

AMOR GROTESCO NAS *CARTAS PORTUGUESAS*, DE MARIANA ALCOFORADO

Victor Samuel Gamarra GAETE¹
Licenciando em Letras
IFSP/Câmpus São Paulo

RESUMO

O presente artigo analisa o grotesco ligado ao amor nas *Cartas portuguesas* (2007) de Sórora Mariana Alcoforado. O trabalho é desenvolvido com base na teoria de Wolfgang Kayser em *O grotesco* (1986), e se apoia na visão crítica de Rogério Caetano de Almeida em *Recortes do grotesco na História da Literatura portuguesa* (2012). O foco da análise é dado ao texto e às estranhas imagens de amor geradas pelo eu-lírico. O objetivo é evidenciar a atmosfera grotesca produzida por Alcoforado em sua obra.

Palavras-chave: *Cartas Portuguesas*; Grotesco; Amor.

Introdução

As *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado (1640-1723), são compostas por cinco epístolas, produto da correspondência entre a autora, freira no convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja, e Chevalier de Chamilly, oficial francês, chegando a nós apenas as mensagens escritas por Alcoforado. Publicadas pela primeira vez em Paris no ano de 1669 sob o título *Lettres Portugaises traduites en français*, as cartas “foram lidas e traduzidas em várias línguas, sempre com progressivo interesse”. (MOISÉS, 1975, p. 89). Segundo Moisés (1975) as *Cartas Portuguesas* constituem um dos pontos altos do Barroco português, e, em meio à prosa “dirigida” e poesia preciosa comuns ao período, são “ilha de sol e espontaneidade”. A epistolografia de Alcoforado é produzida de modo muito particular, individual e *especial* como nas palavras de Moisés (1975, p. 88-89):

¹ Endereço eletrônico: victorgaetecontato@gmail.com

Durante o século XVII, a epistolografia ganhou fisionomia literária autônoma. [...] Aos poucos, a carta se foi tornando exercício literário, chegando até a prescindir de destinatário certo; o epistológrafo imaginava um qualquer ou dirigia-se a uma audiência específica. A moda foi seguida em Portugal por escritores de nomeada, entre os quais o Pe. Antonio Vieira, D. Francisco Manuel de Melo, Frei António das Chagas, Cavaleiro de Oliveira, e, de modo muito especial, Sórora Mariana Alcoforado.

Um dos caminhos para notar o caráter espontâneo, individual e especial da obra de Alcoforado está na pesquisa dos seus elementos grotescos. O elemento grotesco escolhido para esta análise é o amor a partir do ponto de vista do eu-lírico.

Diversas são as acepções de grotesco. Não é apenas elemento de teoria literária, mas fenômeno inerente à cultura (ALMEIDA, 2012), o que impossibilita o grotesco de ser dotado de uma estrutura finita, ou com uma completude significativa conveniente a uma teoria literária, e tem como efeito visões diferentes sobre o mesmo. O grotesco teorizado por Wolfgang Kayser (1906-1960) destaca o caráter abismal deste. Kayser (1986) *apud* Almeida (2012, p. 37) configura o grotesco como

(...) carregado de contradições, e com uma deformação da realidade que plasma a integração de realidades diferentes, as quais também podem formar uma realidade absurda, esta sempre presente em uma manifestação grotesca como efeito.

Conforme Almeida (2012), alguns dos termos que melhor se aplicam à ótica de Kayser são: estranhamento; atmosfera rígida e morta; perplexidade; fantástico mundo lúdico; fantasioso; sinistro; perturbador e monstruoso; o-que-não-devia-existi; oposto à razão humana (portanto irracional); antinatural; exageração; caráter demoníaco (reificação); incompreensível; abissal; despedaçado do encadeamento racional; impuro e carregado da contradição de ser inacabado em um lugar em que tudo é acabado - o inteiramente novo. A visão de Kayser *apud* Almeida (2012, p. 37) é orientada, portanto, por uma relação de dissonância e contradição com o que é convencionalizado como mundo real:

‘Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si, (...) uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos.’ (KAYSER, 1957, p. 31). O grotesco,

ainda nas palavras do autor, ‘adquire uma relação subterrânea com a realidade’ (KAYSER, 1957, p. 31), o que concorda com nossa ideia indubitavelmente mais abrangente de que o grotesco é marginal.

