

# AS VOLTAS COM MARIANAS, MARIAS E - POR QUE NÃO? - JOSÉ

Paola Poma\*

## Resumo

A intenção desta leitura crítica é apontar o diálogo entre tradição e contemporaneidade, na literatura portuguesa, partindo do desejo e do sofrimento amorosos introjetados e projetados pela famosa freira de Beja - Mariana Alcoforado - abandonada por seu amante o Marquês de Chamilly. Se o estudo tem como mote as *Cartas Portuguesas*, escritas no século XVII, a primeira volta se dá com a edição em 1972 das *Novas Cartas Portuguesas* - escritas por três mãos: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Aqui, evidencia-se o viés, senão sociológico, fortemente denunciativo da opressão vivida pela mulher nas suas mais variadas formas. A segunda volta surge em dois momentos da obra da poeta Adília Lopes: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* - 1987 e *O regresso de Chamilly* - 2000. Estes livros reatualizam a imagem da freira agora em chave irônica e erótica. Entretanto, diante de releituras tão diversas, é possível levantar uma questão comum entre todas: o problema da autoria. Seria a freira de Beja um simulacro de Guilleragues? E as três Marias, uma única voz? E o caso Adília Lopes? Esta análise é uma tentativa de compreender o "rumor" (tradição) criado pelo jogo de intertextualidade e pelo confronto entre escritor e leitura que percorre estes textos contemporâneos.

## Palavras-chave

Autoria; Beja; Gêneros Literários; Intertextualidade; Soror Mariana.

## Abstract

This article intends to point out the dialogue between tradition and contemporaneity within Portuguese literature, having as a starting point the elements of desire and amorous suffering, introjected and projected by the famous nun of Beja, Mariana Alcoforado, abandoned by her lover, the Marquis of Chamilly. If the present study holds as main theme *Cartas Portuguesas*, written in the 17th century, its first turn follows the 1972 edition of *Novas Cartas Portuguesas*, written by three hands: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa. At this point, it becomes evident, if not the sociological perspective, the denouncing aspect of the text in regard to the oppression suffered by women in its most various forms. The second turn happens in these two pieces of the poet Adília Lopes's work: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* - 1987 and *O regresso de Chamilly* - 2000. These books render the nun's image a more erotic and ironical prospect. Nevertheless, in face of such diverse readings, it is possible to find a common denominator among them: the problem of authorship. Would the nun of Beja be a simulacrum of Guilleragues? Could the three "Marias" be a single voice? What about the case of Adília Lopes? This analysis provides an attempt to understand the "rumor" (tradition) created by the play of intertextuality and by the encounter between writer and reading which occurs in all these contemporary texts.

## Keywords

Authorship; Beja; Intertextuality; Literary Genres; Soror Mariana.

---

\* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH – USP - 05508-900 – SP - Brasil. E-mail: ppoma@usp.br

Cortaram os trigos. Agora  
A minha solidão vê-se melhor.

Sophia M. B. Andresen – *Sóror Mariana-Beja*

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes (1981) afirma que a carta de amor contempla uma dialética particular, ou seja, ela é “ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)” e dentro deste movimento não se pode esquecer a sua função primordial: a de ser uma “correspondência”, ou melhor, uma relação ou correlação que “liga duas imagens”. Portanto, na relação amorosa ela representa o elo entre os amantes que, momentaneamente, encontram-se afastados e, de certo modo, reivindica a reciprocidade para si: uma carta enviada espera a sua resposta e, assim, sucessivamente até que a presença do objeto desejado possa sanar esta falta ou, na pior das hipóteses, a sua ausência (ou a das cartas) venha a confirmar a ruptura da aliança.

Dentro desta lógica, a diversidade de cartas é proporcional à diversidade de remetentes e, conseqüentemente, de destinatários, mas o que pensar quando as famosas *Cartas Portuguesas* (1669)<sup>38</sup> de Mariana Alcoforado (1998) transformam-se nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972) das três Marias (BARRENO; HORTA; COSTA, 1980) e voltam em dois livros - *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O regresso de Chamilly* (2000) – escritos por outra Maria, a José (LOPES, 2000)?

