

O amor como impossibilidade: desejo e(m) escrita com Mariana

Luís Maffei
Universidade Federal Fluminense
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico (CNPq)

Resumo

As *Cartas portuguesas*, escritas no final do século XVII, exigem do leitor uma mirada entre o literal e o literário. Ao ficcionar o amor impossível entre uma freira portuguesa e um militar francês, as cinco cartas, cheias de um discurso amoroso que vai da intensidade ao desespero, podem ser lidas no trânsito entre duas línguas, além de possuírem várias possíveis afinidades tensas, como a que pode ser provocada em perspectiva à poesia de Camões. A impossibilidade do amor que as cartas dramatizam chega a outra impossibilidade, que é a determinação da origem do texto, que acaba por ser, em virtude de sua incerteza autoral, uma insuperável flutuação, uma quase metáfora do desejo em estado de escrita.

Palavras-chave: *Cartas portuguesas*; estrangeiridade; Camões; desejo; escrita.

Abstract

Cartas portuguesas (Portuguese Letters), written at the end of the seventeenth century, require the reader to look between the literal and the literary. Making the fiction of the impossible love between a Portuguese nun and a French military, the five letters, full of a love speech that goes from intensity to despair, can be read in the transit between two languages, besides possessing several possible tense affinities, such as that can be provoked in perspective to the poetry of Camões. The impossibility of the love that the letters dramatize comes to another impossibility, which is the determination of the text's origin, which turns out to be, because its authorial uncertainty, an insuperable fluctuation, an almost metaphor of desire in a written state.

Keywords: *Cartas portuguesas*; foreignness; Camões; desire; writing.

A ideia do tema deste número de *Convergência Lusíada*, oriunda de um curso de extensão, além de brilhante em sua filiação romântica (não estranha que as organizadoras de curso e volume venham, não literalmente, mas literariamente, do século XIX), permite um encontro promissor entre literalidade e literariedade. O jogo é variado, e começo a jogá-lo na óbvia relação entre o que seja comunicação e o que não seja apenas comunicação. À primeira vista, *amores impossíveis* indicam, como diz a ementa da revista, “desencontros ou impedimentos entre amantes”, sejam “eles determinados por limites sociais, morais e religiosos, ou originados por razões econômicas, políticas ou existenciais”. Dentro da literariedade, uma literalidade que, o mais das vezes, é narrativa, pois se pode supor a ficcionalização de alguma coisa que impede amantes de se amarem, algo que estorva seus amores, não os matando, talvez

até os reforçando, mas os tornando, em algum nível, impossíveis. Impossível, em princípio, será um amor que o texto dá a ver.

É exatamente por isso que escolhi como assunto de uma aula, por algumas razões, inesquecível, as *Cartas portuguesas*, que encenam o amor impossível entre uma religiosa portuguesa e um militar francês. Um dos objetivos era precisamente discutir menos a história que cerca esse texto, e que diz respeito, entre outros problemas, à identidade de sua autoria, que a literalidade de sua literariedade, procurando aceitar a ficção que é essa obra (como o são todas as outras) e encarar o fato literário enquanto tal. Portanto, desde já deixo claro que não pretendo discutir historicamente o enleio entre a freira portuguesa e o oficial francês, tampouco demorar-me em situar a obra na história da literatura portuguesa, na qual ela entra, como se sabe, por uma porta romântica, oitocentista.¹ É claro que meu uso de literalidade e literariedade é bastante impróprio. Essas noções já são em si mesmas escorregadias, tanto quanto o que seja literal ou literário. Para não ir muito longe, um específico uso adverbial, em certo poema célebre, já mostra como baralhar as lâminas: “Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,/ Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.” (PESSOA, 2013, p. 235). A poesia é espaço do literário, não do literal; mas não é apenas a literalidade que garante a desconfortável literariedade no final do “Poema em linha reta”? E só o investimento na literal condição de vileza e mesquinharia do sujeito lírico que lhe permite afastar-se do sentido que o uso consagrou para essas palavras, modificando até o que seja sua literalidade.

Esclareço, desde já, que não possuo a menor confiança nesses termos. Exploro-os aqui estrategicamente, pois talvez seja no limiar entre um e outro que vejo, promissora, a literal (ficcional, quiçá exegetica) história de amor impossível entre Mariana e Chamilly se encontrar com a impossibilidade que é o relato mesmo dessa história. Porque, por mais que eu quisesse, e queira, fugir da questão da autoria, eu me encontro diante de um problema objetivo: as *Cartas portuguesas* são um texto, por várias razões, impossível. Bem, eu posso, antes de abraçar a impossibilidade mesma

¹ São diversos os textos que investigam questões em torno das *Cartas portuguesas*. Destaco um trabalho de fôlego de Anna Klobucka, intitulado *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*, editado pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda em 2006. Em virtude de sua atualidade e das indicações bibliográficas que fornece, sublinho também a tese de doutorado de Raquel Menezes (2017), *Re-ler as Cartas portuguesas*, citada neste ensaio.

desse texto, pensar numa afirmação de Derrida que me sabe libertária: “o Livro não existe e [...] para sempre há livros”, o que “ameaça a certeza teológica de ver toda a página se unir por si própria no texto único da verdade” (2002, p. 23). Assim, qualquer livro, de certa forma, é impossível, ou melhor, é uma impossibilidade, ao menos enquanto Livro ou “texto”, ainda que não único, “da verdade”; qualquer livro resiste, no limite, a ser sequer a verdade de si mesmo.

