

CARTAS PORTUGUESAS

e NOVAS CARTAS

PORTUGUESAS:

RELEITURAS

IM-POSSÍVEIS¹

Marta Mascarenhas
Universidade do Porto

RESUMO:

Neste trabalho, propus-me fazer a releitura de *Novas Cartas Portuguesas*, a obra de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, e de *Cartas Portuguesas*, a obra atribuída a Soror Mariana Alcoforado, "contra a corrente", sob uma perspectiva *queer*. As duas obras desconstroem sistematicamente estereótipos cristalizados, além de anteciparem problemáticas socioculturais ainda longe de estarem esclarecidas, o que faz delas um objecto de estudo adequado a uma releitura *queer*.

ABSTRACT:

In this essay, I intend to re-read *New Portuguese Letters*, by Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa, and *Portuguese Letters*, the work attributed to Soror Mariana de Alcoforado, "against the grain", from a queer perspective. Both works systematically deconstruct crystalized stereotypes, besides anticipating sociocultural problems still far from being clarified, which makes them both a case-study fit for a queer re-reading.

PALAVRAS-CHAVE:

Queer, desconstrução, estereótipos.

>>

KEYWORDS:

Queer, deconstruction, stereotypes

As obras literárias não cessam de significar, “independentemente dos seus autores e, por vezes, contra as [suas] melhores intenções” (Butler 1993: 241), pelo que, enquanto objecto portador de carga semântica, elas estarão sempre sujeitas a uma “necessária e inevitável expropriação” (*ibidem*) por parte de quem as lê. Assim, neste início de milénio, proceder à releitura de *Novas Cartas Portuguesas*, a obra de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, e da sua relação com *Cartas Portuguesas*, a obra atribuída a Soror Mariana Alcoforado, recorrendo à teoria *queer*, constitui mais uma “expropriação” em busca de novos e imprevisíveis caminhos estéticos e políticos.

Segundo Deleuze, “a literatura está (...) do lado do informe, ou do inacabamento” (Deleuze 2006: 11). Este parece ser também o posicionamento das autoras de *Novas Cartas Portuguesas* que nos advertem, a dado momento, da impossibilidade de “seguir o desenho todo das personagens, das situações, até ao fim” (Barreno/Horta/Costa 2010: 302). Resta-nos, então, seguir o labirinto formado pela “rendinha estilizada de pilhas de palavras” (*idem*: 288) que compõem a obra, sem nunca perder de vista “*la petite soeur de Beja*” (*idem*: 121), na esperança de alcançar momentos e subjectividades que, no entanto, se metamorfoseiam no mesmo instante em que se tentam reter. Ambas as obras se constituem, por isso, como um caso de devir – um território em processo de formação – quer em relação à diegese, quer às próprias personagens, perspectivando uma produtividade em termos hermenêuticos que poderá revelar-se de grande interesse crítico.

Como as próprias autoras reconhecem, as vidas ficcionadas das suas personagens e o seu discurso “chega[m] onde não pode[m] saber” (*idem*: 289) como ondas “mansas, bravas, tortas, direitas” (*ibidem*). Como elas, os seus efeitos são imprevisíveis, possivelmente contraditórios e reverberam a cada nova leitura. Esta ideia está bem patente em *Novas Cartas Portuguesas*; em *Cartas Portuguesas*, apesar de não tão explícita, ela é

perceptível, por exemplo, na inconstância e incoerência dos estados de alma assumidos pelo sujeito enunciador, que confessa, na “Carta Quarta”, a “incerteza dos [seus] planos, e [a] contradição dos [seus] impulsos” (Alcoforado 1998: 39).

O próprio acto de escrita, em *Novas Cartas Portuguesas* e em *Cartas Portuguesas*, constitui-se como “um processo, uma passagem de Vida que atravessa o vivível [pelas personagens] e o vivido” (Deleuze 2006: 11) pelas autoras na obra. Em *Novas Cartas Portuguesas*, elas interrogam-se sobre o que farão e o “[q]ue vai ser [delas] e Mariana” (Barreno/Horta/Costa 2010: 6), adoptando uma perspectiva diegética direccionada para o futuro. Para as três autoras, também Soror Mariana Alcoforado veio “escrevendo” (*idem*: 28) cartas ao Senhor de Chamilly como “pretexto” para ir “ao encontro” delas próprias e de todas/os as/os leitoras/es que viriam a ler *Cartas Portuguesas*. Tanto em *Cartas Portuguesas*, como em *Novas Cartas Portuguesas*, as cartas vão, pois, sendo escritas sem obedecer a um percurso determinado e sem um ponto de chegada pré-estabelecido, apenas com a certeza de que o caminho se vai cumprindo carta a carta.

Em ambos os casos, a composição das cartas, enquanto processo sempre em vias de fazer-se e cujo resultado se pauta pela contingência, parece favorecer especialmente modos de leitura rizomáticos que procedem por intersecções e cruzamentos que conduzem a linhas de fuga impossíveis de prever, pois, além dos múltiplos caminhos que a cartografia das obras possibilita, elas continuam a significar para além da última carta. São as próprias autoras de *Novas Cartas Portuguesas* que o certificam numa das cartas finais, quando afirmam que foi “pouco” o que escreveram sobre as situações e as personagens, “não por quantidade”, mas porque seria impossível prever onde chegam os “seus tentáculos, (...) que se espalham a toda a volta, nos outros, nas coisas, no passado e no futuro” (Barreno/Horta/Costa 2010: 287). Significativamente, o próprio sujeito enunciador de *Cartas Portuguesas* escreve também na “Carta Terceira”: “Ah, quanto me fica ainda por dizer...”

>>

(Alcoforado 1998: 31), a alertar para o que é possível ler nas entrelinhas, no não dito, e para o que se extrapolar a partir daí. Segundo Lauren Berlant e Michael Warner no seu artigo de 1995, intitulado "What Does Queer Theory Teaches Us about X", o imponderável é uma das características mais relevantes do comentário *queer* pela profusão de perspectivas que tem a possibilidade de gerar.

De facto, a imprevisibilidade inerente a ambas as obras, permite o acesso a uma visão-de-mundo alternativa, iconoclasta, com base num poder de agência polimórfico que assume, na maior parte das vezes, formas diferentes de intervenção e gera efeitos inesperados. O acesso a esse poder de agência faz-se, em *Novas Cartas Portuguesas*, através do apelo ao questionamento que é levado a cabo, umas vezes explicitamente, outras vezes implicitamente, obedecendo a um designio estratégico. No que diz respeito a *Cartas Portuguesas*, esse questionamento não parece dever-se a um propósito consciente e deliberado por parte do sujeito enunciador, no entanto, o/a leitor/a é compelido a pôr em causa um pensamento que traduz a ordem dominante e a reflectir sobre formas de resistência efectiva a essa mesma ordem. A voz que nos chega através das Cartas obriga-nos efectivamente a tomar consciência do desespero do sujeito enunciador, mas também a atribuir significado à sua luta, que é travada não apenas no seu íntimo, uma vez que acarreta implicações também a nível sociocultural.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, o leitor é interpelado frequentemente de forma directa e o apelo a algum tipo de militância acontece naturalmente. Para as escritoras, é tempo de declarar "guerra aberta contra todo um sistema social que recusa[m] de base" (Barreno/Horta/Costa 2010: 249). As autoras são irredutíveis na sua convicção de que, a partir do momento em que haja uma consciencialização geral nesse sentido, "[n]enhum equilíbrio anterior (...) será possível" (*idem*: 198) e que não ficará pedra sobre pedra no edifício da "história do género humano" (*ibidem*). "Tudo terá de ser novo", declaram

(*ibidem*). Tudo terá de ser reinventado, refeito, ressignificado e, para tal, nada mais “resta senão entrar em luta” (*idem*: 248).