A ideia de grotesco como marginal concorda com a proposta de Mikhail Bakhtin (1895-1975) (ALMEIDA, 2012) em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 1999). Contudo, a visão de Kayser (1986) liga o grotesco ao estranho e metafísico, enquanto Bakhtin (1999) o pensa como ligado ao cômico e satírico, oriundo do popular, e que se opõe a uma classe social dotada de um mundo acabado e a um regime de corpos perfeitos que devem permanecer como estão.

A pesquisa de Almeida (2012) analisa três aspectos centrais do grotesco na literatura portuguesa: *a linguagem grotesca*, que se apodera do discurso canônico e o desconstrói; *o corpo grotesco*, que é o corpo desconstruído; e o *grotesco ligado ao estranho*, o imaginativo, o sinistro. Os dois primeiros aspectos estão ligados aos conceitos bakhtinianos de grotesco, e o último se relaciona com a visão de Kayser (1986). A esta análise do amor grotesco nas *Cartas portuguesas* de Sórora Mariana Alcoforado, o grotesco ligado ao estranho, conforme Kayser (1986), serve como base.

A linguagem grotesca/anticanônica e o corpo grotesco são evidentes nos satíricos barrocos (ALMEIDA, 2012). O grotesco ligado ao estranho, por sua vez, tem menor expressão no período Barroco:

(...) o grotesco ligado ao estranho se expressa pouco no barroco literário português, seja pela condição histórica de um país em guerra para restaurar sua independência, seja por inaptidão dos artistas com a temática, ou ainda com uma tentativa inócua de se rebelar contra a imitação, impossível a eles naquele contexto. (...) O fato é que a presença do grotesco fantástico é mínima em Portugal nesse período. (ALMEIDA, 2012, p. 280).

Ainda assim, o grotesco teorizado por Kayser (1986) é o escolhido para esta análise porque o gênero da obra de Alcoforado não se encaixa no modelo satírico erótico ou social (como os textos de Gregório de Matos, por exemplo).

Segundo Almeida (2012, p. 279), sempre houve uma separação entre os autores ditos sérios (como o Pe. Antônio Vieira) e os satíricos (como Gregório de Matos) no período Barroco. As *Cartas Portuguesas* são mais próximas da obra de Vieira pelo seu caráter dialógico e raciocínio encadeado.

Ainda que a autora esteja inserida num contexto social de monarquismo e reprovação das paixões, a temática do amor é antes analisada a partir da experiência individual do eu-lírico e focada nas imagens formadas a partir de seus sentimentos. Se suas cartas informassem a respeito da vida alheia, talvez coubesse à análise do grotesco sob a ótica de Bakhtin (1999). Assim, a obra de Alcoforado exige leitura minuciosa na busca de imagens estranhas, sinistras e fantasiosas, uma vez que o grotesco ligado ao estranho tem pouca expressão no Barroco português. A busca se deve também pelo fato de as *Cartas Portuguesas* “[...] decerto por conterem ingredientes psicológicos agradáveis à nova sensibilidade que se ia formando-, tiveram o condão de colaborar na preparação do movimento romântico” (MOISÉS, 1975, p. 91), movimento marcado pelo sinistro e fantástico.

Amores grotescos nas *Cartas Portuguesas*

As *Cartas Portuguesas* são permeadas de um mundo desorientado, e o absurdo surge como efeito, corroborando com a teoria de Kayser (1986, p. 160): “O mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo”. Os sentimentos do eu-lírico são contraditórios e desnorteados, e o amor torna-se um absurdo, não sendo compreendido pela própria mensageira.

Amor reificado

A obra se inicia com o seguinte trecho: “Considera, meu amor, até que ponto foste imprevidente! Oh!, infeliz, que foste enganado e a mim enganaste também com esperanças ilusórias.” (ALCOFORADO, 2007, p. 10).

O eu-lírico e o ser amado vivem o engano, há uma desorientação de ambas as partes. O resultado é que o eu-lírico significa o amado tanto como *meu amor* como *infeliz*, sendo este absurdo paradoxo o tema central das contradições da obra. A imprevidência da parte de ambos está nas *esperanças ilusórias*, oferecidas por um e sofridas pela outra. Ao longo das cartas, o amado muitas vezes é apontado como a origem de todo o desespero e desvario vivido pelo eu-lírico: “Sim! Conheço agora a má-fé de todos os teus transportes. [...] Foi a sangue-frio que concebeste o projeto de me

inflamar: olhaste a minha paixão apenas como vitória, e o teu coração nunca se deixou tocar profundamente por ela” (ALCOFORADO, 2007, p. 34).