Agora anuncio melhor a segunda (primeira?) impossibilidade das *Cartas portuguesas*, que é a de não possuírem garantia sequer de um mínimo de origem. Como esse texto, além de não ter exatamente um autor, tampouco tem uma língua inequívoca, estou diante de um constante trabalho de tradução. É claro que a primeira tradução talvez não seja tradução, mas um gesto ficcional, estratégia mercadológica de um editor francês que pretendia angariar uma audiência mais numerosa; para tanto, ele terá tentado comover seu público, ávido por novidades sentimentais, com a boa dose de estrangeiridade que reside na sintaxe entre as condições monacal e exótica, pois portuguesa, alentejana, da Alcoforado. De todo modo, o texto original, o que garante um mínimo de verdade ao texto, não tem língua, não passa de um espectro, e, por isso, possui a tênue força das manifestações espectrais, potentes na sua potência discreta, ou melhor, sorradeira, diagonal.²

Por essa condição dupla de impossibilidade, lembro-me de um sintagma mestre de Fiama Hasse Pais Brandão, “Este amor literal” (2006, p. 192), que abre “A minha vida, a mais hermética”, poema de *Novas visões do passado*, de 1975. Ocorre-me essa abertura porque a literalidade do amor é dupla: é amor mesmo, cheio de corpo e de uma dinâmica de desejo, e amor no corpo do texto, na letra – e, com Fiama, volto a perceber fortemente que é na letra que têm lugar o literal e o literário, inclusive o epistolar, cujo desenho é também de letras. O título em francês, nesse pormenor, é de grande auxílio: estão as *Lettres portugaises* justo no encontro promissor entre o “amor literal” que parte de um (suposto, ficcional, nesse sentido dono de uma literalidade que *representa* outros

² Nossa cultura não lida bem com a ausência da verdade autoral de um texto. Indícios disso aparecem em algumas capas de edições das *Cartas*, das *Lettres*. Dou dois exemplos: uma edição francesa da Flammarion, de 2009, cujo editor é Alain Brunn, traz na capa o nome de Guilleragues – aquele que, na primeira edição de 1699, se apresenta como o tradutor do manuscrito português – simplesmente como o inequívoco autor das *Lettres*. Já a edição com maior circulação no Brasil, editada pela L&PM, apresenta Mariana Alcoforado como autora do texto, e não informa ao leitor acerca de nenhum aspecto da peculiaridade que marca as *Cartas*.

corpos) corpo em estado de desejos e o “amor literal” que joga com lugares-comuns dos discursos amorosos e é, ele mesmo, um, o, gesto de amor, o amor.

Para tocar as *Cartas*, as *Lettres*, como texto, corro à primeira, ao começo de tudo. Escreve Mariana Alcoforado, o nome que, no teatro desse amor, assina o lugar fingido do desejo:

Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa. Há-de então este afastamento, para o qual a minha dor, por mais subtil que seja, não encontrou nome bastante lamentável, privar-me para sempre de me debruçar nuns olhos onde já vi tanto amor, que despertavam em mim emoções que me enchiam de alegria, que bastavam para meu contentamento e valiam, enfim, tudo quanto há? Ai!, os meus estão privados da única luz que os alumia, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que te havias decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo (*CARTAS PORTUGUESAS*, 1980, p. 16).

A palavra-chave, o órgão-chave, do começo da Primeira Carta é “olhos”. Não saímos ainda, nessa transição do século XVII para o XVIII, do privilégio do olhar como detentor da luz e da verdade, *tópos* medieval que, no fim das contas, segue conosco até os dias de hoje. Os “olhos” de Mariana “estão privados da única luz que os alumia” e “só lágrimas lhes restam”: chora a amante enquanto escreve o próprio excesso que é o ato de chorar. Essa condição me faz pensar num estratégico poema camoniano, a rondel identificada, precisamente, como uma carta, “Carta a ãa Dama”. Amor coescreve a carta, jogando, junto com o poeta amador, com os sentidos de pena já na apresentação do relativamente longo poema:

Querendo escrever um dia
o mal que tanto estimei
cuidando no que poria,
vi Amor que me dizia:
— Escreve, que eu notarei.
E como para se ler
não era história pequena
a que de mim quis fazer,
das asas tirou a pena
com que me fez escrever (2005, p. 7).

O amador já não voa à amada, pois não tem “pena” nas “asas”, e é essa falta justamente o que lhe permite ter a pena da escrita. O jogo, a troca, é evidente: sem a “pena” do sofrimento não há a pena que imprime a tinta no papel. Procuo ocorrências do vocábulo “pena” nas *Cartas portuguesas*, e encontro. Mas, já sabemos, sempre soubemos, esse texto possui uma impossibilidade original inclusive no aspecto linguístico – qual sua língua? Em que cultura cabe de modo mais confortável, ou melhor, mais ressonante? Portanto, “pena”, na tradução a que recorro, assinada pelo poeta Eugénio de Andrade,³ pode dizer respeito a diversas palavras francesas. Um exemplo é a frase final da Segunda Carta, “Adeus, adeus, tem pena de mim!” (1980, p. 25), em que “pena” tem “pitié” como correlato no texto francês: “Adieu, adieu, ayez pitié de moi” (1990, p. 83). Nesse caso, “pena” não é dor nem metonímia de escrita, mas “piedade”. Outra ocorrência, na Quinta Carta, já apresenta a ideia de dor: “Quero sentir até ao fim a pena que tenho em separar-me delas e causar-lhe ao menos algum despeito” (p. 50), muito próxima ao francês “peine”: “je veux donc jouir de toute la peine que j’ai eue à me’en séparer, et vous donner au moins quelque dépit” (p. 98). Haja ou não referência direta à ferramenta da escrita, percebo que existe, nas *Cartas*, uma relação entre perda do amor e princípio da escrita amorosa, uma literalidade dando lugar à outra.