Mas, esta não é a única estratégia utilizada pelas autoras para alertar as consciências e apelar à acção: por vezes, esse objectivo é alcançado através de processos menos óbvios, mas nem por isso menos eficazes, como é o caso do recurso a uma retórica que força o poder hegemónico a auto-expor-se. As autoras têm obviamente consciência do poder que se esconde “no silêncio, nos gestos brandos, no pulsar subterrâneo” (*idem*: 288) e utilizam-no com mestria, pois, “grão a grão também se pode arrasar o monte” (*idem*: 285) das convenções impostas, dos hábitos cristalizados e dos medos enraizados. Por isso, concluem que não existe alternativa: “o programa é para ser alterado” (*idem*: 264), reescrito. É certo que, ao longo do texto, as autoras se questionam continuamente acerca da eficácia da literatura enquanto arma política. “Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?” (*idem*: 197), perguntam. Mas, na realidade, esta é uma arma que nunca deixam de utilizar já que, na sua opinião: “[a]s palavras não substituem [a acção], mas ajudam” (*idem*: 288).

>>

Efectivamente, como nos recorda Judith Butler, só por si, a ressignificação – enquanto processo de subversão dos significados normativos levado a cabo através de uma prática de re-citação dessa mesma norma – não é suficiente para alterar o estado das coisas, mas a teoria e a ficção, como é o caso, podem constituir um incentivo a práticas de fomento de conceitos de existência “mais inclusivos, que ajudem a realizar, em termos substantivos, a reivindicação de universalidade e justiça, entendidos no âmbito da sua especificidade cultural e significado social” (Butler 2004: 225). Como é liminarmente garantido na “Primeira Carta I”, em *Novas Cartas Portuguesas*, o discurso é um exercício de paixão e, por isso, de fortes convicções, constituindo um instrumento de reterritorialização de mitos e normas socioculturais, além do facto de a obra ter surgido no meio literário português da época como uma proposta estética

absolutamente inovadora e anti-canónica. Neste sentido, o discurso, em *Novas Cartas Portuguesas*, constitui-se como um corajoso exercício de liberdade face aos constrangimentos político-culturais da época.

Também “Soror Mariana das cinco cartas” (Barreno/Horta/Costa 2010: 11), escolhida pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas* por ser “diferente” (*idem*: 273), assume abertamente a liberdade da sua diferença, independentemente dos constrangimentos que a cerceiam. Proclamando, sem qualquer pudor ou temor, “a violência dos impulsos do [s]eu coração” (Alcoforado 1998: 37), Mariana congratula-se inclusivamente por ter sido seduzida pelo Cavaleiro de Chamilly, afirmando que “que[r] que toda a gente o saiba (...). Não [faz] disso nenhum segredo” (*idem*: 24).

O modo epistolar foi, pois, a forma mais eficaz que a religiosa encontrou para tornar pública a sua revolta e reclamar o seu momento de liberdade face à inevitabilidade da sua clausura física. Através das cartas, Mariana Alcoforado, demonstra que a clausura pode ser quebrada contra todas as probabilidades e que existe sempre uma possibilidade para contrariar a norma e cruzar a fronteira instituída. As autoras de *Novas Cartas Portuguesas* sublinham este facto ao advertirem os/as leitores/as para que de consentida não

[s]e tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia. (Barreno/Horta/Costa 2010: 70)

Através de estratégias que visam retirar o público da sua zona de conforto, tanto o hipotexto como o hipertexto propõem formas de fazer micropolítica que evidenciam o facto de cada indivíduo possuir o seu próprio poder de agência e de existir sempre a possibilidade de contrariar a norma e de fazer com que as coisas aconteçam de outro modo, pressupostos que estão na base da Teoria *Queer*.

*

Em ambos os textos, as autoras procedem à ressignificação da norma estabelecida recorrendo a diversas estratégias de transgressão e subversão dos modelos tradicionais, tanto formais como ideológicos, e as suas personagens femininas personificam um poder de agência tradicionalmente negado às mulheres pelo poder dominante. Ambos os textos violam todo o tipo de fronteiras, tanto estético-literárias como político-filosóficas, desestabilizando o cânone e inviabilizando classificações estáticas. As autoras de *Novas Cartas Portuguesas* afirmam inclusivamente ser este um dos propósitos da obra: criar “ondas” de choque que façam desmoronar as “margens de areia” (Barreno/Horta/Costa 2010: 289) que limitam o sistema falocêntrico. As duas obras desconstróem sistematicamente os estereótipos ligados à corporalidade, à subjectividade e à identidade, além de anteciparem problemáticas socioculturais ainda longe de estarem esclarecidas, o que faz delas um objecto de estudo adequado a uma releitura *queer*.

>>

Convém, por isso, lembrar que a evolução de pensamento que conflui na possibilidade de uma leitura *queer* assenta numa herança teórica que esteve na base do questionamento de todo o tipo de hierarquias e narrativas universalizantes e nas teorias que vieram desconstruir essas verdades absolutas, sedimentadas ao longo de séculos. Os conceitos que emergem do pós-estruturalismo (como a dinâmica generativa, a fluidez e indeterminação, a contingência, a diferença), interseccionam-se com o *Zeitgeist* do pós-modernismo que anuncia o fim das grandes narrativas. É neste ambiente de liberdade para questionar, de cepticismo anti-dogmático e de ímpeto desconstrucionista que ganha visibilidade o importante contributo teórico dos feminismos e da teoria *queer*.

O novo epistema implica a reconceptualização do sujeito enquanto entidade instável e organizada multiplamente ao longo de “eixos de diferença variáveis”, um conceito da autoria

de Teresa de Lauretis. Para essa reconceptualização convoca-se uma identidade fluida que se constitui sob o efeito de contingências pessoais e colectivas; e um corpo, que, tal como nos recorda Judith Butler, está sujeito a alterações naturais (como o envelhecimento ou a doença) ou provocadas (como a cirurgia estética ou a mudança de sexo), deixando de ser um elemento estático e *a priori*, para se tornar uma outra coisa. Nesse processo, refazer a norma ou mesmo excedê-la, força-nos a um novo olhar sobre a realidade e a compreender que não existem verdades definitivas.

As teorias que permitem o questionamento das formas de constrangimento da vida de alguns seres humanos e que promovem a dignidade daqueles que ousam resistir a modelos de assimilação tiveram a sua origem em momentos diferentes, mas seria um erro assumir que uns suplantam os outros numa perspectiva hierárquica da história. Como afirma Butler, não há uma explicação linear de como se passa, por exemplo, de feminista a *queer*, pois nenhuma destas narrativas pertence ao passado. Elas continuam a existir simultaneamente, cruzando-se, ainda que cada uma assuma formas diferentes e complexas para cada movimento ou teoria.