Neste trecho da terceira carta o eu-lírico considera que o seu amado reificou e demonizou a paixão: o sentimento de *paixão* dela tornou-se uma *vitória* para ele, um troféu. Além disso, o próprio amado é demonizado por seu *sangue-frio*, uma vez que tem *má-fé* e o coração não se deixa tocar pelo sentimento nobre do eu-lírico. Outra característica do amado demonizado é a *idolatria* prestada e este pelo eu-lírico.

Por muito tempo vivi num abandono e numa idolatria que me horroriza, e o meu remorso persegue-me com uma violência insuportável. Sinto vivamente toda a baixeza dos crimes que me obrigou a cometer e não tenho já, ai de mim!, a paixão que me impedia de lhes conhecer a enormidade. Quando é que o meu coração deixará de ser despedaçado? Quando é que me livrarei desta cruel inquietação? (ALCOFORADO, 2007, p. 69-70).

A *paixão* torna-se veículo da irracionalidade, de *cruel inquietação* e impureza, de *crimes* com enorme *baixeza*. A desorientação do eu-lírico gerou não apenas a visão irracional de si, mas também um coração despedaçado. Como produto do amor grotesco, um corpo antinatural e desfigurado surge ao longo da obra: “Eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo: encontro-me dilacerada por mil movimentos contrários.” (ALCOFORADO, 2007, p. 35).

Apesar de o amado ser na maior parte das vezes apontado como o grande culpado do amor malfadado, demonizado e não-humano por sua falta de sensibilidade para o amor do eu-lírico, o próprio eu-lírico vê-se com vergonha pelo amor nutrido e não correspondido.

Amor vergonhoso

Ah! Fui eu a culpada de todas as minhas desgraças: primeiro habituei-o a uma grande paixão, onde havia demasiada simplicidade - e é preciso artifícios para se fazer amar; é preciso procurar, com uma certa habilidade, os meios de inflamar, pois o amor, só por si, não gera o amor. (ALCOFORADO, 2007, p. 69).

Uma imagem antinatural e perturbadora é proposta pelo eu-lírico: o amor só existe através de artifícios - artifícios estes que o eu-lírico não teve habilidade para gerar o sentimento recíproco do seu amado. Moisés (1975, p. 90) afirma que o sentimento vivido pelo eu-lírico é “paixão e não amor, pois o sentimento expresso contém na raiz um avassalador ímpeto carnal”. De fato, neste trecho a palavra usada é *paixão*. Mas o objetivo final é *se fazer amar*, por isso o amor é aqui pensado como estranho, porque sugere a negação da paixão carnal no lugar do amor puro por parte do eu-lírico: duas realidades diferentes que integradas formam uma realidade absurda. A vergonha da paixão gera o desespero, e o desespero leva ao absurdo:

Estou viva, infiel que sou!, e faço tanto para conservar a minha vida como para perdê-la! Ah!, morro de vergonha! O meu desespero estará então apenas nas minhas cartas? Se te amasse tanto como mil vezes te tenho dito, não teria já morrido há muito tempo? (ALCOFORADO, 2007, p.37).

A vergonha nasce do próprio processo grotesco que o eu-lírico vive: a morte deveria ser a única solução possível para o seu desespero - neste raciocínio, todo amor verdadeiro deveria ter como fim, quando malfadado, a morte. Mas, tendo em vista que o amor vivido é tão desnorteado e antinatural (segundo a visão do próprio eu-lírico sobre seus sentimentos e a defesa destes como “amor”), o resultado é um fim estranho e incoerente: ela não morreu há muito tempo e nem morrerá. Como o eu-lírico não aceita que o seu sentimento é apenas *paixão*, tal como diz Moisés (1975), a paixão encoberta implica no amor grotesco e na vergonha.

A vergonha do eu-lírico pode ser também pensada em função da subversão da ordem monástica vivida pela mensageira na condição de freira apaixonada:

Já o período Barroco [...] tem uma produção ligada ao caráter assombroso da existência em diversas produções que, não necessariamente, deveriam ser grotescas. Mesmo a lírica barroca é grotesca. Pelo fato de o policiamento da fé estabelecer um controle sobre todos os membros da sociedade, os monstros abundam no cotidiano das pessoas, motivados pelo Diabo ou pela Fé (ALMEIDA, 2012, p. 259).