Uma estrofe importante nas redondilhas camonianas é a seguinte:

Quem da doença real,
de longe, enfermo se sente,
por segredo natural
fica são, vendo sòmente
um volátil animal.
Do mal que Amor em mim cria,
quando aquela Fénix vejo,
são de todo ficaria;
mas fica-me hidropesia,
que quanto mais, mais desejo (2005, p. 9).

Não é recente, mas é poderosa, a associação entre amor e doença. O velho *páthos* dos gregos é uma porta giratória entre amor, desejo, sofrimento e expressão de

³ Como digo neste texto, *Cartas portuguesas* é um fenómeno de estrangeiridade, alucinando, como poucas obras, “o texto único da verdade”. Essa é uma das razões por que não passeio por traduções, ou versões, em português das *Cartas*, entendendo que todas são a ficção de uma ficção, mesmo o texto em francês, que visito sem ver nele um original.

amor, desejo e sofrimento. Uma das razões por que me referi à aula que deu origem a este ensaio como inesquecível foi a presença de Lupicínio Rodrigues, não na audiência, é claro, mas na minha lembrança, o que motivou a lembrar-se dele também a ilustre visitante Elisabeth Martini. Lupicínio é um dos grandes representantes do melodrama na música popular brasileira, com uma ironia, claro, que desestabilizava a intensidade amorosa da expressão – em alguns casos, a ironia chega a um humor bastante deflagrado. E o melodrama, no século XX, é um espaço de permanência trágica e ultrarromântica, traços muito próximos de certos exemplares anteriores ao Romantismo – e não foi o século XIX que recuperou, ou melhor, que inventou, dentro da cultura portuguesa, Mariana Alcoforado? Voltarei, de modo mais detido, a Lupicínio, apenas aponto o melodrama como guardião de certa dimensão contemporânea do *páthos*.

Antes do Romantismo, mas também içado por suas vozes para seu tempo, Camões, como Mariana, vê seus olhos no estado excessivo do choro: “Pois meus olhos não cansam de chorar/ tristezas, que não cansam de matar-me” (2005, p. 161), sem que alguma luz possa superar a água. Pensando em “Carta a ãa Dama” a partir da atenção que Cleonice Berardinelli deu, num de seus *Estudos camonianos*, ao tema da hidropisia, Monica Simas recupera, lendo Mário Bruno Sproviero, a voz média, uma terceira voz que não tem lugar em português e que, em latim, já era um resíduo nos verbos depoentes. Esta voz “corresponderia a ações que não se enquadrariam na voz ativa nem na passiva, como, por exemplo, nascer, morrer etc.” No poema camoniano,

[...] ver a dama significa ficar “doente” pelo excesso, desejando-a ainda mais. A relação entre “olhos” e “água” resulta, neste poema, eu um excesso (in)desejável, afastando-se de uma noção passiva, porque, ao escrever a carta, cria uma mediação entre o emissor e o receptor que vem justo responder não só à dama, mas principalmente ao desequilíbrio da paixão. Sendo assim, não se poderia identificar na aproximação à voz média uma escrita que se constrói na intersubjetividade e que, portanto, flui no espaço inter-dito da língua? (2016, p. 612).

Fico tentado a aproximar a reflexão de Monica Simas das *Cartas portuguesas*. Não penso objetivamente na voz média, que a ensaísta aproxima, num rasgo brilhante, da hidropisia camoniana. Cogito, a partir da intersubjetividade que Monica investiga, se não existe também no texto de Mariana uma “mediação entre o emissor e o receptor que vem justo responder”, não só a Chamilly, “mas principalmente ao desequilíbrio da paixão”. Nesse sentido, recuperando que *lettre* é carta e é letra, lugar de “amor literal”,

não será todo texto uma espécie de carta, como indica o desesperado Canto X d'*Os Lusíadas*, desejoso de que uma “gente” que não fosse “surda e endurecida” (1978, X, 145, 4) agarrasse a mensagem que a trêfega garrafa do poeta jogou ao mar? Por outro lado, se a “gente” é “surda e endurecida” e se nada garante que a carta chegará a Chamilly, nem que ele lerá bem o texto que lhe é endereçado – lê-se na Quarta Carta: “O oficial que há-de levar esta carta previne-me, pela quarta vez, que quer partir. Como ele tem pressa! Abandona, com certeza, alguma desgraçada neste país (*CARTAS PORTUGUESAS*, 1980, p. 46) –, há a impossibilidade de a escrita mediar um amor entre amantes, apenas restando ao que escreve o desequilíbrio da paixão. E a paixão, claro, é o próprio desequilíbrio.

Apesar disso, não estou arrependida de te haver adorado. Ainda bem que me seduziste. A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminuiu a exaltação do meu amor. Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão-de consistir só em amar-te perdidamente toda a vida.