A teoria *queer* é comprometida nos seus propósitos de proliferação de modelos democráticos, por isso, plural nas suas abordagens e flexível nos seus objectivos (comuns ao feminismo contemporâneo) de “desalojar a natureza sedentária das palavras, desestabilizando significados enraizados no senso comum, desconstruindo formas de consciência estabelecidas” (Braidotti 1994: 15), constituindo-se como um local de contestação ao poder hegemónico, que impõe modelos rígidos de pensamento e de comportamento, impossibilitando a viabilidade de existência fora desses padrões. Segundo Annamarie Jagose, a teoria *queer* possui “o potencial de ser anexada proveitosamente a qualquer tipo de discussão” (Jagose 1996: 2), o que a qualifica como um instrumento teórico de valor incalculável e imprevisível também no campo literário. Reler *Novas Cartas*

Portuguesas e *Cartas Portuguesas* à luz da teoria *queer* é, pois, uma forma de celebrar a sua contemporaneidade e a sua intemporalidade.

Eve Kosofsky Sedgwick, no Prefácio à sua obra *Tendências*, oferece uma definição inclusiva do termo “*queer*”, referindo aquilo que entende como as múltiplas possibilidades conceptuais e políticas que a teoria oferece, já que “se pode referir a uma rede aberta de possibilidades, hiatos, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significado” (Sedgwick 1993: 8), tendo o potencial de lançar o sujeito numa “aventura política, experimental, linguística, epistemológica, representacional” (*ibidem*), promovendo a experimentação e a transformação do sujeito. Para a autora o termo *queer* implica uma *performance*, uma vez que os actos discursivos envolvem os actos que descrevem. Neste sentido, ambas as obras reflectem a noção de performatividade desenvolvida por Judith Butler, enquanto “a instância de se estar implicado no processo de voltar o poder contra ele próprio de modo a produzir modalidades alternativas de poder” (Butler 1993: 241) e de como as autoras tomam nas suas mãos “a difícil tarefa de forjar um futuro a partir de recursos impuros” (*ibidem*). E estas autoras fazem-no ao trazerem para a ribalta o que até aí estivera escondido e silenciado.

David Halperin definiu o termo “*queer*” como “tudo o que seja inconciliável com o normal, o legítimo, o dominante” (Halperin 2003) e Dennis Carlsson, na linha de Glória Anzaldúa, fala de um território para aqueles que se atrevem a transgredir as normas impostas pelos poderes dominantes e a transpor ou exceder os domínios do normal (Carlsson 2001: 306). De facto, são as próprias autoras que afirmam inequivocamente que “o amor da transgressão” (Barreno/Horta/Costa 2010: 273) que perpassa toda a obra é um “jogo singular” através do qual se ambiciona ao “desejo da diferença” (*ibidem*). *Novas Cartas Portuguesas* assumem-se, consequentemente, como uma celebração dessa diferença e da subversão/transgressão dos “regimes

>>

do normal” (Warner 1993: xxvi) já que, no entender das autoras, “qualquer lei, mesmo natural, é escandalosa” (Barreno/Horta/Costa 2010: 273).

*

72>73

No caso de *Cartas Portuguesas*, a obra é constituída por cinco cartas de amor que reflectem a forte subjectividade de uma mulher (real ou ficcionada), coarctada de todas as suas liberdades, mas que ainda assim, ousou viver de outro modo. Quanto a *Novas Cartas Portuguesas*, as autoras recuperam a ousadia de Mariana, desdobrando-a em muitas mais Marianas possíveis e fazendo dela uma bandeira. Revela-se, assim, a produtividade das obras em termos críticos, bem como o seu potencial literário e de agência, que advêm e são inerentes à leitura, ao “uso do livro, que multipli[ca] o seu uso, que constr[ói] uma língua nova no interior da sua língua” (Deleuze / Parnet 2004: 15). Sob uma perspectiva deleuziana, isto é uma questão de “estilo” e prende-se com o devir-algo das obras, sempre novo, que permite entrever novas forças ou novas armas para combater o instituído, o dominante, os “regimes do normal” de que falava Michael Warner.

Efectivamente, em *Cartas Portuguesas*, a figura de Mariana Alcoforado emerge como uma mulher que transgride todos os códigos morais da época: ela é, não só uma freira que não respeita a lei da castidade, mas também uma mulher que rompe todas as convenções da época, mostrando todo o seu desprezo pelas normas morais, sociais de classe e condição, especialmente ao assumir, de forma clara, a sua sexualidade e ao insurgir-se contra a sua clausura. A confissão da sua volúpia e a assunção do seu próprio desejo demonstram uma clara inversão dos papéis de género tradicionais. Ao assumir a sua paixão como uma “religião” (Alcoforado 1998: 25), a “noiva de Cristo” troca Deus pelo amante enquanto objecto de adoração, num acto de insurreição sacrílega contra as leis da Igreja. Soror

Mariana Alcoforado declara a sua divergência da norma ao expor abertamente a forma como se rebela “contra toda a espécie de conveniências” (*ibidem*) e como desafia a lei dominante sem disso “est[ar] arrependida” (*idem*: 24).

Mariana Alcoforado afronta o poder hegemónico não só ao praticar o acto pelo qual afirma não se arrepender, mas também ao utilizar a retórica desse poder, em seu benefício, como fonte de agência. Embora ao fazer uso desse poder se esteja também a colocar à sua mercê, Soror Mariana parece não recear as consequências da sua confissão, o que inviabiliza qualquer possibilidade de subjugação moral por parte do poder hegemónico. Ao proceder à reiteração performativa da norma, à sua ressignificação, de modo a reconvertê-la numa forma de resistência, a religiosa afirma-se como sujeito *queer* num mundo adverso, emergindo como uma figura que alberga no seu seio a possibilidade de alteração do estado das coisas, ainda que, à época, essa possibilidade fosse muito remota.

>>

Em *Novas Cartas Portuguesas*, Mariana Alcoforado, prefigura-se como um veículo de resistência e subversão ao declarar abertamente a sua “marginalidade” (Barreno/Horta/Costa 2010: 24) e o seu desejo de viver à margem do sistema hegemónico e da segurança que este oferece a quem segue as suas regras. Pode dizer-se que, em ambas as obras, a figura de Mariana prefigura-se com fazendo parte do grupo dos “abjectos”, como lhes chamou Judith Butler, daqueles que estão fora da norma que dita a viabilidade da vida em sociedade.

No texto das três Marias, a reconfiguração de Mariana, como símbolo da opressão, que se desdobra ao longo da obra em múltiplas vítimas do poder falocêntrico e também da subversão de que estas são capazes de personificar, causou, como é sabido, escândalo e temor à máquina político-ideológica do Estado Novo. Mariana surge na obra como símbolo de todas as mulheres enclausuradas à força de leis e costumes, nas quais se auto-incluem as próprias autoras.