É natural que os sentimentos do eu-lírico sejam sentidos pelo mesmo como dignos de vergonha e desgosto porque, sob a ótica da Fé católica, são indubitavelmente

grotescos e abissais. No Romantismo esta atmosfera estranha contribuiu para a sua ampla recepção, como afirmado por Moisés (1975). Pensar este amor como estranho e grotesco a serviço da criação de tal atmosfera corrobora com a visão de Almeida (2012) sobre o universo romântico:

Dentro do universo romântico, vemos o reiterado uso de adjetivos ligados a um mundo de sombras e espectros: ‘triste’, ‘vedado’, ‘pavorosa’, ‘imundo’, ‘misérrimo’, ‘horrenda’, mesmo quando o eu lírico se refere a si mesmo, os adjetivos utilizados têm a função de construir uma atmosfera lúgubre – ‘remoto’, ‘choroso’ e ‘amargurado’. (ALMEIDA, 2012, p. 123)

Se este era o objetivo da autora, retomando as palavras de Almeida (2012, p. 280) a respeito da “inaptidão dos artistas com a temática” grotesca, Alcoforado teve sucesso em oferecer ao leitor um amor imundo que nem o próprio eu-lírico é capaz de aceitar.

Não-amor e amor encantado

Aqui estão mais exemplos do amor acompanhado de *amargura* e vivido de forma *violenta*:

Por que me deu a conhecer a imperfeição e o desencanto de uma afeição que não deve durar eternamente, e a amargura que acompanha um amor violento, quando ele não é recíproco? E por que hão-de, quase sempre, uma inclinação cega e um destino cruel, conjugar-se para nos fazer prender àqueles em que só outro amor poderia encontrar eco? (ALCOFORADO, 2007, p. 64).

Este amor impuro e inacabado, que *nos faz prender àqueles em que só outro amor poderia encontrar eco*, é um não-amor ou um amor-que-não-deveria-ser, diferente do amor cristão, divino e infinito presente no contexto do Barroco português. A amargura e o desencanto que criam a atmosfera das *Cartas portuguesas* são precedidos por um outro momento na vida do eu-lírico; há a passagem de um estado de normalidade para um lugar de *desencanto*, para um mundo inteiramente novo e um *destino cruel* em função do amor malfadado:

[...] eu era jovem, era crédula; tinham-me encerrado neste convento desde a minha infância; só tinha visto pessoas desagradáveis; nunca ouvira as lisonjas que sem cessar me dirigia. Parecia-me que era a si que eu devia os encantos e a beleza que dizia encontrar em mim e de que me fazia dar conta. Ouvia falar bem de si; toda a gente me falava ao seu favor e, pela sua parte, fazia quanto era preciso para despertar o meu amor. Mas, finalmente, regresssei deste encantamento. Deu-me, para tanto, uma grande ajuda e confesso que dela tinha extrema necessidade (ALCOFORADO, 2007, p. 70-71).

Este é um trecho do penúltimo parágrafo da quinta e última carta das *Cartas Portuguesas*. A escolha lexical remete a um conto de fadas: encerrada no convento desde pequena, o eu-lírico jamais conhecera os *encantos* e a *beleza*. É a realidade fantástica que nunca fizera parte de sua realidade de *pessoas desagradáveis*, do seu mundo convencional. É uma imagem grotesca porque se concebe um fantástico mundo lúdico construído dentro do *flashback*, realidade encantada que o eu-lírico conheceu nos seus dias de amor, e do qual *regressou*, livrando-se do fantástico e retornando ao mundo convencional, real. O amor que fora conhecido pela mensageira revela-se estranho:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão [...] *o grotesco é um mundo alheado* (tornado estranho). O mundo dos contos de fada, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco (KAYSER, 1986, p. 159, grifo do autor).