É a partir da leitura destas cartas, tecida por vários fios, que a teia deste texto se constrói, não com a intenção de desembaralhar as suas linhas e organizá-las logicamente, mas como um jogo infantil, espécie de “telefone sem fio” às avessas, ou seja, um esforço para ouvir o ruído, o riso, a inversão, o silenciado, o imaginado, enfim, a captura do processo de criação e de recriação de seus jogadores, processo revelador do tempo, dos sentidos e da linguagem.

## Eu

A primeira carta enviada é a da famosa sóror de Beja – Mariana Alcoforado exilada no claustro do Convento da Conceição – “escrita a um distinto gentil-homem que serviu em Portugal” (ALCOFORADO, 1998, p. 13), segundo o aviso dado ao leitor pelo editor. Trata-se de uma possível história de amor entre a freira portuguesa e o marquês de origem francesa escrita no século XVII que carrega, antecipadamente, em germe, o problema tão contemporaneamente debatido sobre a autoria. Sabemos e, simultaneamente, duvidamos da existência do autor/autora que elaborou estas cartas. Se há indícios e documentos registrados que garantam a existência de Mariana Alcoforado, por outro lado há variações neste biografismo tais como: origem do sobrenome, idade em que se tornou interna, saltos inexplicáveis na biografia da família Alcoforado e informações que oscilam como, por exemplo, a figura de D. Brites de Brito ora escritã do convento ora, juntamente com D. Fernando, fundadora do Convento da Conceição ou Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição em 1467, imagens distantes daquela descrita por Mariana na 5ª carta:

De tudo isso encarreguei D. Brites, que eu habituara a confidências bem diferentes. Os seus cuidados não me serão tão suspeitos quanto os meus. Ela

---

<sup>38</sup> As datas que se seguem aos títulos das obras referem-se à primeira edição.

tomará as precauções necessárias para que eu fique com a certeza de que recebeu o retrato e as pulseiras que me deu (ALCOFORADO, 1998, p. 46).

Além de um levantamento indicativo do histórico de bastardia na família Alcoforado, o que, de certa forma, serve de justificativa “genética” para o crime cometido.

E as incertezas voltam-se também para a questão da gênese das cartas ou porque elas não revelam o cerebralismo francês ou porque não se reconhecem, nas suas linhas, o discurso e a sutileza amorosa típicos do veio português. Posta em dúvida pelos franceses e pelos portugueses, voltamos à estaca zero. Todavia o que interessa nestas *Cartas Portuguesas* não é quem as escreve, se Mariana Alcoforado ou Monsieur de Guilleragues, o que chama a atenção do leitor é o papel central da escrita no dizer do jogo amoroso, jogo que se estabelece com um único jogador, jogo e cartas perdidos.

Mariana, em sua primeira carta ao Marquês de Chamilly, a parte o tom melancólico e algo mordaz, revela-se dependente da sua própria escrita: “Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter as tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte!” (ALCOFORADO, 1998, p. 19). A linguagem metonímica é reveladora do seu desejo de estar próxima ao marquês e por ele ser tocada, daí a necessidade de reter a carta, pois, como imagem invertida, ecoa a queixa de não receber suas cartas (há seis meses) e, portanto, de não poder tocá-lo. A sensualidade não aparece apenas no tema e no encontro erótico subentendido, o próprio texto carrega em si a corporificação de Mariana, como se cada palavra escrita, cada linha alongada, cada página acrescentada representasse um pedaço de corpo acariciado, tocado, beijado. A freira quer demorar-se nas cartas como um prolongamento do seu próprio desejo e da presença do amado, mas o que recebe em troca são “frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que estavas morto por acabá-las” (ALCOFORADO, 1998, p. 37). Em outros momentos a escrita atua como paliativo, uma falsa presentificação do amado: “Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses, de algum modo, mais perto de mim” (ALCOFORADO, 1998, p. 40-41), culminando num processo psicanalítico já que “escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio” (ALCOFORADO, 1998, p. 40-41). Esse exercício de escrita (as cinco cartas) que recolhe o desejo, alivia a dor e amplia o rancor evidencia o fracasso amoroso de Mariana Alcoforado e nega a dialética barthesiana, confirmando a não-correspondência através da falta tanto das cartas quanto do objeto amado, porém, em contrapartida, confirma o gesto de autonomia em relação às instituições, à história e ao domínio do homem sobre a mulher possibilitado pelo desejo amoroso:

Não sei porque te escrevo: terás, quando muito, piedade de mim, e eu não quero a tua piedade. Contra mim própria me indigno quando penso em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me à cólera de minha família, a severidade das leis deste país para com as freiras, e à tua ingratidão, que me parece o maior de todos os males (ALCOFORADO, 1998, p. 30).

As cartas revelam o paradoxo da situação experienciada pela freira: a libertação e autonomia do desejo em oposição ao encarceramento como forma de punição social.

Porém se na última carta a autora sinaliza a ruptura definitiva – “Escrevo-lhe pela última vez” (ALCOFORADO, 1998, p. 46) – ameniza no decurso da escrita esta decisão usando como subterfúgio o desejo de demonstrar, no futuro,

o sentimento amoroso mais apaziguado, diluído, o que pressupõe uma vontade de resgatar o contato com o marquês - "Quero escrever-lhe ainda uma outra carta para lhe mostrar que, daqui há algum tempo, talvez já tenha mais serenidade" (ALCOFORADO, 1998, p. 52). Ainda que de forma dubidativa, a retomada da decisão anterior de não mais escrever, denuncia o descontrole emocional deixando em suspenso a eficácia do projeto: "Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos?" (ALCOFORADO, 1998, p. 53).

## Nós

Já as *Novas Cartas Portuguesas* (BARRENO; HORTA; COSTA, 1980) não colocam em dúvida a questão da autoria, pois, de antemão, explicitam o jogo proposto: são três mulheres, "três irmãs", "seis patinhas sonsas de nós três caminheiras", "instrumento de três cordas", "três aranhas astuciosas fiando de nós mesmas a nossa arte, vantagem, nossa liberdade e ordem". Os símbolos escolhidos para ressignificar a nomenclatura dada ao responsável pela obra criada, isto é, o que se convencionou chamar de autor(a), recebem, agora, as designações de "caminheiras", "cordas" e "aranhas" manifestando o movimento imanente a cada uma destas qualificações. A sequência de nomes permite a contaminação das imagens desautorizando o lugar imóvel do autor, pois se são andarilhas, sem parada, portadoras de cartas, também são cordas e vibram, cantam e, quando tocadas, falam e são também aranhas tecendo sua teia, seu texto, para capturar a presa desejada, imagem, por sinal, de forte apelo sexual. O que se quer ressaltar, portanto, é a necessidade de um trânsito, espécie de "moto contínuo" da escrita que oculta a individualidade da voz para evidenciar uma voz coletiva. E se tal estratégia (e não se pode esquecer - em hipótese alguma - o fato de tal artifício ser um modo de driblar a censura salazarista) visa buscar o desaparecimento da identidade autoral, ela se desdobra ainda mais ao propor a mesma desarticulação, mas, mais perversa, infligindo a cada escritora a necessidade radical de alterar o seu modo de criar. Tramam para os outros e tramam para si mesmas. Escrita que impõe o pacto e o risco:

Tudo isto encadeado, entremeando e ensaiando cada uma forma das outras, como a provar que, e provando, que tomando posse e engravidando cada uma de cada uma de cada uma. Quem não analisava, fê-lo bem, quem não fazia poemas, foi-os fazendo, quem não se fazia valer de pintar olhos, também. Quem não chorava, quase, quem não se agitava, agora sim. Mas sempre perante e dito. A paixão aflita da ameaça de ser doutra forma o mesmo (isso é a paixão), assim se foi selando (zelando por ser) trabalho de regra do imposto ao pacto. O tempo da disciplina começou (BARRENO; HORTA; COSTA, 1980, p. 126-127).