Já no hipotexto, a diversidade e ambiguidade dos senti-

mentos de Mariana mantêm-se instáveis ao longo das cinco cartas, tal como a sua subjectividade, impossibilitando uma percepção monolítica do seu Eu. A sua identidade fragmentada é, pois, melhor entendida “não como um categoria demonstrável empiricamente, mas como um produto de processos de identificação” (Jagose 1996: 9). Em ambos os textos, os sujeitos são figuras cuja identidade se encontra em permanente devir, constituindo-se como figuras de im-possível,² impossíveis de caracterizar de forma definitiva. Em *Cartas Portuguesas*, Soror Mariana Alcoforado é uma figura cuja personalidade sofre transformações ao longo das cartas. A percepção da figura Mariana altera-se consecutivamente, passando de frágil a vingadora; de abnegada a determinada; de casta a ousada, num carrossel de estados e sensações que não permitem uma classificação inequívoca da sua identidade, como aconteceu muito particularmente antes do 25 de Abril, em que se propalou a imagem de Mariana como ideal romântico da mulher portuguesa.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, Mariana Alcoforado revela-se inconstante e “esquiva”, no dizer das autoras, que a elevam ao estatuto de paradigma. As autoras de *Novas Cartas Portuguesas* capturam o seu carácter prismático ao transformarem-na numa “metáfora inflacionada” para todas as mulheres. Cada uma das facetas reflectidas no texto possibilita um breve vislumbre dos processos de identificação que vão compondo a figura de Mariana, o que faz com que esta se projecte na obra como uma imagem em constante movimento. A sua imprevisibilidade e fluidez e sobretudo a forma como antecipa uma possibilidade real de escolha realçam o seu carácter heteróclito e percussor. Mariana surge como uma figura à frente do seu tempo ao “tentar tornar possível um novo mundo” através das suas opções, um dos intentos da teoria *queer*, segundo Berlant e Warner (Berlant/Warner 1995: 344). Este pioneirismo traduz o tipo de agência que, para Félix Guattari, se pautaria por “uma aplicação das singularidades, pragmática e projectada para o futuro, com o propósito de construir novos universos de referência para a

subjectividade” (Guattari 2000: 150).

Para além das questões ligadas à subjectividade, há ainda a questão da forma como a corporalidade se inscreveu na moldura cultural do pensamento ocidental. O corpo, imbuído de significado social, foi transformado num signo que o representa e que se vai alterando ao longo dos tempos. Na verdade, a subjectividade de cada indivíduo afirma-se pelo facto de o corpo ser produzido discursivamente através e na sua relação com o sistema histórico, social e cultural. Esta relação de interdependência total entre corpo e subjectividade assume a forma de uma “subjectividade corporalizada” (Grosz 1994: 22) que, sob influência do meio, assume uma forma fluida, em constante transformação, personificada pelas protagonistas de ambos os textos. >>

Para as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, a tomada de consciência de que é urgente uma mudança de situação passa pela articulação do que Teresa de Lauretis chamou a “questão do estilo (do discurso, da linguagem e da escrita) e do género (da construção social das categorias ‘mulher’ e ‘homem’) e a produção semiótica da subjectividade”, pois embora estilo e género tenham a ver com o discurso, este tem também muito a ver com a história e as práticas do dia-a-dia, ou seja, com a articulação do significado com a experiência.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, as autoras denunciam a subtileza do processo de “adestramento” levado a cabo pelo poder normativo que impede as mulheres de reivindicarem os seu corpo como parte da sua subjectividade, “como seu eu” (Barreno/Horta/Costa 2010: 284). De facto, a mulher vê-se forçada a agir segundo a norma, e consequentemente, a interiorizar a ideia de coerência entre o papel de género que lhe é imposto e a premissa de um sexo biológico inequívoco, como estratégia para sobreviver em sociedade. Quando tal não acontece, a consequência é a exclusão que pode atingir vários níveis que vão desde a anulação psicológica à morte. No séc. XIX, D. Maria Ana, descendente de Mariana Alcoforado, escreve no

seu diário: "Só me defino pela negativa; não bordo, não tenho filhos" (*idem*: 142), dando-nos conta do seu estatuto de excluída numa sociedade na qual à "mulher [a quem] só é dado o parir e o parado" (*idem*: 73). As autoras corroboram, assim, a teoria butleriana de que o estatuto de abjecto é um produto discursivo e não um estado que possui um carácter ontológico.

Na base deste meio de dominação estão mitos enraizados que veiculam representações ancestrais das mulheres como biologicamente destinadas à maternidade e que lhes atribuem a vocação "natural" de cuidadora, o que as relega convenientemente para uma posição de subalternidade e sujeição. Assim, o papel destinado às mulheres é tradicionalmente o de "anjo da guarda de sua casa a sofrer no corpo as dores dos seus" (*idem*: 259). Uma das autoras de *Novas Cartas Portuguesas* questiona abertamente o tipo de biologismo essencialista que está na base de todo o sistema de pensamento falocêntrico, ao declarar, liminarmente: "considero urgente desmontar a mística da gravidez" (*idem*: 288), numa sociedade para a qual o corpo da mulher tem apenas uma função: ser o receptáculo do poder genesiaco masculino. Para as autoras, a maternidade é uma questão opcional, que diz respeito particularmente à mulher, em cujo corpo "é sugado e exausto sexo duro do homem, sua breve participação na feitura do filho" (*idem*: 81). Na obra, a mulher reivindica o seu próprio desejo de ter um filho porque é essa a sua vontade, com a liberdade de uma escolha informada ("Lhes daremos filhos, sim, mas em gosto gerados" – *idem*: 76). Desta forma, o corpo feminino é reivindicado pelas mulheres e o conceito de maternidade é resignificado performativamente ao ser reclamado como uma escolha sua, não um dever ou uma imposição.

As autoras fazem o apelo: "Ouve, minha irmã: o corpo. Que só o corpo nos leva até aos outros e as palavras" (*idem*: 113) e para demonstrar a verdade desta afirmação, fazem desfilar o elenco das suas personagens. As mulheres, em *Novas Cartas Portuguesas*, "afirm[am-se] recusando" (*idem*: 77) e

"forman[ndo] um bloco com os [seus] corpos" (*idem*: 250) contra o poder que as sujeitam. Além de o corpo da mulher se assumir como um território de resistência efectiva, transforma-se ainda num instrumento de auto-conhecimento que é necessário acordar do torpor de séculos de docilidade forçada e, para tal, é necessário "reencontrar a sabedoria do corpo" (*idem*: 302) e fazer uso dela para proceder à ressignificação dos estereótipos.

O corpo feminino afirma-se, em *Novas Cartas Portuguesas*, como uma fronteira variável, um campo de possibilidades interpretativas em constante devir, passando de objecto submisso e manipulável por parte do homem, a arma de luta contra o sistema, para, seguidamente, se projectar como veículo de esperança num futuro mais justo. As mulheres são instadas a escutar o seu próprio corpo e a interiorizar essa mensagem de esperança, também para reclamar a sua própria sexualidade, pois bem se ama "em exercício de corpo e belo prazer" (*idem*: 68).

A Mariana Alcoforado de *Novas Cartas Portuguesas* corrobora aquilo que apenas está implícito em *Cartas Portuguesas*: "de prazer me dei e conquistei, desafiando de aparência o mundo e a mim mesma nesse desafio de coragem, inconsciência ou grande tentação de fuga" (*idem*: 52). Deste modo, "com paixão se desclausura a freira" (*idem*: 33), permitindo-lhe os momentos de evasão possíveis, constituindo o amante apenas o veículo dessa evasão, tal como parece ser o caso em *Cartas Portuguesas*.