Não te digo estas coisas para te obrigar a escrever-me. Ah, nada faças contrafeito! De ti só quero o que te vier do coração, e recuso todas as provas de amor que tu próprio te possas dispensar. Com prazer te desculparei, se te for agradável não te dares ao trabalho de me escrever; sinto uma profunda disposição para te perdoar seja o que for.
[...]

Desde que partiste nunca mais tive saúde, e todo o meu prazer consiste em repetir o teu nome mil vezes ao dia. Algumas freiras, que conhecem o estado deplorável a que me reduziste, falam-me de ti com frequência. Saio o menos possível deste quarto onde vieste tanta vez, e passo o tempo a olhar o teu retrato, que amo mil vezes mais que à minha vida. Sinto prazer em olhá-lo, mas também me faz sofrer, sobretudo quando penso que talvez nunca mais te veja. Por que fatalidade não hei-de voltar a ver-te? Ter-me-ás deixado para sempre? Estou desesperada, a tua pobre Mariana já não pode mais: desfalece ao terminar esta carta. Adeus, adeus, tem pena de mim! (*CARTAS PORTUGUESAS*, 1980, p. 24, 25).

Alguém (Denis de Rougemont, por exemplo, e tantos outros) poderia ler esse fragmento da Segunda Carta e pensar no amor do amor. Claro, Mariana está enamorada de se ter enamorado, de ter adorado seu amante. Portanto, seu amor é que será exaltado, não tanto o oficial francês com quem ela partilhou a experiência amorosa. Arroubo semelhante, que não deixa de ecoar o “amar-te perdidamente” de Alcoforado, lê-se na Florbela que escreveu “Eu quero amar, amar perdidamente!”, mas, no caso da alentejana cronologicamente mais jovem, não um único amado: “Amar! Amar! E não amar ninguém!” (ESPANCA, 1996, p. 232). Diante da impossibilidade do amor de

Mariana, avento a possibilidade de ler sua convicção em amar como uma celebração do interdito, ou melhor, do inter-dito escrito pela Monica Simas que comenta Camões a partir da voz média. Já volto a esse problema.

Antes, outro eco em Florbela, os versos “Ah! Podem voar mundos, morrer astros,/ Que tu és como Deus, Princípio e Fim!...” (1996, p. 171), em poema, “Fanatismo”, pertencente ao *Livro de sóror saudade*: “minha honra e minha religião”, já que “tu és como Deus”. Não obstante, um simples deslocamento, atento à palavra Deus, muda a dinâmica dos versos: a sóror, que já nos permite pensar na Alcoforado tão somente pelo título, não amará sobretudo o amor na sua condição divina, Eros? E não é isso o que lhe permite “Amar! Amar! E não amar ninguém!?” É este o amor, com poder mais ficcional que religioso, mais simbólico que literal, mas cheio da literalidade da literatura, que nota a “Carta a ãa Dama” camonianiana, e é talvez o amor como abstração literal, ou literalidade abstrata, que mova também a mão da Mariana que escreve movida inclusive pela impossibilidade. E a amadora escreve a um amado que talvez não lhe responda: “Com prazer te desculparei, se te for agradável não te dares ao trabalho de me escrever; sinto uma profunda disposição para te perdoar seja o que for.”

A escrita, para Mariana, não é um gesto de saúde, tampouco tem propriedades curativas, sendo mais associável a doença. Leio a ausência de saúde – “Depuis que vous êtes parti, je n’ai pas eu un seul moment de santé” (DELOFFRE, 1990, p. 82), em francês – pensando na doença em Camões, numa “hidropesia” que, aprendi com Monica Simas, é excesso e inter-dição. Mariana não se arrepende, inclusive porque não haveria a expressão do amor não houvesse a experiência desse amor: “Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências.” Num potente e puro desequilíbrio da paixão, o interdito da continuidade do amor entre a freira e o oficial não interdita a escrita, criando, uso palavras de Monica, um “espaço inter-dito” na “língua”.

O espaço da inter-dição é o espaço do desejo, no qual a amadora se transforma, não na coisa amada, mas numa coisa amante, em um contínuo movimento que não chegará a algum destino, mas à construção de uma expressão: “[...] fica-me hidropesia,/ que quanto mais, mais desejo”. A primeira ocorrência de “desejo” na tradução de Eugénio de Andrade está na Segunda Carta: “Terá sido então inútil todo o meu desejo, e não voltarei a ver-te no meu quarto com o ardor e arrebatamento que me mostravas?”

(1980, p. 22). Em francês, lê-se: “tous mes désirs seront donc inutiles, et je ne vous verrai jamais en ma chambre avec toute l’ardeur et tout l’emportement que vous me faisiez voir?” (DELOFFRE, 1990, p. 80). Eugénio singulariza, “todo o meu desejo”, o que era plural, “tous mes désirs”, transformando situações diversas num motor único, original, origem de todo o inter-dito dentro de um texto sem origem.