Instaura-se o pacto. Pacto da desordem, da ruptura, do movimento insidioso, da libertação. Pacto firmado com Mariana Alcoforado, em sangue, em cartas, em linhas tecidas para a construção de uma nova irmandade fundamentada no desejo. E que continua a se desdobrar numa outra ordem, pois se há misturadas, não isentas de dor e dúvida, Mariana e Marias ("Penso em vós ambas e vos distingo e não distingo do todo que formamos"), as *Novas Cartas Portuguesas* expandem a imagem da sóror em novas e velhas Marianas: filhas, sobrinhas e netas; Anas, Marias e Mônica; Adélia e Joanas; Josés e Mariano; Chamilly, Antonio e Antoine; Noel e Teresa; Fátima e Isabel ; Joana, Ofélia e

Inês. Entre o fogo de Joana, a água de Ofélia e a faca de Inês as cartas correspondem (correlação): perguntas e respostas, desejos e segredos, incestos e silêncio, torturas e revanches, censura e amantes, sexo e degredo. Desse ângulo, pode-se dizer que este livro concretiza a dialética proposta por Barthes, pois, independentemente do teor da resposta oferecida, a carta cumpre o seu papel, o que foi dito, foi lido e respondido permitindo a circulação das ideias, do tempo e do desejo, consentido ou não.

## Ele

O caso de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira é diferente. Numa entrevista concedida a Revista Inimigo Rumor a autora explicita:

Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira são uma e a mesma pessoa. São eu. Como uma papoila é poppy. E muitos outros nomes que não sei. Adília Lopes é água no estado gasoso, a Maria José é a mesma água em estado sólido. Eu sou uma mulher, sou portuguesa, sou lisboeta, sou poetisa, sou linguista (todos somos) sou física, sou bibliotecária, sou documentalista, sou míope, tenho quase 41 anos (nasci a 20 de abril de 1960), sou solteira, não tenho filhos, sou católica, tenho olhos castanhos e meço 1,56, neste momento peso 80 kg, uso o cabelo curto desde 1981, o cabelo é escuro com muitos cabelos brancos, Sou etc, etc... [...] Desse mergulho até o fundo do pantanal, da fossa, como se eu fosse o Prometeu, um Prometeu que vai buscar o fogo às profundezas do lodo, é que nasceu Adília Lopes em 1983. Adília Lopes é nome de crisma. Maria José é o nome de Batismo (OLIVEIRA, 2001, p. 18-19).

Se nas *Cartas Portuguesas* tem-se uma única voz – Mariana Alcoforado – que problematiza a dicotomia ficção/realidade, nas *Novas Cartas Portuguesas* a pluralidade de vozes dissolve esta oposição, pois o que está em jogo é o exercício da liberdade feminina através da linguagem. Ambas diferem da poetisa contemporânea, pois, neste caso, não se pode nem afirmar a inexistência de Maria José nem negar o mascaramento em Adília Lopes. Talvez, aqui, caiba usar um termo tão caro a esta autora: entropia. Arriscaria dizer uma entropia alquímica já que Adília Lopes (assim confirmada) circula entre água e ar gerando esta presença/ausência de ambos os nomes. Se em um poema diz - “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca” (LOPES, 2000, p. 339) - em outro afirma - “Eu sou a luva/ e a mão/ Adília e eu/ quero coincidir/ comigo mesma” (LOPES, 2000, p. 360).