O erotismo, em *Cartas Portuguesas*, não assume uma forma tão explícita como no hipertexto, mas apesar de mais velado, a sua presença é igualmente forte. Apesar de codificada, a carga erótica que subjaz ao discurso de Soror Mariana é de uma veemência indiscutível quando, na "Carta Primeira", faz saber ao Cavaleiro que o desejava "com desvario igual ao que [a] levava a [sua] paixão" (Alcoforado 1998: 17). E continua, na "Carta Segunda": "de tal modo me entregava a ti, que era impossível (...) impedir de me abandonar inteiramente às provas ardentes da tua paixão" (*idem*: 23).

>>

A possibilidade de fuga ao poder coercivo do sistema sociocultural, através do “exercício do corpo-paixão” (Barreno/Horta/Costa 2010: 36), surge igualmente, em *Cartas Portuguesas*, sob a forma da assunção transgressiva do desejo por parte do sujeito enunciator, ainda que consumado através de uma relação heteronormativa. A figura da religiosa (real ou inventada) não se coíbe de assumir o papel de amante experimentada, consciente da sua sensualidade, ao escrever ao Cavaleiro, na “Carta Segunda”: “Orgulho-me de te haver posto em estado de já não teres, sem mim, senão prazeres imperfeitos” (Alcoforado 1998: 24), continuando no mesmo tom na carta seguinte: “[t]enho pena (...) dos prazeres que perdeste” (*idem*: 29) e com uma auto-confiança admirável no seu poder erótico, desafia-o “ [a] esque[çê-la] completamente” (*ibidem*).

De facto, Soror Mariana parece atribuir mais importância à paixão física do que ao amor espiritual, que parece surgir nas cartas como uma consequência da paixão e do amor físico, e, por isso, mais fácil de resolver no seu íntimo do que esta. Na “Carta Quinta”, a religiosa confessa ao Cavaleiro que “nunca mais esque[cerá] quem lhe revelou prazeres que não conhecia” (*idem*: 49), levando a crer que as memórias do prazer são mais difíceis de apagar do que aquele que lhas proporcionou, sendo legítimo considerar que Soror Mariana, tal como a Soror de *Novas Cartas Portuguesas*, “mont[ou] o cavaleiro e bem/ no us[ou] para desmontar/ suas (...) razões de conventuar” (Barreno/Horta/Costa 2010: 7).

Em ambas as obras, o olhar de Mariana Alcoforado sobre o Cavaleiro não é pois um olhar meramente contemplativo que se esgota no gesto platónico da escrita de algumas cartas. Em *Cartas Portuguesas*, após a partida do amante, Mariana “pass[a] o tempo a olhar o [seu] retrato”, “s[entindo] prazer em olhá-lo” (Alcoforado 1998: 25), subvertendo, assim, o *male gaze*, que se transforma num olhar feminino sobre o homem, passando este de observador a observado, de sujeito a objecto sexual.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, a tomada de consciência do

poder erótico por parte da mulher faz-se igualmente invertendo a posição tradicional do objecto sexual. Da mesma forma que em *Cartas Portuguesas*, o olhar incide agora sobre o corpo masculino como objecto de desejo. É o que acontece, por exemplo, no texto "O Corpo", onde um corpo de homem é visto na sua plena sensualidade, posição que até aí poucas vezes lhe era concedida. A apropriação da posição masculina heteronormativa não implica apenas uma atitude subversiva, é também a afirmação de um poder que sempre esteve lá, mas que foi silenciado ao longo dos tempos, como silenciadas foram outras formas de afirmação sexual femininas ou não normativas.

>>

Através de ambas as obras, a mulher, visto serem mulheres as personagens que as povoam, reivindica o corpo do homem como objecto/instrumento de prazer, mas também o faz, pela primeira vez, em relação ao seu próprio corpo. Em *Cartas Portuguesas* há uma tensão sexual latente em todo o discurso de Soror Mariana, o que permite vislumbrar uma mulher ardente, capaz, de "encontrar [em Portugal] um amante melhor e mais fiel" (Alcoforado 1998: 48-9) do que o Cavaleiro francês, a quem se "abandonar perdidamente" (*idem*: 35), caso fosse essa a sua vontade. Além disso, não é de todo descabido pensar que, quando fala do "prazer que s[ente] em olhá-lo" (*idem*: 25), este seja auto-induzido.

O tema do auto-erotismo passa então a constituir mais um vector de subversão ao ser aflorado implicitamente em *Cartas Portuguesas*. Porém, as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* expõem o tabu na sua leitura do hipotexto, revelando Soror Mariana como mulher inteira, dona do seu corpo, transformando Mariana no símbolo de todas as meninas-mulheres "privadas do mundo, os corpos usados apenas por [suas] próprias mãos (...) o espasmo em leque a espalhar-se no ventre a partir dos dedos" (Barreno/Horta/Costa 2010: 274). Assim, Soror Mariana surge, em *Novas Cartas Portuguesas*, "[c]omprazendo-se com o seu corpo, ensinada de si, esquecida dos motivos e lamentos que a leva às cartas", afundando-se no "[e]xercício do

corpo-paixão” (*idem*: 36), a fantasiar o Cavaleiro, a “inventá-lo em seus traços que de memória retém” (*idem*: 37) e, quem sabe, com os olhos presos no seu retrato, imagina-se “a possuí-lo como macho” (*ibidem*), numa atitude de inversão dos papéis sexuais de carácter abertamente *queer*.

Em ambas as obras revela-se o carácter multifacetado e fluido da paixão e do amor, fora da matriz (hetero)normativa e falocêntrica, multiplicando as possibilidades de escolha para além do permitido pelos códigos vigentes. De uma forma que poderá considerar-se *queer*, as autoras apresentam o desejo como uma força multidireccional e altamente produtiva, na linha do pensamento de Deleuze e Guattari. O rechaçar de um modelo simples e binário das relações entre objecto e sujeito é, deste modo, substituído pelo dinamismo das interactividades “desejantes”.

De facto, retomando a re-visão de Mariana Alcoforado pelas autoras, é curioso verificar que a personagem surge na obra, tal como em *Cartas Portuguesas*, acompanhada de D. Brites, sua amiga e confidente e que esta figura feminina se encontra, em ambas as obras, sempre ao lado de Mariana, ao passo que o Cavaleiro, a figura masculina se opõe directamente a ela.

Em *Cartas Portuguesas* é D. Brites quem procura “distrair” Mariana da sua obsessão (Alcoforado 1998: 38), auxiliando Mariana em todos aspectos e assumindo um papel central no seu processo de restabelecimento, função da qual já parece estar investida antes de o Cavaleiro francês surgir na vida da religiosa. A transposição do zelo de D. Brites para *Novas Cartas Portuguesas* vai mais longe no significado que lhe foi atribuído pelas autoras. Mais uma vez, Mariana é representada a iludir a clausura através de uma relação afectiva que viola os preceitos da heteronormatividade. No “Lamento de Mariana Alcoforado para Dona Brites” (Barreno/Horta/Costa 2010: 71), Mariana é arrancada aos seus devaneios pela persistência de D. Brites e, na “cegueira enlaçada onde [se] p[õem]” (*idem*: 74), abre “todo o [s]eu ventre à (...) boca” dela, num misto de “loucura tomada

a contragosto [e de] ternura súbita subida ao peito” (*ibidem*), em memória dos tempos em que liam poesia juntas e “[d]emora-ramente [se] beijava[m] como que a contrariar a música das palavras” (*idem*: 73).