Na Quarta Carta, o vocábulo “desejos”, em português e francês, vem no plural: “Mas antes de te enleares numa grande paixão, reflecte bem no horror do meu sofrimento, na incerteza dos meus planos, na contradição dos meus impulsos, na extravagância das minhas cartas, na minha confiança, e aflição, e desejos, e ciúmes” (1980, p. 45); “Mais avant que de vous engager dans une grande passion, pensez bien à l’excès de mes douleurs, à l’incertitude de mes projets, à la diversité de mes mouvements, à l’extravagance de mes lettres, à mes confiances, à mes dèsespoirs, à mes souhaits, à ma jalousie” (DELOFFRE, 1990, p. 95). Eugénio cria uma música mais pausada que a do texto francês, que mantém os possessivos até o fim da lista. A palavra “désir”, presente na Segunda Carta, talvez possua uma dimensão mais imediatamente erótica que “souhait” – os verbos relativos aos substantivos são reveladores: a frase “je te désire” traduz-se por “eu te desejo”, “eu te quero”, sendo o outro o desejado, enquanto “je te souhaite” não faz sentido sem que o verbo receba um complemento; portanto, “je te souhaite” algo, “beaucoup de force”, por exemplo. Talvez por isso é que Eugénio de Andrade, mesmo traduzindo “désir” e “souhait” por desejo, singularizou “désirs” mas manteve “souhaites” no plural.

Desejosa, e em texto, se assume Mariana, e as palavras que acompanham “desejos” no fragmento recém-citado da Quarta Carta como que nascem do desejo e o seguem, num movimento trêfego e incerto, trôpego e melodramático – só há “sofrimento”, “incerteza”, “contradição”, “extravagância”, “confiança”, “aflição” e “ciúmes” porque há “desejos”, ou melhor, desejo, na singularidade que Eugénio já indicou na sua escolha tradutória na Segunda Carta. A outra palavra da lista, “cartas”, também não haveria sem desejo, e é justamente, penso agora, a existência do desejo como expressão do inter-dito um dos motores dessa, e de qualquer, escrita amorosa. Nesse caso, o desequilíbrio da paixão, intensificado pela dúvida acerca da atenção ou não do destinatário às missivas, garante a permanência do desejo, uma situação, para

Mariana, de quem ainda precisa se mover, ainda que (ou sobretudo?) o destino pareça sempre se mover para mais longe.

Não seria o desejo, pensando na sua condição de *páthos*, o móbile que da doença se move, não à cura, mas a outra doença? E não estará aí a semelhança do desejo com o engano, palavra camonianiana, e com o encanto, palavra que figura mais de uma vez nas *Cartas*? Engano, em Camões, é palavra decisiva, que tem, num poema de amor como *Os Lusíadas*, dezenas de ocorrências, muitas ligadas a fingimento poético, muitas ligadas a amor. Talvez a mais famosa delas esteja na narrativa de Inês, no Canto III, feita por um Vasco da Gama surpreendentemente sensível, camonizado, por assim dizer, longe do militar que não estima arte e perto do poeta que nunca foi. Amor, no relato inesiano, é conceituado como “aquele engano da alma, ledo e cego,/ Que a Fortuna não deixa durar muito” (*Lus.*, III, 120, 3,4). Amor, portanto, só é amor se tiver em seu horizonte um fim, em geral trágico, determinado pela Fortuna, certo, mas um aspecto é maior que a Fortuna que corta ao amor seu fio: a própria vitalidade do sentimento amoroso, que, por ser vivo, necessariamente morrerá. Não fosse isso, ou seja, se o amor fosse eterno, não seria vivo, portanto não seria amor. O engano está na expectativa que Mariana, Camões e todas e todos nós sentimos quando presas do amor: se o amor só faz sentido se vivo, portanto mortal, só faz sentido também se nos deixamos esquecer de sua mortalidade, mais ou menos como fazemos com a vida. Um “engano d’alma”, em resumo.

A primeira aparição de engano nas *Cartas portuguesas* está logo no começo da Primeira Carta, em fragmento já citado: “Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças.” Em francês, lê-se: “Considère, mon amour, jusqu’à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah! malheureux! tu as été trahi, et tu m’as trahie par des espérances trompeuses” (DELOFFRE, 1990, p. 75). Eugénio escolhe “enganar” quando poderia ter escolhido “trair”, o que me faz pensar na semelhança entre o engano e a traição, pois enganar alguém pode ser um gesto traiçoeiro. Neste caso, Chamilly é traído, enganado, não por Mariana, mas pelo próprio amor, que promete eternidade oferecendo efemeridade e morte, ainda que, e porque, dentro de um gozoso vitalismo. Mariana, por sua vez, é enganada, traída, pelo amor e por Chamilly, uma vez que ela é aprisionada, não apenas pela vontade, pelo desejo, mas pelas grades do convento de

Nossa Senhora da Conceição, enquanto o amante francês se desloca com alguma liberdade, não obstante seus compromissos militares.

Mas enganar não é apenas trair. O engano pode ser causado, não necessariamente por uma traição feita por outrem, mas por uma leitura de mundo acentuadamente divorciada de algum aspecto do real. É o caso das “falsas esperanças”. Um amor vivo e mortal fica, em Camões, revelado pelos versos finais de um soneto incontornável, “Transforma-se o amador na coisa amada”: “[e] o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma” (CAMÕES, 2005, p. 126). Esse amor falsa e inevitavelmente se alimenta de esperanças da eternidade, mas essas “esperanças” são “falsas”, “trompeuses”, enganosas. Não deixa de ser curioso: Eugénio poderia ter chegado ao “engano” apenas em “trompeuses”, entendendo “trahir” como trair. Mas o poeta preferiu usar a palavra tão camoniana logo no princípio da Primeira Carta.

