corpo citado também por Blanchot, e que aqui é descrito como “paixão na reconstrução do nosso corpo sempre pronto a ceder à emoção inventada, mas não falsa” (*idem*, p. 10). Trata-se de uma importante provocação da obra portuguesa à noção de imaginário, posto que o termo não se referiria à falsidade, e sim à invenção de exercícios apaixonados, de exercícios de paixão na escrita, e pela escrita, em que, neste caso específico, precisam criar maneiras de sair da dialética entre senhor e escravo. Afinal, ouvir o canto das Sereias, nas *Novas cartas*, seria tanto incorrer no risco de ceder à lógica do poder, quanto ser lembrado da mortalidade e da irreversibilidade da vida. Ao que se perguntam as escritoras: “Encontrará o amor outra maneira senão esta: aquele que utiliza ou é utilizado. Aquele que devora ou é devorado; se finge devorado e por sua vez devora?” (*idem*, p. 44).

Acreditamos que uma das estratégias de desenclausuramento, de escuta atenta do canto e do grito das Sereias, tem que ver com a aposta na singularidade, em constante processo de diferenciação. Na “Segunda Carta III”, um refrão nos alerta para a desformalização do processo de soltura: “Estamos alegres, mas de forma alguma” (*idem*, p. 51). Repetindo esse lema em diversos momentos do texto, as escritoras confessam: “Também ainda não sabemos o que inventar; como abandonar essa definição pelos limites, como inventar amor que reconheça todos os abismos. *De cada uma sim, estamos certas*. Cada uma sabe a medida do seu uso e da sua defesa, e aí nos entendemos” (*idem*, p. 52, grifo nosso). Não se trata, portanto, de traduzir o gesto de escrita coletiva em uma resposta que seja comum para todas. Multiplicar a autoria, descentralizar o nome, mascarar-se, diz respeito, sobretudo, a radicalizar o modo como cada uma elaborará sua maneira de desclausura, tomando consciência, na aprendizagem do gênero epistolar, da

inerência dos processos de extravio. “Que tiramos nós de Mariana? (...) Se dela tomei partido é porque a invento, não porque a disfarço” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 99).

Também os homens seriam presas, aos seus modos, desta armadilha do estereótipo. “Frágeis são os homens deste país de nostalgias idênticas e medos e desânimos. Fragilidade em tentativas várias de disfarce: o desafiar touros em praças públicas, por exemplo, os carros de corridas e lutas corpo-a-corpo” (*idem*, p. 100). Assim, a tarefa de desmontagem, isto é, de desconstrução de certas construções históricas e políticas, de raça e de gênero, que se baseiam exclusivamente na lógica do *é* e da *verdade*, alcançam também o gênero masculino bem como os gêneros textuais. A obra propõe, então, não uma certa política da sinceridade ou uma política do real, a desvencilhar-se ingenuamente de qualquer artefacto ou trabalho poético com a linguagem; trata-se, sim, de não interpretar conforme os papéis impostos, de não cumprir com o modelo construído, de pensar outras máscaras, complexificando as relações entre o ser e o não-ser, o ser efeito do discurso e ser efeito da origem.

O exemplo dado pelas *Novas Cartas* é o de uma despossessão, afinal, “tudo de posse é macho” (*idem*, p. 146). Despossuir-se, desapossar-se: eis algumas possibilidades de resistência a este furor de se relacionar com o outro pela via da apreensão, do enclausuramento linguístico e identitário, a exemplo do que as autoras dizem: “Porque só de minha posse na verdade te importas” (*idem*, p. 29). Cixous também debate esta inclinação possessiva, declarando que “For us the point is not to take possession in order to internalize or manipulate, but rather to dash through and to ‘fly’” (1976, p. 887). No original, em francês, o verbo *voler* é usado pela pensadora no duplo sentido, de voar e de roubar. Posto isto, pode-se afirmar que a intertextualidade das *Novas Cartas* bem como a proliferação dos nomes próprios e dos nomes comuns, operacionalizam esse voo, essa vida sobrevoante, capaz de desorientar as coordenadas dos mapas e dos textos, as noções de originalidade e cópia, derrubando, ainda, a propriedade privada. Jogando com o imaginário da mulher como doadora, aquela que porta e dá à luz a vida, torna-se possível suspeitar que a disseminação, no texto, funciona como índice da desapropriação.