A constante oscilação dos nomes questiona não só a dicotomia personalidade/impessoalidade centrada no sujeito empírico do autor, mas também se expande ao incluir outros personagens do mundo familiar, literário, ficcional. Neste jogo, os poemas, como estrutura literária, também são afetados, transformam-se em pequenas narrativas, poemas em prosa, poemas dramáticos e desestabilizam, pela variação de vozes, as categorias do real e do ficcional como explicita o poema “D. Sebastião e Marianna Alcoforado”: “A minha prisão/ está cheia/ de nevoeiro// O meu convento/ está cheio/ de vento// No nevoeiro/ não tenho/ paradeiro//No vento/ não tenho/ contento [...]” (LOPES, 2000, p. 419).

Adília Lopes além de aproximar a freira de Beja a D. Sebastião, o que pode ser lido como uma ficcionalização do real ou o seu contrário, ou ambos, também propõe outra leitura para a eterna amante de Chamilly. Antes de mais nada,

cabe ressaltar que não se tratam de cartas e, sim, de poemas, dois livros de poemas dedicados aos amantes.

Em *O Marquês de Chamilly - Kabale und Liebe* (1987) a abertura do livro serve de guia de leitura que quer mais desviar a rota do leitor do que propriamente indicar-lhe o caminho, já que parte do "Fin". Título escrito em francês seguido de um poema de uma única estrofe de 5 versos e outros dois poemas enumerados ("1" e "2"). Se este "Fin" ao qual alude é uma remissão, às avessas, a 5ª carta de Mariana Alcoforado na qual a efetivação da ruptura deixa transparecer, num futuro, a possibilidade de uma carta atenuada, aceitando a condição de isolamento e castidade que convém a uma freira e o afastamento (três séculos depois), por vontade própria, do marquês, é, nesta brecha – "outra vez" – que Adília interfere e toma para si a voz da freira:

## 2

Estou outra vez a escrever-lhe  
Para lhe dizer  
Outra vez  
Que não lhe escrevo mais  
Lembra-se dos pesados cortinados  
De veludo cor de canela do meu boudoir?  
Eu também (LOPES, 2000, p. 85).

Espécie de linguagem fática, a carta vai cumprindo o seu trajeto solitário enquanto sua autora afirma que não escreve mais, escrevendo. Rememora e presentifica um objeto importante na composição do seu quarto: o cortinado. Pesado, de veludo, entre os tons do vermelho e do marrom garantindo a invisibilidade daquilo que esconde. Atesta-se a ilicitude da relação amorosa, a passagem do tempo (já que o tom é realmente mais "sereno") e uma certa melancolia do que foi vivido. A carta-poema contém também uma pergunta "lembra-se...?", cuja resposta "eu também" é desdobrada a partir de uma primeira confirmação ausente "Eu me lembro. E você?". Chamilly, quem deveria responder primeiro, novamente, não responde. A afirmação elíptica é a reverberação do desejo de obter uma resposta do eu lírico.

O título deste poema "2" também interessa na medida em que o duplo pode significar tanto o par amoroso Mariana e Chamilly quanto o par de sujeitos líricos (e/ou empíricos) Mariana e Adília Lopes. A sequência de 16 poemas pode confirmar esta duplicidade, uma vez que é a voz lírica distanciada que relata os sofrimentos de Mariana - "Uma das coisas/ que Mariana mais detesta/ é a publicidade/ ao código postal..."; "Mariana faz vinte e oito anos..." -, mas que, em alguns momentos, cede lugar a primeira pessoa "qualquer dia faço eu trinta anos" (LOPES, 2000, p. 86), permitindo uma leitura em duas chaves ou duas vozes: Mariana/Adília Lopes, oscilação que, no discurso poético, impede a garantia de unidade de voz.