Camões, em poema fundamental para se perceber sua perspectiva amorosa, finge ter sido incapacitado por Amor de dizer seus enganos: “Porém, temendo Amor que aviso desse/ minha escritura a algum juízo isento,/ escureceu-me o engenho co tormento,/ para que seus enganos não dissesse” (2005, p. 117). Só poderia ser trabalho inglório dizer dos “enganos” amorosos, o que exige de qualquer voz a superação do próprio interdito que amor impõe para ser maldito, ou melhor, inter-dito. Outra ocorrência de “engano” que me interessa está na Quarta Carta: “Quanta inquietação me terias poupado se, quando nos conhecemos, o teu procedimento fosse tão descuidado como o é agora! Mas quem, como eu, se não deixaria enganar por tantos cuidados, e a quem não pareceriam verdadeiros?” (1980, p. 43). Em francês: “Que vous m’auriez épargné d’inquiétudes, si votre procédé eût été aussi languissant les premiers jours que je vous vis, qu’il m’a paru depuis quelque temps! mais qui n’aurait été abusée, comme moi, par tant d’empressements, et à qui n’eussent-ils paru sincères?” (DELOFFRE, 1990, p. 89, 90).

Eugénio de Andrade traduz “qui n’aurati été abusée” por “quem, como eu, se não deixaria enganar”. O poeta, que já associara engano a traição, agora o associa a abuso, aproveitamento. Faz sentido, pois “abuser” também é enganar, não raro no sentido de se aproveitar de uma pessoa, iludindo-a. Os exemplos bastam para já ficar evidente que o desejo amoroso tem no engano um de seus aliados, ou melhor, uma de

suas incontornabilidades. Digo isso, entre outras razões, porque vejo nas *Cartas portuguesas* uma sutil afinidade entre “engano” e “encanto”, não apenas pela proximidade fônica, mas pela presença de ambos em momentos-chave do texto. Um deles, no caso de “encanto”: “[...] lembro-me de te haver dito algumas vezes que farias de mim uma desgraçada; mas tais temores depressa se desvaneciam, e com alegria tos sacrificava para me entregar ao encanto, e à falsidade!, dos teus juramentos” (1980, p. 21). Na pena de Mariana segundo Guilleragues: “Je me souviens pourtant de vous avoir dit quelquefois que vous me rendriez malheureuse: mais ces frayeurs étaient bientôt dissipées, et je prenais plaisir à vous les sacrifier, et à m’abandonner à l’enchantement et à la mauvaise foi de vos protestations” (DELOFFRE, 1990, p. 80).

Em Eugénio, a má-fé, “mauvaise foi”, torna-se “falsidade”. Talvez fosse interessante a manutenção de uma ideia ligada à “foi”, já que a ficção-livro foi escrita por uma freira, mesmo que a expressão fixa presente no texto em francês não diga respeito, ao menos diretamente, à algo da ordem da religiosidade. De todo modo, o “encanto” tem a ver com má-fé ou “falsidade”, impedindo o sujeito a ele submetido de qualquer “juízo isento”, expressão do já citado “Enquanto quis Fortuna que tivesse”. O engano aparece associado a amor desde, pelo menos, a *Odisseia*, em que Ulisses se vê enfeitado por uma Circe que só o encanta porque o ama. Faz sentido citar mais um Camões, aquele que fala de uma mulher de maneira anímico-corpórea, bem ao gosto do vate, e termina comparando-a a uma Circe cheia, claro, de sinais positivos: “esta foi a celeste fermosura/ da minha Circe, e o mágico veneno/ que pôde transformar meu pensamento” (2005, p. 161).

Encanto tem a ver, logo, com transformação. No caso do soneto camoniano, a dona de “Um mover d’olhos brando e piadoso” e de outros caracteres formidáveis permite ao poeta rever sua perspectiva de mundo, pois não é apenas a paixão que se altera e o altera, mas o “pensamento” se modifica. Resultante de um encanto, essa mudança, se é acionada uma Circe, ainda que “minha”, tem a ver, mesmo que metaforicamente, com “veneno”, e “veneno”, claro, tem a ver com doença. A apaixonada Mariana escreve-se doente, sem saúde, mas o soneto camoniano sugere uma transformação que não deixa de possuir um índice saudável, já que o “pensamento” está no jogo, sem que se renuncie a ele. De qualquer maneira, agora faz sentido pensar no *phármakon*, que aparece, anoto, algumas vezes na *Odisseia*, sempre atuando sobre os

corpos, curando-os, decerto, mas também os transformando. Insisto num aspecto que me parece muito importante: desejo, na escrita de Mariana, é transformação, e mesmo a mudança de tom impressa no correr da Primeira à Quinta Carta o evidencia.

É no *Fedro* que Platão pensa a linguagem como *phármakon*. As três propriedades que permitiram a metáfora ao filósofo podem ser encontradas na escrita de Mariana. Por exemplo, na Quinta Carta, vê-se um projeto de cura:

Não conheci o desvario do meu amor senão quando me esforcei de todas as maneiras para me curar dele, e receio que nem ousasse tentá-lo se pudesse prever tanta dificuldade e tanta violência. Creio que me teria sido menos doloroso continuar a amá-lo, apesar da sua ingratidão, do que deixá-lo para sempre (1980, p. 45).