Mariana Alcoforado personifica, assim, a fluidez do desejo que não se prende a um único objecto sancionado pela heteronormatividade dominante. Numa perspectiva deleuze-guattariana, o desejo é um fluxo universal que se assemelha à própria vida na sua complexidade e versatilidade, tendo por isso, um carácter universal e uma capacidade revolucionária, que está presente no modo como as autoras de *Novas Cartas Portuguesas* procuram na obra encontrar a forma de “inventar o amor que reconheça todos os abismos” (*idem*: 39).

>>

As autoras sublinham ainda que “[a]mar de amor alguém/ côncavo ou exposto/ (...)/ é ter em mãos suspensa a sua outra face” (*idem*: 49), pelo que o que deveras importa é o amor sem limites e não o seu objecto, passando o género do destinatário/a de alguns dos textos a ser indefinido, ambíguo, identificável apenas pela sua condição de ser amado. As autoras abolem as distinções de género e sexo quanto ao objecto de desejo, expondo a ambiguidade e a fluidez da natureza humana, ao “defend[er]/ que em tudo está inscrito cunha e cova” (*idem*: 48), por esse motivo, qualquer classificação imposta de forma arbitrária torna-se totalmente irrelevante.

*

As características estético-formais de ambos os textos vêm ainda acentuar estes aspectos subliminares. Todas as estratégias estético-formais são postas ao serviço de um objectivo, ora de confrontação, ora de subversão do poder instituído. Nesse sentido, as obras produzem “um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (Deleuze 2006: 15). Também a nível estético, a obra recusa a norma

castradora e confirma a liberdade da infinidade de opções que a estrutura rizomática do texto oferece, tornando-se “o mais possível exercício radical de liberdade” (Amaral 2001: 81).

A “volatilidade” das formas discursivas reflectem o carácter dinâmico da obra, em devir contínuo, o que sublinha as várias possibilidades exegéticas do texto, tanto a nível formal como semântico. Disto nos dão conta as próprias autoras, quando advertem o leitor mais convencional: “Há (...) que ir no embrulho que vos dou de inconsistência” (Barreno/Horta/Costa 2010: 294), recusando a segurança do “discurso mais rectilíneo que a vida que evita” (*ibidem*), pois, e numa perspectiva deleuziana, “[n]ão há linha reta, nem nas coisas, nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (Deleuze 2006: 12).

O discurso é veiculado através do recurso a uma linguagem inovadora e imprevisível e o poder de sugestão e a sensualidade de alguns textos encontram o seu contraponto perfeito no tom directo e na crueza de outros, introduzindo um grau de diversidade discursiva na obra também ele gerador de sentido. Em *Novas Cartas Portuguesas*, efectivamente, “[a] língua treme de alto a baixo. Há aí o princípio de uma compreensão poética da própria língua: é como se a língua estendesse uma linha abstracta infinitamente variada” (Deleuze 2006: 124), que nos conduz por caminhos vários e imprevistos.

Em *Novas Cartas Portuguesas*, esta liberdade prende-se nomeadamente com o cruzamento intencional do real com o ficcionado, do documento histórico com o manifesto político, da auto-reflexão analítica com a poesia. A multiplicidade de géneros e de níveis e tipos de linguagem subjacentes a cada um deles é mais um factor de subversão dos padrões literários e sublinha a impossibilidade de uma leitura unívoca da obra ou da sua classificação segundo parâmetros tradicionais. Segundo Ana Luísa Amaral, em *Novas Cartas Portuguesas*, a variedade de enunciados em termos de tipologia “desmantela as fronteiras entre o género poético e epistolar, empurrando os limites até

pontos de fusão” (Amaral 2001: 81).

A correspondência-base, atribuída à personagem de Mariana Alcoforado suscita respostas dos interpelados, originando uma visão caleidoscópica da personagem, e sugerindo uma sequência diegética. Contudo, este cruzamento de correspondência e, conseqüentemente, a pretensa linha narrativa, é interrompido por outros tipos de enunciados, “bilhetinhos e versos” (Barreno/Horta/Costa 2010: 284) que assumem diversos formatos, que vão desde a prosa poética à poesia (lírica, concreta, erótica, e cantigas de amor e de amigo da tradição galaico-portuguesa, ainda que numa versão paródica), à crônica, ao ensaio, à tradução-reescrita, nomeadamente de um excerto de “Sonnets from the Portuguese”, de Elizabeth Barret Browning, e a uma espécie de metatextos, nos quais as autoras procedem a uma reflexão sobre o processo de escrita e tudo o que este implica.

>>

A diversidade de textos que constituem a obra é sinónima de outras tantas possibilidades de destabilização do discurso. De facto, existem na obra duas dinâmicas que espelham duas estratégias de agência distintas: a transgressão e a subversão. A primeira pode notar-se sobretudo nos textos de carácter panfletário, nos metatextos em que as autoras assumem as suas posições ideológicas de uma forma clara; a segunda, nos textos de pendor eminentemente ficcional, povoados de personagens que encarnam exemplos de performatividade, e que, por esse motivo, têm a capacidade de subverter a norma.

Este efeito destabilizador é potenciado pelas opções linguísticas, que variam consoante o género do texto. Os diferentes níveis de língua oscilam entre o popular, com a presença de marcas dialectais; o cuidado, próprio de um estrato social elevado; o panfletário, nos textos de natureza política; revelando, ainda, uma variação diacrónica, quando os textos assumem um tom epocal. Também neste aspecto, a obra resiste à catalogação, patenteando uma heterogeneidade também relativamente aos diversos níveis sociais a que dá voz, especialmente as classes trabalhadoras que constituíam outro “eixo da diferença” silenciado

pelo poder hegemónico na época (cf. De Lauretis 1990).

Além disso, a heterogeneidade da linguagem assume na obra uma forma singular, reinventando-se em jogos fonéticos, semânticos e lexicais que resultam num movimento generativo de sentidos. Como exemplo mais evidente temos o recurso a palavras homófonas e homónimas ao longo de todo o texto. Estes jogos de significação, para além de produzirem um efeito de sobrecodificação e de ambiguidade semântica, têm ainda um impacto belíssimo a nível fónico, potenciado ainda por outras figuras de estilo, como as aliteraões frequentes e os jogos lexicais, que criam efeitos sonoros surpreendentes, evidenciando de uma forma engenhosa a carga semântica do discurso, e consequentemente, o seu efeito performativo: “freira não copula/ mulher parida e laureada/ escreve mas não pula” (Barreno/Horta/Costa 2010: 6).

Destaca-se ainda o carácter transgressor da forma como as autoras inventam novas palavras que preenchem lacunas num universo linguístico marcadamente masculino e colonizador, por isso, assumem a forma como, deliberadamente, “*amazona[ram]* a ideia” (*idem*: 26; itálico meu), para “desmontar/ suas/ doutrinas razões de *conventuar*” (*idem*: 7; itálico meu), num processo de proliferação criativa marcadamente *queer*.