Esta forma de narrar em versos o cotidiano apequenado de Mariana Alcoforado, na sua reclusão, talvez tenha sido a medida mais justa para caracterizá-la, ironicamente, como uma "Epopéia da Espera". Aqui não há peripécias, sofrimentos intensos, inversões e nem mesmo um amor digno de caracterizar-se como grandioso, ao contrário, privilegia uma espécie de rebaixamento das temáticas épicas já que freira enquanto espera anda pelos campos, abre caixas de chocolate como se fossem cartas "em virtude de imaginar", come chantilly porque lembra Chamilly, beija lagartixas na esperança de transformá-las no seu amante, ouve Bach, coloca cartas no correio que são

constantemente desviadas, pois sabe-se que “mais tarde ou mais cedo todas as cartas/ lhe serão devolvidas hermeticamente/ fechadas/ minha senhora o seu amante/ não se encontrou nesta morada” (LOPES, 2000, p. 93). E, depois de várias tentativas de estabelecer contato, recebe como resposta uma crítica mordaz à sua péssima caligrafia:

Minha senhora deve ter  
Uma coisa muito urgente e capital  
A dizer-me  
Porque me tem escrito muito  
E muitas vezes  
Porém lamento dizer-lho  
Mas não percebo  
A sua letra  
Já mostrei as suas cartas  
A todas as minhas amigas  
E à minha mãe  
E elas também não percebem bem  
Não me poderia dizer  
O que tem a dizer-me  
Em maiúsculas?  
Ou pedir a alguém  
Com uma letra mais regular  
Que a sua  
Que me escreva  
Por si?  
Como vê tenho a maior boa vontade  
Em lhe ser útil  
Mas a sua letra minha senhora  
Não a ajuda (LOPES, 2000, p. 95–96).

Adília, neste poema, depõe a condição de narradora e assume a identidade de Chamilly resgatando e reatualizando a estrutura das cantigas provençais. Abre e fecha o poema com o chamamento típico das Cantigas de Amor - “minha senhora” - cuja posição de inacessibilidade se dá em vias transversais, pois o que torna impossível o entendimento entre ambos, no poema em questão, não é nem a posição social da dama, nem a condição de casada e, sim, a ilegibilidade das cartas enviadas. Percebe-se também, no conjunto da obra, a inversão da coita amorosa já que é o Marquês quem despreza o serviço amoroso da dama. A boa vontade em ser-lhe útil é apenas um modo (ou um reflexo?) pragmático de responder, educadamente, o envio de tantas cartas já que não faz ideia da urgência do assunto, caracterizando, assim, o esvaziamento da vassalagem amorosa. Incluem-se neste jogo intertextual as referências as cantigas de amigo, entretanto as conversas e confissões que deveriam se dar somente no âmbito feminino entre eu lírico, mãe e amigas, no universo poético-ficcional de Adília Lopes ganha um intruso e confirma o erotismo centrado na figura do Marquês de Chamilly e de suas amantes.

Distanciando-se radicalmente do lirismo medieval, a poeta ironiza ainda mais a situação ao sugerir preocupação da parte do marquês em responder as cartas quando, na verdade, indica a displicência e o pouco caso deste pois “o marquês escreveu tão à pressa/ a morada de Marianna Alcoforado/ que a carta foi parar/ a uma freira/ que se chamava Marianna Alcoforado/ mas que não vivia/ no convento onde esta nossa/ Marianna Alcoforado mora...” (LOPES, 2000, p. 96). Os desdobramentos não se reduzem a figura da freira portuguesa. Neste poema há outro Marquês de Chamilly, porém este se corresponde com a sua Marianna, daí a desatenção desta outra para com a carta recebida. Se há, neste caso, relação, ela também prescinde das delicadezas do amor.

Adília, nesta epopeia em tom menor, narra a espera da mulher pelo homem amado e desconstrói a idealidade das histórias de amor ferindo o nosso dedo na roca envenenada e ampliando a realidade da vida desencantada, feita de solidão e de desencontros.