Seriam “tous mes efforts pour m’en guérir” (DELOFFRE, 1990, p. 99) a própria escrita das cartas? Certamente que todos os processos dessa obra são de escrita, no jogo entre literal e literário que deposita a origem no lugar de mero espectro – potente, pois espectro, mas, passe a redundância, espectral. À doença eu já me referi. Mas, e a função cosmética formulada por Platão? Está na ilusão, claro, no engano e no encanto que nos afasta da verdade, e sabemos que a verdade é um problema central para o discípulo de Sócrates. Na Quinta Carta, Mariana refere-se à última das missivas que lhe enviara o seu ex-amante, decretando o não amor. “Detesto a sua franqueza. Pedi-lhe eu para me dizer pura e simplesmente a verdade? Porque me não deixou com a minha paixão? Bastava não me ter escrito: eu não procurava ser esclarecida” (1980, p. 46); “Je deteste votre bonne foi, vous avais-je prié de me mander sincèrement la vérité?” (DELOFFRE, 1990, p. 100). A religiosa de Beja prefere a “mauvaise foi” que a “bonne foi”, pois a primeira é local do engano (*phármakon*) amoroso, enquanto a segunda é, aos olhos platônicos, curativa, pois é a “verdade”, a “verité”. No entanto, a declaração de Mariana me faz pensar na impossibilidade do amor enquanto verdade, o que nos devolve ao tópico central deste texto, daquele curso, deste número da *Convergência*, que são os “amores impossíveis”.

Tenta-me agora afirmar que o amor é impossível, não por causa da sua dissociação da verdade, o que já cria, por si só, uma impossibilidade, mas o que me tenta mesmo é dizer que o amor é impossível *tout court*. Não quero recorrer a Lacan e à impossibilidade do sexo, mas corro outra vez a Lupicínio Rodrigues, que falou de amor com ódio e drama, melodrama, e que, mesmo no contentamento, não deixou de lado a

ironia. Penso numa específica canção de amor feliz e irônico, cheio de “mauvaise foi” com o amante que já se encontra fora do jogo – ao menos diretamente. Cito a letra de “Se acaso você chegasse”, parceria de Lupicínio com Felisberto Martins:

Se acaso você chegasse
No meu château e encontrasse
Aquela mulher que você gostou
Será que tinha coragem
De trocar nossa amizade
Por ela que já lhe abandonou?

Eu falo porque essa dona
Já mora no meu barraco
À beira de um regato
E de um bosque em flor
De dia me lava a roupa
De noite me beija a boca
E assim nós vamos vivendo de amor

A canção, gravada pela primeira vez por Cyro Monteiro, em 1938, recebeu memorável versão de Elza Soares, sendo a faixa-título do segundo LP da cantora, de 1960, imediatamente anterior ao disco “A bossa negra”, resposta contundente a uma bossa-nova branca (Johnny Alf que o diga) e de Zona Sul carioca. Elza, como disse a Ary Barroso, era oriunda do planeta Fome, e, por isso, cantava de châteaux e barracos como ninguém. A letra do negro Lupicínio é deliciosamente irônica pois declaradamente cínica (não no sentido da corrente de Antístenes, mas no degradado pelo uso): o amigo perdeu a mulher amada para o locutor, e agora precisará escolher manter a amizade ou não. No entanto, por que trocar uma amizade sem Eros por causa de uma mulher que foi capaz de praticar um abandono? Por que os amigos não podem tentar o “favor”, em seus “corações humanos”, da “amizade”, já que “tão contrário a si é o mesmo Amor” (CAMÕES, 2005, p. 119)? Mas “essa dona” quem vive “de amor” com o irônico, quase debochado, sujeito, cheio de “mauvaise foi” com o amigo e de “bonne foi” com a dona – ou seria o contrário? Se o *locus amoenus* descrito na letra é onde se pode viver a ilusão do amor – penso de novo em Inês, pois seu “engano da alma” se localiza nos “saudosos campos do Mondego (*Lus.*, III, 120, 5) –, é um lugar enganado, ou encantado, onde os amantes, se amantes, só poderão praticar a “mauvaise foi”, não tão distante da que move o amigo que ainda é amado a quase tripudiar do outro, o que não tem mais a mulher de que gostou.

Pensar em amor impossível, tendo como objeto as *Cartas portuguesas*, é pensar que a impossibilidade se manifesta diretamente no texto enquanto tal. Que texto é esse? Um texto sem língua original, de personagens espectrais (não obstante haver biografias de todos, que são, por isso mesmo, *gráficas*), que se mostra sempre em deslocamento, em tradução. Isso me lembra que a situação-chave da Primeira Carta e de todas as outras é a ausência, que já apareceu aqui em fragmentos de duas delas. Cito mais um, este da Quarta Carta: “Que felicidade a minha, se tivéssemos passado a vida juntos! Mas, se era forçoso que uma cruel ausência nos separasse, creio que devo estar satisfeita por não ter sido infiel, e por nada do mundo quereria ter cometido acção tão indigna” (1980, p. 22). Uma “absence cruelle” (DELOFFRE, 1990, p. 92) é o motor do desejo, é o que permite a Barthes, em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, escolher “ausência” como verbete:

Sustento ao infinito, para o ausente, o discurso de sua ausência; situação em suma inaudita; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção singular nasce uma espécie de presente insustentável: fico acuado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução: você partiu (do que estou me queixando), você está aqui (já que me dirijo a você). Conheço então o que é o presente, esse tempo difícil: um puro pedaço de angústia (2003, p. 38).