Esta “descosura” (*idem*: 294) de linguagem que marca *Novas Cartas Portuguesas*, fluida, inovadora e desobediente à norma é uma característica que está também presente em *Cartas Portuguesas*. Eugénio de Andrade, no Prefácio à sua própria tradução da obra, comentou ser seu objectivo “aguentar-lhe o ritmo largo e por vezes *descosido*” (*apud* Alcoforado 1998: 7; itálico meu), sustentado por uma escolha lexical e sintáctica que rompe com uma disciplina de pendor classicista.

Assim, a aparente “desordem” formal da obra seria responsável pelas suas aporias e reflectiria o caudal de emoções próprio do discurso amoroso, o que, segundo Eugénio de Andrade, em nada afectaria a “beleza (...) excessiva” (*idem*: 8) das Cartas. É a própria Mariana que confirma este tumulto

emocional quando, na "Carta Terceira", escreve ao amante: "Não sei o que faço, nem o que digo, nem o que quero: estou despedaçada por mil sentimentos contrários" (*idem*: 29), para na Carta seguinte o avisar de que a sua carta "é tão incoerente que será melhor acabá-la" (*idem*: 40), o que revela um estado de alma incompatível com o rigor estilístico.

As inconsistências formais que se reflectem na escolha lexical e na sintaxe revelariam, para alguns críticos, a apocrifia das Cartas, porém, é razoável atribuir a desordem morfo-sintáctica das Cartas à desordem emocional da religiosa. A impossibilidade de confirmar uma ou outra tese apenas contribui para adensar a indeterminação *queer* que caracteriza a obra. Para além deste facto, sabe-se que a ordem das cinco missivas é desconhecida, tendo sido alterada sucessivamente pelos vários tradutores e editores, o que naturalmente dá origem a diferentes leituras. O facto de poderem ser lidas aleatoriamente contribui igualmente para adensar o carácter ambíguo da obra.

Numa outra vertente, *Cartas Portuguesas* aproximam-se ainda de *Novas Cartas Portuguesas* pela forma como questionam a noção de autoria: em primeiro lugar, há o mistério da sua origem, pois não se sabe ao certo por quem terão sido escritas. As cartas, escritas em francês, foram publicadas pela primeira vez em 1669, embora já fossem conhecidas anteriormente, bem como o seu destinatário, o Conde de Chamilly. A edição indicava o Visconde de Guilleragues como o seu tradutor. Em 1810, Boissonade, um intelectual francês, descobre uma nota na sua própria cópia da obra que identifica Mariana como a autora das cartas. Contudo, o facto do *privilege* original não referir que a obra seria uma tradução, levou, em 1926, um estudioso americano de nome F.C. Green, a formular a tese de que o autor das cartas seria o próprio Guilleragues e não Mariana Alcoforado. Desde então inúmeras teses têm vindo a digladiar-se, defendendo a autoria ora de Mariana, ora de Guilleragues ou mesmo de outros autores, tendo a obra sido reivindicada alternadamente, fazendo parte do cânone literário francês e do português.

>>

Cartas Portuguesas e *Novas Cartas Portuguesas* desestabilizam as noções estabelecidas de autor/texto/discurso e suas inter-relações e promovem a polifonia, a pluralidade, a ambiguidade, a fluidez, também a nível formal, fazendo emergir uma estética radicalmente nova, marcada pela diferença e pelo questionamento do cânone.

*

86>87

Lauren Berlant e Michael Warner declaram querer evitar a redução da Teoria *Queer* a uma metateoria desfasada da realidade e da existência dos indivíduos. A figura de Soror Mariana e as suas reconfigurações fazem a ligação entre a reflexão teórica e a vida ao imporem-se como metáforas de resistência às formações hegemónicas de um modo inequívoco, pelo firme propósito de desafiar a norma apesar dos constrangimentos que limitam a sua liberdade individual e também ambíguo, pelo facto de a sua subjectividade se apresentar em constante devir ao longo das cartas, revelando-se como um *work in progress*.

Em ambas as obras, a exposição de situações de sujeição / dominação e a garantia implícita, numa linha foucaultiana, de que onde há repressão, há possibilidade de resistência e de alteração das relações de poder, promovem a consciencialização e o poder de agência. Para Warner e Berlant, “por vezes, as questões de utilidade política surgem a partir de um sentido de necessidade de as levantar” (Berlant/Warner 1995: 347). Embora a teoria *queer* não seja uma teoria meramente política, ela prefigura-se, por princípio, como um poderoso instrumento de questionamento do sistema heteronormativo e falocêntrico e da forma como o poder normativo determina e constrange a existência dos indivíduos.

Nessa perspectiva, *Cartas Portuguesas* é uma obra que afronta manifestamente o *status quo* ao afirmar Soror Mariana como uma mulher sensual e forte, personificando um poder de agência real e actuante. Mariana, através de um processo de

subjectivação, atinge no texto, um nível de auto-estima que lhe permite perceber a sua própria superioridade moral em relação ao Cavaleiro. A fuga do amante para França traduz a sua fraqueza de carácter a vários níveis; inversamente, o modo como Mariana afronta a sociedade, assumindo depois as consequências dos seus actos, revela a sua extraordinária coragem. Mariana Alcoforado surge-nos, pois, não como um sujeito submisso, mas como alguém que alcançou sozinha um poder praticamente inacessível às mulheres da sua época.

No que diz respeito a *Novas Cartas Portuguesas*, a resistência e a insurreição contra o sistema afirmam-se de uma forma ainda mais clara. São muitas as personagens que personificam essa capacidade de resistência às normas, todas carregando no seu seio o potencial transgressivo e subversivo de Soror Mariana Alcoforado, como é o caso da sua amiga, Joana de Vasconcelos, que trai o marido com quem foi obrigada a casar; ou das mulheres, que em última instância, matam o agressor, ou da própria personagem de Soror Mariana, comprazendo-se com o seu corpo, usando o Cavaleiro como uma amazona ou mantendo uma relação de natureza sexual com D. Brites.

Combinando a agência política e a esfera emocional do sujeito, a teoria *queer* tenta dar visibilidade ao contexto social das emoções e à produção cultural da sexualidade. A afirmação de uma sexualidade fluida e onnipresente e as circunstâncias pelas quais é cerceada pelos poderes dominantes atravessam ambas as obras e são afirmadas de uma forma declaradamente *queer*. As personagens que habitam os dois textos reclamam uma filiação *queer* quando se assumem como dissidentes e declaram o seu desejo de “viver de outro modo”, como sugere Judith Butler.

*

As obras atravessam todo o tipo de fronteiras: políticas, identitárias, estético-literárias, filosóficas. Os limites impostos pelos

>>

poderes hegemónicos são constantemente postos em causa e os estereótipos de todos os géneros, caem por terra depois de meticulosamente minados e im/explodidos. Torna-se óbvio que "o amor da transgressão (...) é a verdade desta[s] história[s] e artes" (Barreno/Horta/Costa 2010: 273), constituindo-se ambas as obras como instrumentos de resistência verdadeiramente eficazes. Os textos abrem-se, assim, à teorização *queer*, enquanto ferramenta de interpretação, capaz de demonstrar a forma como a perspectiva dominante foi imposta e mantida, e a forma como pode ser destituída de uma forma "criativamente bárbara", uma expressão de Griselda Pollock.