Diferente é *O Regresso de Chamilly*. Abusando das epígrafes, a autora indica quais serão os temas tratados: casamento e filhos e, por espelhamento, amantes e abortos. E se abre o livro com um poema indicando a ruptura de um casal e, em seguida, o dístico “Mas Chamilly chega/ e fica para sempre”, prenuncio das histórias infantis que terminam com a garantia absoluta da felicidade, propõe um deslocamento de leitura com os próximos poemas intitulados “Começo 1” e “Começo 2”. Se o primeiro se estrutura em meio a inversões e subversões, partindo do Gênesis e indo até as histórias da carochinha, “arranca-lhe uma costela/ e faz com ela/ uma flauta/ e do crânio de Mariana/ faz uma cabaça/ com que bebe água/ do poço/ que há no meio/ do claustro/ Chamilly transforma-se num sapo” (LOPES, 2000, p. 452); o segundo ao abrir o verso com um advérbio de negação (que pode ser lido isoladamente ou pode dar continuidade ao enjambement presente em todo poema) desestabiliza a interpretação do mundo polarizada (e excludente) em real e onírico: “Não/ era só um pesadelo/ e um sonho/ Chamilly voltou”. Somado a isto, a proximidade dos substantivos “pesadelo” e “sonho” de significações opostas, neste contexto, intensifica o estranhamento da situação, pois coloca no mesmo patamar sensações muito diferentes proporcionando um desconforto tanto na narradora quanto no leitor. Ainda podemos arriscar mais uma leitura: o pesadelo (ou sonho) era Chamilly ter se transformado em sapo, mas agora que, de fato, voltou, “... ajoelha-se/ perto de Mariana/ debruça-se/ sobre o seu regaço/ pega-lhe nas mãos/ sem lhas tirar/ do colo/ beija-lhe as mãos/ e diz/ Merci/ Mariana abre os olhos/ e diz Milly” (LOPES, 2000, p. 453).

Diante de um momento idílico na vida de Mariana, pleno de realização e de declarações de amor “Marianne, je t’aime” (LOPES, 2000, p. 456), a narradora não perde de vista o caráter do Marquês: “Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Mariana/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres” (LOPES, 2000, p. 457), e entre as mulheres e os afazeres ou os afazeres com as mulheres, inclui neste cenário a pintora modernista portuguesa Émilie Possoz (1888-1967), também conhecida como Mily Possoz.

Mais que  
todas as cartas  
como nenhuma  
carta  
és tu Milly  
em carne e osso  
ao pé de mim  
(Mily Possoz também  
Está muito comovida) (LOPES, 2000, p. 457).

A presentificação da voz de Mariana propicia a confissão da felicidade vivida e consente na participação de Mily Possoz nesta felicidade, ou porque a artista, que morou em Paris, encena, nesta pequena epopeia, um dos “afazeres” do Marquês de Chamilly ou porque “pinta-lhes/ o retrato... onde se dão/Eva e Adão/ cadela e cão”, traço de intimidade que parece pertencer a ambas as situações. E, novamente, tem-se uma escrita movente, pois os parênteses que limitam os versos referentes à pintora tanto podem revelar um comentário de Mariana sobre a comoção de Mily Possoz, quanto um comentário da narradora deixando escapar



uma dose de ironia, já que, o jogo, subsequente, entre escrita e fala, potencializa a instabilidade da situação, visto a intimidade do chamamento “Milly Cheri” ecoar, simultaneamente, a outra presença (Mily Chérie) devido a homofonia do chamamento, ampliando ainda mais a chave interpretativa. Como afirma Flora Sussekind:

Ambos os conjuntos, o das citações e o dos personagens, contribuindo, pela heterogeneidade de sua composição, pela convivência entre invenções e duplicatas, para a configuração na poesia de Adília Lopes, de um princípio de desintegração enunciativa, de um campo imaginário também saturado de geminações, desdobramentos e contrapartes (SUSSEKIND, 2002, p. 210).