Pensei em desejo no fragmento barthesiano, inclusive, em virtude do uso de “infinito”: não termina o que não pode terminar, e uma das razões dessa impossibilidade de fim é a impossibilidade de concretude, e começo a querer concluir, com muito risco, que o amor é uma impossibilidade que sempre se projeta para depois. É assim que leio o Barthes que pensa ausência pensando tempo e defasagem total: só *há* o outro porque o outro *não há*, o que motiva, entre outros gestos, a escrita de poemas ou cartas por locutores à procura de alocutários impossíveis, no máximo, espectrais, para dizer pouco. O “presente”, assim, é “insustentável”, tanto quanto o “agora” da Quarta Carta: “É certo que tive, ao amar-te, alegrias surpreendentes, mas custam-me agora os maiores tormentos: são extremas todas as emoções que me causas” (1980, p. 21). Cito em francês, neste caso por uma razão bastante interessante: “Il est vrai que j’ai eu des plaisirs bien surprenant en vous aimant: mais ils me coûtent d’étranges douleurs, et tous les mouvements que vous me causez sont extrêmes” (1990, p. 90).

A razão interessante é a inexistência de qualquer palavra no texto dado ao mundo por Guilleragues equivalente ao “agora” escrito por Eugénio. Em francês, não há

mais que a transição de um passado (“j’ai eu des plaisirs”) para o presente (“ils me coùtent d’étranges douleurs, et tous les mouvements que vous me causez sont extrêmes”). Não há “agora” no texto francês, mas só há, por assim dizer, *agora* em qualquer das versões do texto, pois o inferno de Mariana é um presente que não se move para qualquer futuro nem retorna a um passado de gozo, sendo movido por um desejo que gira em torno de si mesmo e das palavras que cria e que o criam – o *agora* é longo, “um puro pedaço de angústia”, um acúmulo dos “maiores tormentos”, em continuidade infernal. Não surpreende que outra palavra-chave das cartas seja “esperança”, grafada já no começo da Primeira (“foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças”, “des espérances trompeuses”) e, na mesma, um bocado adiante: “Não enchas as tuas cartas de coisas inúteis, nem me voltes a pedir que me lembre de ti. Eu não te posso esquecer, e não esqueço também a esperança que me deste de vires passar algum tempo comigo” (1980, p. 18).

Em francês, não lemos um substantivo que equivalha à palavra “esperança”, mas sim o verbo “espérer”: “Je ne puis vous oublier, et je n’oublie pas aussi que vous m’avez fait espérer que vous viendriez passer quelque temps avec moi” (1990, p. 77). Ausência, esperança e espera formam uma tríade de dor e abandono, o que faz a relação da freira com o papel chegar à fisicidade, pois o corpo que recebe a letra é entendido como um corpo amante; lê-se, já perto do final da Primeira Carta: “Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter às tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte!” (1980, p. 20). Na outra língua, “je ne puis quitter ce papier” (1990, p. 78), e a amadora não consegue “quitter”, deixar, o papel, como se ele fosse, ou uma extensão do amado, ou seu substituto, já que o verbo “quitter” é o que se usa para expressar o abandono de um amante por outro. Raquel Menezes, em tese que investiga as *Cartas* e algumas de suas releituras na literatura portuguesa, entende que, “no caso da freira, o amor, além de pelo amor, era também pela escrita”, e Mariana “ama sua condição de amadora e escreve sobre isso, como que numa ética servil de construção de sua identidade amorosa.” (2017, p. 41).

Portanto, construir o amor no texto é um gesto ético de “construção” de uma “identidade”. Isso me leva de volta a um problema central que Derrida informa sobre a literatura, o livro: não há Livro, há um vazio original. Esse vazio, no discurso amoroso e em qualquer outro, jamais será superado, assim como o desejo jamais poderá encontrar

algo que lhe responda como coincidência. Amar é adoecer pelo excesso, desejando ainda mais, como aprendemos com Monica Simas lendo Camões. E no jogo de literalidade e literariedade, escrita e leitura, ficção e ficção da ficção, talvez eu possa entender que, assim como no amor, só o impossível é realmente digno de nossas vidas, de nossas (promessas de) mortes: “[...] lembre-se que a mim própria prometi um estado mais tranquilo, que espero atingir, eu então tomarei uma resolução extrema, que virá a conhecer sem grande desgosto” (*CARTAS PORTUGUESAS*, 1980, p. 49), “sans beaucoup de déplaisir” (DELOFFRE, 1990, p. 106).

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Obra breve: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto, 1978.
- _____. *Rimas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.
- CARTAS PORTUGUESAS atribuídas a Mariana Alcoforado*. Ed. bilíngue. Trad. Eugénio de Andrade. Lisboa: RTP, 1980.
- DELOFFRE, Frédéric (Ed.). *Lettres portugaises suivies de Guilleragues par lui-même*. Paris: Gallimard, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Ed. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MENEZES, Raquel. *Re-ler as Cartas portuguesas*. 2017. 117 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SIMAS, Monica. A viagem da *água dos olhos*: de Camões a Alberto Estima de Oliveira. In. SANTOS, Gilda; MOTTA OLIVEIRA, Paulo (Orgs.). *Os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016. p. 609-626.

Minicurrículo

Luís Maffei é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense; graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1999); mestre (2003) e doutor (2007) em Literatura Portuguesa pela UFRJ. É poeta e ensaísta.