De facto, uma das principais características que se podem atribuir à teoria *queer* é a sua *unruliness*, a sua rebeldia, a sua irreverência face ao instituído. Desta *unruliness* decorre o carácter anti-normativo e instável da teoria *queer*, que promove a proliferação de pontos de vista e a resignificação dos regimes do normal. Esta resistência consciente e deliberada, bem como a capacidade de agência patente na forma veemente como o leitor é interpelado, confere a ambas as obras uma marca *queer* também a este nível.

Não terá sido por acaso que o efeito de empenhamento que a obra poderia ter no leitor foi entendido como perigoso, tanto antes como depois do 25 de Abril. Se antes do 25 de Abril, o objectivo seria o silenciamento das autoras e o aniquilamento da obra, depois da Revolução, a obra terá sido votada ao esquecimento e considerada datada, já que as verdades inconvenientes que encerra continuavam a ser uma pedra no sapato de um país em que, tanto o poder, político, como o cânone literário eram ainda predominantemente masculinos. Tudo isto se reflectiu na recepção da obra, não só aquando da sua publicação, mas também posteriormente. A vertente política e sociológica, o seu poder de "corrosão das hierarquias e dos costumes" (Barreno/Horta/Costa 2010: 29) foi desvalorizado, e sua dimensão estética, enquanto "novidade literária" (*idem*: 6) de incontestável valor, ignorada, a nível institucional.

Apesar de tudo, o potencial de agência da obra foi reconhecido, desde o início, por todos aqueles empenhados em garantir a igualdade de circunstâncias para todos e continua a gerar novas formas de contestação e resistência até aos dias de hoje. No que se refere ao texto como proposta estético-literária percussora, o seu reconhecimento tem vindo a crescer, embora, num primeiro momento, este aspecto tenha talvez sido algo ensombrado pelo seu potencial de agência.

Maria de Lourdes Pintasilgo, no seu Prefácio a *Novas Cartas Portuguesas*, afirma de forma lapidar: “a beleza e a transformação social mutuamente se atravessam ou são uma só coisa” (apud Barreno/Horta/Costa 2010: xxxii). A frase, que captura na perfeição a essência da obra e que poderia ter sido escrita igualmente a propósito de *Cartas Portuguesas*, não podia ser mais *queer* no seu espírito híbrido que reúne na mesma esfera o carácter reformador e de esperança, por um lado, e de fomento da beleza na vida real, enquanto direito de viver como se deseja, por outro; que alia, a prática da agência política ao estilo usado para a promover; e de como estes aspectos se podem interligar de modo a tornar possíveis existências e pensamentos radicalmente livres.

Assim, longe de interpretações lineares e consensuais, a releitura de *Novas Cartas Portuguesas* e de *Cartas Portuguesas* deixa no ar a possibilidade de uma nova hermenêutica, que, como sublinham Warner e Berlant, “mar[que] simultaneamente a transformação do objecto e da prática da crítica” (Berlant / Warner 1995: 349), neste caso, literária, e que viabilize visões-de-mundo alternativas e as vidas das Marianas deste mundo. <<

>>

NOTAS

[1] Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto “Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois” (PTDC/CLE-LLI/110473/2009).

[2] Em “Deconstructions: The Im-possible” (1997), Derrida defende a impossibilidade de caracterizar o ser humano, por se encontrar num estado de permanente devir (*différance*), em que as suas características (traços) remetem constantemente para outros (em si próprio) e para o Outro (alteridade).

90>91

BIBLIOGRAFIA ∨

Alcoforado, Mariana (?) (1998), *Cartas Portuguesas Atribuídas a Mariana Alcoforado*, ed. bilingue, trad. Eugénio de Andrade, Lisboa, Assírio & Alvim.

Amaral, Ana Luísa (2001), “Desconstruindo Identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à Luz da Teoria Queer”, *Cadernos de Literatura Comparada* 2/3, Dezembro: 77-91.

Barreno, Maria Isabel / Maria Teresa Horta / Maria Velho da Costa (2010), *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote.

Berlant, Lauren / Warner, Michael (1995), “What Does Queer Theory Teach Us About X?” - *PMLA*, vol.110, no. 3: 343-349.

Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects*, Columbia, Columbia University Press.

-- (1997), “Comment on Felski’s ‘The Doxa of Difference’: Working Through Sexual Difference”, *Signs*, vol. 23, no. 1: 23-40.

Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, London, New York, Routledge.

-- (1994), “Against Proper Objects”, in Elizabeth Weed *et al.* (eds.), *Feminism Meets Queer Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press: 1-30.

-- (1997), *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.

-- (2004), *Undoing Gender*, London, New York, Routledge.

Carlsson, Dennis (2001), "Gay, Queer and Cyborg: The Performance of Identity in a Transglobal Age", *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, vol. 22, no. 3: 297-309.

De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.

-- (1990) "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness", *Feminist Studies*, vol. 16, no. 1, Spring: 115-150.

-- (1991), "Queer Theory, Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3/2 (Summer, Special Issue): iii-xviii. >>

Deleuze, Gilles / Claire Parnet (2004), *Diálogos*, trad. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio D'Água.

Deleuze, Gilles (2006), *Crítica e Clínica*, 2.^a impressão, trad. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34.

Derrida, J. (2001), *Deconstructions: The Im-possible*, trans. Michael Taormina, in: S. Lotringer and S. Cohen (eds.), *French Theory in America*, New York and London, Routledge: 12-32.

Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

-- (1994), "Sexual Difference and the Problem of Essentialism", *The Essential Difference*, Indianapolis, Indiana UP: 82-97.

Hall, Donald E., (2003), *Queer Theories*, New York, Palgrave MacMillan.

Halperin, David (1995), *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford, Oxford University Press.

-- (2003) "The Normalization of Queer Theory", [http://web4.uwindsor.ca/clubs/ooc/main.nsf/a1b249f15dfa39be8525730600490eda/98cef5d052423ab1852574640065fd23/\\$FILE/1b\)%20The%20Normalization%20Of%20Queer%20Theory.pdf](http://web4.uwindsor.ca/clubs/ooc/main.nsf/a1b249f15dfa39be8525730600490eda/98cef5d052423ab1852574640065fd23/$FILE/1b)%20The%20Normalization%20Of%20Queer%20Theory.pdf) [acedido a 12/02/2012].

Jagose, Annamarie, (1996) "Queer Theory - An Introduction", <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html> [acedido a 12/02/2012].

-- (1996), *Queer Theory: An Introduction*, NY, New York University Press.

Lauretis, Teresa de (1987), *Technologies of Gender*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

-- (1990), "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness", *Feminist Studies*, 0046-3663, March 1, 1990, Vol. 16, Issue 1: 115-150.

-- (1991), "Queer Theory, Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3/2 (summer, Special Issue): iii-xviii.

92>93

Paradinha, Maribel (2006), *As Cartas de Soror Mariana Alcoforado: Manipulação e Identidade Nacional*, Coimbra, Caleidoscópio.

Pollock, Griselda (1999), *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art)*, London, Routledge.

Sedgwick, Eve Kosofsky (ed.) (1997), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham & London, Duke University Press.

Simosas, Maria Marta Pessanha Mascarenhas (2007), *A Fluida Arte da Descosura: Filosofias de Liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas*, dissertação de mestrado, Porto, FLUP.