E se há um jogo poético-narrativo de desdobramentos entre as vozes de Mariana, Chamilly e a narradora, Adília Lopes adota como estratégia de fundo as citações, tornando o texto ainda mais movediço. Tais citações são vinculadas as artes plásticas com as presenças de Mily Possoz, tematizada em alguns dos poemas citados; Malevich, presente através da sugestiva comparação entre a tela “quadrado branco sobre fundo branco” de 1918 e a imagem oscilante de corações aludindo, em letras cifradas, ao nome do pintor russo – o que pode ser lido não só como uma declaração de amor da freira de Beja ao Marquês, mas também da autora em relação ao pintor russo.

Outras vezes quando está frio  
para andar a pé nos campos Marianna  
embacia as vidraças com o bafo  
e faz corações com o dedo indicador direito  
dentro dos corações escreve  
M. A. Love Ch (LOPES, 2000, p. 91).

E, por último Delacroix, citação explícita da tela “mulheres de Argel” de 1834 já que Mariana se assemelha e “enrosca-se como uma/ mulher de Argel” (LOPES, 2000, p. 87).

Como não poderia deixar de ser, as citações literárias são muitas na obra de Adília Lopes. Chama a atenção do leitor, especialmente nestes dois livros, as presenças de Camões, Pessoa e, com mais força, Sophia de Mello Breyner Andresen, cuja poética de inteireza fundada no ideal grego, na harmonia da natureza e, de modo singular, no mar como demonstra o breve poema “Inscrição” - “quando eu morrer voltarei para buscar/ os instantes que não vivi junto do mar” (ANDRESEN, 1991, p. 127), parodiado por Adília ao ser deslocado para o mundo romanticamente irônico da sua Mariana Alcoforado - “quando eu morrer/ hei de voltar/ para buscar/ os instantes/que não vivi/ ao pé de ti/ Milly” (LOPES, 2000, p. 454). Inteireza, aqui, fadada ao fracasso. A volta espectral de Mariana é falhada, visto a inviabilidade de concretizar os desejos eróticos com o Marquês, o que não ocorre no poema de Sophia aludindo a uma possível comunhão com a natureza.

Vale lembrar que os títulos escolhidos por Adília – *O Marquês de Chamilly* e *O Regresso de Chamilly* – diferem daquele escolhido pelas três Marias. Se estas atualizam o título original para *Novas Cartas Portuguesas*, aquela opta por destacar a figura masculina – ao renomear, recontar e continuar a história da freira de Beja – cuja participação não se limita ao envio das cartas, mas a uma efetiva reconciliação amorosa com ares de romance e uma pitada, salgada, do medíocre cotidiano burguês.

Todas essas escrituras ocupam o espaço fronteiro, espaço da desarticulação e arriscaria dizer que é o texto inaugural das Cartas Portuguesas

que promove este movimento ondeante por problematizar, de saída, a fronteira mais radical entre ficção e não ficção, arte e vida. Textos que são “ex-cêntricos”, segundo Linda Hutcheon, pois “assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido” (HUTCHEON, 1988, p. 29). E somaria a estes itens de homogeneização o discurso tão em voga da morte do autor, ler ou ter a necessidade de ler os textos necessariamente neste viés também é um modo de engessá-los. Os autores aqui não se apagam: circulam, ondeiam, oscilam, desarticulam para atingir a liberdade amorosa, política e, especialmente, a liberdade na forma de dizer.

POMA, P. Dealing with Marianas, Marias and - why not? - José. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 120-130, 2010.

## Referências

ANDRESEN, S.M.B. *Obra poética II*. Lisboa: Caminho, 1991.

ALCOFORADO, M (atribuídas à). *Cartas portuguesas*. Trad. Eugênio de Andrade. 2. ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 1998.

BARRENO, M. I., HORTA, M. T., COSTA, M. V. *As novas cartas portuguesas*. 3. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 3. ed. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

OLIVEIRA, M. J. S. V. F. de. Entrevista. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, 7 Letras, n. 10, p. 18–19, mai./2001.

SUSSEKIND, F. Com outra letra que não a minha. In: LOPES, A. *Antologia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.