Sabemos, entretanto, que o que chamamos de despossessão em termos de gênero sexual e em termos de gênero textual, evidentemente recai na possibilidade de ser enquadrado como loucura. Não é por acaso que a obra trata deste tema, de um modo especialmente sensível, mais especificamente na crônica de uma personagem, Mariana A., internada pelos sogros, depois de um processo de entristecimento pela ausência do marido, enviado ao serviço do Ultramar para a África. Entre os textos que tratam desse caso, inclui-se um relatório médico-psiquiátrico, no qual lemos que Mariana A., de 25 anos de idade, perdeu o pai por suicídio, tem três filhos e não se dá bem com a mãe. Até o momento em que dá entrada no hospital “acoplada com um cão”, a personagem não tinha histórico médico, nem “sintomas de alienação, ou tendência para aberrações sexuais” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 189). Os sogros relatam o processo de adoecimento da nora desde que o filho, António, fora para África.

Em resposta ao tratamento, Mariana A. gravava monólogos em fitas, uma delas transcrita no relatório, e cujo trecho reproduzimos abaixo:

É luxúria dizia minha mãe é pecado a carne e mesmo contigo eu sentia que o era quando gozava e só eu sei como me tentava retrain. E depois todos estes anos a pesarem-me no ventre todos estes pensamentos estes desejos estas ideias a tua mãe a vigiar-me o teu pai a ler o que eu te escrevia e o que tu me mandavas dizer. E tu como uma prisão e eu a criar-te horror a criar-te todo este asco todo este enorme medo. (*idem*, pp. 190–191)

Recorrendo a uma espécie de fluxo de consciência, a transcrição da fala em forma de carta de Mariana A. ao marido, performatiza a irregularidade e a descoordenação sentidas pela personagem, a embaralhar a censura religiosa, corporificada pela mensagem da mãe, com o sentimento de perseguição dos sogros. Mariana entra no hospital acoplada; não seria esta imagem por demais sintomática de uma espécie de captura do corpo pelo discurso, como se fosse este corpo de animal que lhe revelasse o funcionamento da linguagem a que estava submetida? O circuito de aprisionamento se encerra na postura de António, o próprio marido, a instigar-lhe horror. Como no diálogo com Camões, haveria, para estas mulheres, um direito de perder-se, ou mais ainda, um direito de valer-se de uma linguagem que é tanto expressão quanto ação?

Também há cartas em que o perder da lucidez aparece do outro lado, na expressão irônica do desejo de manutenção das práticas colonialistas. É isto o que se pergunta uma jovem universitária de Lisboa, em carta a seu noivo, outro António: “Que mal fizemos para nos criarem para reizinhos de tronos à venda, que mal fizemos para termos assim ainda as Áfricas entre nós e nós?” (*idem*, p. 245). Aqui, o que se faz notar, na ambiguidade da indagação retórica, é uma certa repetição de um pensamento colonialista, pautado na invasão de “estrangeiros indefinidos a entrarem pela barra dentro” e do “povo de Lisboa a pegar em armas ridículas e a deixar-se massacrar ‘pela raça’” (*idem*, p. 244). Esta mensagem, da qual a personagem é portadora, só desnuda o seu ter-lugar na sociedade portuguesa da época, porque se vale de um falar por falar.

Nesse sentido, a perda da autoridade do discurso, ou mesmo o gozo da perda do sentido, seja consciente, seja inconscientemente, é um importante dispositivo a ser trabalhado de modo ético e poético, retórico e político. O canto, o grito e o escândalo que se fazem nessa matéria de voz não se articulam apenas pela presença, como também na instabilidade de algo que se dá retirando-se, tornando-se coletivo, fazendo-se eco de outras e outros, sendo capturado pelos elementos com os quais joga em termos de gênero e em termos de contexto de enunciação. Tal como Cixous descreve a cena em que a mulher fala em público:

She doesn't “speak,” she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the “logic” of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body. In a certain way she inscribes what she's saying, because she doesn't deny her drives the intractable and impassioned part they have in speaking. Her speech, even when “theoretical” or political, is never simple or linear or “objectified”, generalized: she draws her story into history. (Cixous, 1976, p. 881)

Mais adiante a escritora dirá que nesse tipo de cena não há diferença entre oralidade e texto escrito. A estratégia parece ser, inclusive, a de ultrapassar um realismo, abrindo-se para a infinitude da significância e para um desprendimento, como se a predominância do endereçamento, da incorporação de um tu pelo discurso, da conversão dessa segunda pessoa em testemunha, tivesse mais valor do que a mensagem em sua relação com o emissor ou muito mais valor do que as dualidades que fundam a lógica logofalocêntrica. Assim sendo, a mistura dos gêneros e a variação das posições da mulher no tempo e no espaço trabalham no mesmo passo que a perda da autoridade, seja no sentido da escrita coletiva, conjunta e ao mesmo tempo anônima, seja no risco de perder a razão ou de lhe ser imposta uma falta de autonomia pelos discursos autoritários. Há, como podemos observar, um empuxo para o fora da literatura, para a fabricação performativa de um mundo outro, decorrente de um posicionamento muito consciente das autoras, na margem entre a vida e a morte, no que no desejo trabalha, muitas vezes, como prova de fogo, à qual nem sempre se sobrevive, posto que muitas mulheres pagam por esse exercício de (auto)criação com a própria vida: “Há os que morrem por boas intenções, e os que morrem por necessidade. Foi dita a gravidade desta empresa, luta de vida, o que em nosso tempo e nosso sítio não é tido por legítimo, nem por defesa” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 53).