Ainda analisando o penúltimo parágrafo da última carta, vale notar a ordem aristotélica de princípio, meio e fim contida neste. Propp (1975) explora a mesma ordem, evidenciando-a nos contos maravilhosos: exposição, seção intermediária, peripécia/nó e desenlace. A proposta, aqui neste trabalho, é aplicar o modelo de Propp neste trecho da obra de Alcoforado: o eu-lírico como herói é afastado de sua casa, o convento, onde há uma proibição – uma freira não pode se envolver num relacionamento amoroso. Estando exposto o eu-lírico, ocorre então uma transgressão de tal proibição na seção intermediária. Chamilly, como antagonista, ludibria a sua vítima (o eu-lírico) em “nunca ouvira as lisonjas que sem cessar me dirigia” (ALCOFORADO, 2007, p. 71). Após os danos sofridos, o eu-lírico heroico livra-se do encantamento

(possivelmente através de todas as reflexões realizadas ao longo das cartas), e retorna ao momento inicial, mas fortalecido, incapaz de ludibriar-se outra vez: “Deu-me, para tanto, uma grande ajuda e confesso que dela tinha extrema necessidade” (ALCOFORADO, 2007, p. 71). Apesar da ausência de objetos mágicos, há um elemento *encantado*: o próprio amor. O trecho é imediatamente seguido pelo seguinte: “Embora lhe devolva as suas cartas, guardarei, cuidadosamente as duas últimas que me escreveu, e hei de lê-las ainda mais do que li as primeiras, a fim de não voltar a cair nas minhas fraquezas” (ALCOFORADO, 2007, p. 71).

Já não há mais o mundo fantástico do *flashback* do eu-lírico, o amor encantado vivido outrora. Há um retorno ao tempo presente usual das cartas, e ao pensamento lógico. O eu-lírico promete para si que não viverá mais esse amor encantado. Ou, ainda, como anteriormente foi analisado, não terá mais seu amor reificado pelo amado; buscará se livrar da vergonha de sua paixão; e não voltará a viver um não-amor. Em outras palavras, ao fim das cartas o eu-lírico decide livrar-se do amor grotesco.

Considerações finais

Amores grotescos presentes nas *Cartas portuguesas* foram analisados à luz da teoria de Kayser (1986) e com base nos estudos de Almeida (2012). Podem existir outros, e também outras imagens grotescas não necessariamente ligadas ao amor. É importante ressaltar que a definição de grotesco de Kayser (1986) considera a recepção como determinante nas acepções de grotesco. Segundo Almeida (2012, p. 175), “o grotesco é híbrido na origem de sua forma e na sua recepção”. Sendo assim, o amor é pensado como grotesco segundo as próprias impressões que o eu-lírico tem do seu amor, e em relação a como o amor poderia ser pensado no período de produção da obra (tendo como base a pesquisa de Moisés (1975). Segundo Kayser (1986, p.156) “[...] é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal.”. Talvez aqui o contrário possa acontecer à obra na sua recepção: o eu-lírico considera seu amor vergonhoso, demonizado e até mesmo encantado, mas outras leituras podem pensá-lo como sincero, natural e real.

O fato é que as *Cartas portuguesas* oferecem imagens de um amor perturbado, doloroso e amargo. As tensões vividas pelo eu-lírico se revelam consoantes à literatura

portuguesa do período Barroco, já que são paradoxais, e ao mesmo tempo dissonantes porque abrem as portas para um olhar mais sofisticado e menos dicotômico para o amor: o amor grotesco; que não é eterno e infinito como o amor cristão, e que também não é efêmero e finito como a paixão carnal, mas é vivido e sofrido enquanto amor por aquele que ama.

Referências

ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. **Recortes do grotesco na história da literatura portuguesa**: cantigas de maldizer; satíricos barrocos; Bocage; Camilo Pessanha; Mário de Sá-Carneiro e Al Berto. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062013-120335/pt-br.php>. Acesso em: 01 jun. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. Tradução de Jaime Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

GROTESQUE LOVE IN CARTAS PORTUGUESAS, FROM MARIANA ALCOFORADO

ABSTRACT

The present paper analyses the grotesque related to love in Cartas portuguesas (2007) by Sórora Mariana Alcoforado. The work is developed based on Wolfgang Kayser's theory in The Grotesque (1986), and relies on Rogério Caetano de Almeida's critical view in Recortes do grotesco na História da Literatura portuguesa (2012). The analyses' focus is given to the text and to the strange love images generated by the poetic persona. The aim is to evidence the grotesque atmosphere produced by Alcoforado in her work.

Keywords: *Cartas portuguesas; grotesque; love.*

Envio: julho/2019
Aceito para publicação: julho/2019