5. Conclusão

As *Novas Cartas Portuguesas* não são apenas uma reescrita do romance epistolar típico do século XIX, nem uma releitura atualizante das *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado. Como tentei mostrar aqui, o trabalho de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Hora e Maria Velho da Costa, configura-se como um laboratório de escrita capaz de também desobrar-se, operacionalizando uma corrosão do projeto, na medida em que produz e inclui os efeitos de sua própria causa, fazendo-se como leitura e desfazendo-se na leitura dos diversos interlocutores e destinatários dessas cartas em forma de poema, relatório, bilhete, manifesto.

“Brando queixume que te escapa, me ocupa, me embrenha, me ultrapassa e mata: minha escrita” (*idem*, p. 146). A escrita é o que constrói esse caminho de reversibilidade entre produção e leitura, endereçamento e acaso, datação histórica e ilegibilidade, acontecimento e repetição. Todo o trabalho com o discurso anterior, com a anterioridade ideológica, com a sedução do imaginário em criar imagens estáveis na origem, acaba por tirar proveito dessa armadilha a que estão sujeitos também o discurso político dessas mulheres. Quando Bárbara Cassin trabalha a importância da sofística para a filosofia e não só para os estudos sobre a retórica, afirma que uma das astúcias de Górgias é provar que “uma mentira, um erro, uma ficção existem tanto quanto o verdadeiro tão logo os proferimos” (Cassin, 2005, p. 38). Assim, não bastaria afirmar que o ser é um efeito do dizer, “que não se trata mais aí de uma crítica da ontologia – seu pretendo ser não passa da maneira com que se fala –, mas de uma reivindicação da logologia: ‘as demonstrações dizem tudo sem exceção’” (*idem*, p. 39).

Evidentemente, não dizemos que o real da experiência feminina não tenha seu lugar nesta obra, que ele não esteja sendo demonstrado, e sim que a obra trabalha para que seja

possível aproximar-se do gênero em todas as suas variantes, e perceber sua vibração, seu escape, seu desencontro ou sua irrepresentabilidade, por outras vias que não só a do medo, a da violação e a da posse. A demonstração de que Cassin fala é notável na redação intitulada “As tarefas”, escrita por uma “rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada em um asilo religioso em Beja”:

cada uma governa-se e a gente nesta vida tem de ter a tarefa de ser esperta, e uma das tarefas da mulher é disfarçar, que bem vejo a minha mãe com o meu pai. Uma vez até me disse: filha, olha que a mulher *tem de usar muita manha* para conseguir o que quer, pois como somos mais fracas, o homem faz da gente gato-sapato e esse é que é o dado, mas a gente tem de se defender. Outra das tarefas da mulher, então, será *ter manha*. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 292, grifo nosso)

Destinemos, pois, esta manha, a uma comunidade corajosa o suficiente para deixar-se seduzir pelo que no porvir pode ser mais justo do que o que temos.

Referências

- Agamben, G. (2007). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (S. José Assmann, Trad.). Editora UFMG.
- Aguiar e Silva, V. (2011). *Dicionário de Luís de Camões*. Leya.
- Amaral, A. L.; Macedo, A. G., & Freitas, M. (2012). Apresentação: “Novas Cartas Portuguesas” e os feminismos. *Cadernos de Literatura Comparada*, 26/27, 1–7.
- Alcoforado, M. (2016). *Cartas portuguesas*. L&PM.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. da (1974). *Novas cartas portuguesas*. Círculo do Livro.
- Blanchot, M. (1987). *O espaço literário* (A. Cabral, Trad.). Rocco.
- Blanchot, M. (2005). *O livro por vir* (L. Perrone-Moisés, Trad.). Martins Fontes.
- Camões, L. de. (1977). *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Moraes Editora.
- Cassin, B. (2005). *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura* (A. L. de Oliveira, M. C. Franco Ferraz & P. Pinheiro, Trads.). Editora 34.
- Cixous, H. (1991). *Readings: the poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva* (V. A. Conley, Trad.). University of Minnesota Press.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, Trads.). *Signs*, 1(4), 875–893.
- Haroche-Bouzinac, G. (2016). *Escritas epistolares* (L. Fonseca Ferreira, Trad.). Editora da Universidade de São Paulo.
- Homero (2014). *Odisseia* (C. Werner, Trad.). Cosac Naify.

[recebido em 26 de novembro de 2021 e aceite para publicação em 31 de outubro de 2022]