MARIANA ALCOFORADO, A FREIRA PORTUGUESA: (RE)FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM E TRANSFICCIONALIDADE¹

MARIANA ALCOFORADO, THE PORTUGUESE NUN: (RE)FIGURATION
OF THE CHARACTER AND TRANSFICCIONALITY

Paulo Silva Pereira

Universidade de Coimbra – CLP

1. Compreende-se que um objeto cultural que atravessa tempos e discussões só muito dificilmente se torne consensual, acabando mesmo por provocar conflito e, nalgumas circunstâncias, exclusão, mas no caso da obra anónima publicada em Paris, no ano de 1669, *Lettres portugaises traduites en françois*, essa propensão polémica começou a manifestar-se desde cedo, em virtude da indeterminação da sua origem e da sua ambígua ‘autenticidade’². Ao apresentar-se como tradução de cinco cartas de amor, supostamente escritas por uma

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no Colóquio Internacional *Figuras da Ficção 4*, realizado nos dias 4 e 5 de novembro de 2013 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, resultando de pesquisa desenvolvida no âmbito do Grupo ‘Figuras da Ficção’ do Centro de Literatura Portuguesa (CLP).

2 *Lettres portugaises traduites en françois*. A Paris, chez Claude Barbin, 1669 [a Bibliothèque Nationale de France (BNF) disponibiliza uma versão em formato eletrónico: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70278w>]. Não é propósito deste estudo repisar factos e argumentos aduzidos em prol desta ou daquela tese no que toca à autoria, mas vale a pena ainda assim lembrar um dos textos que mais contribuiu para sedimentar a atribuição de *Lettres Portugaises* a Guilleragues: a introdução de F. Deloffre e J. Rougeot a *Lettres Portugaises, Valentins et Autres Œuvres, de Gabriel Joseph de Lavergne, Comte de Guilleragues*. Introduction, notes, glossaire et tables d’après de nouveaux documents par F. Deloffre e J. Rougeot. Éditions Garnier Frères, Paris, 1962.

freira portuguesa (real ou ficcionada) que vivia enclausurada num convento, Marianne (Mariana Alcoforado), a um oficial do exército francês, o Chevalier de Chamilly, que tinha vindo para Portugal integrado num contingente militar durante as guerras da Restauração, o texto despertou interesse imediato junto das elites aristocráticas que frequentavam os *salons* parisienses, mas depressa o fenómeno ultrapassou as fronteiras do território francês e ganhou dimensão internacional, abrindo caminho a um largo espectro de traduções, adaptações e de hipertextos (no sentido de: texto transformante ou imitante). Curiosamente, em Portugal, país que fornece um considerável número de referências de suporte histórico ao mundo possível instituído pelo texto e que a partir do século XIX aparece claramente apostado em resgatar esta herança cultural em nome de uma lógica de reforço da consciência identitária nacional, o acolhimento, quer junto de intelectuais, quer do público em sentido abrangente, é mais tardio, como se comprova pela primeira referência (pelo menos conhecida até ao momento) num escritor do século XVIII e com perfil muito singular, entre outras razões por ter passado largos anos fora do país, Francisco Xavier de Oliveira, dito o Cavaleiro de Oliveira, mas isso poderá ficar a dever-se aos mecanismos de controlo do consumo cultural por via da Inquisição.

Não é, contudo, meu propósito cartografar a notável história editorial do texto, nas suas relações externas e nas suas implicações mais profundas, explorar a natureza e o alcance das operações hermenêuticas, em sentido estrito, que tem suscitado ao longo de mais de três séculos ou, menos ainda, procurar legitimar, com novos argumentos, a sua inclusão no cânone literário português, mas sobretudo proceder a uma reflexão em torno dos modos de figuração daquela entidade ficcional, a “freira portuguesa”, no quadro da produção dramática e da cultura mediática das últimas décadas, ainda que por vezes se aluda a outros usos e formas de apropriação e partilha que trans-

centem este âmbito. Por outro lado, ainda que não seja possível (ou sequer desejável) rasurar toda a discursividade crítica que se constrói a partir das inúmeras ‘vozes’ que sobre este protótipo feminino se debruçaram e que configuram um denso lastro de memória, também não se justifica empreender aqui um levantamento arqueológico exaustivo desse material, até porque em grande medida a tarefa já foi realizada por outros estudiosos³.

2. Com a publicação, no início da década de 70 do século XX, de *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, assistiu-se a uma mutação profunda na dinâmica de relacionamento com a entidade ‘Soror Mariana’ e com os elementos constituintes do universo ficcional de que fazia parte⁴. Ainda que se apresente como prolongamento da ficção histórico-literária original, como sugere o título escolhido, assume-se como projeto revolucionário, tanto do ponto de vista ideológico, como a nível estético e formal, com a sua dimensão polifónica em resultado do entrelaçamento das vozes dessa tripla autoria e com o carácter movente do texto. Num quadro epocal muito condicionado pelos mecanismos de controlo ideológico típicos de um regime de ditadura e de uma sociedade visceralmente conservadora, o poder desafiante inscrito nessa narrativa foi logo identificado pelas autoridades do Estado Novo, que impediram a circulação do texto e levantaram um

3 A este respeito importa lembrar trabalhos recentes de Anna Klobucka, *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006) e de Maribel Paradinha, *As cartas de Soror Mariana Alcoforado: manipulação e identidade nacional* (Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2006).

4 Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998 [1972]. Vale a pena também destacar a edição anotada de *Novas cartas portuguesas*, a cargo de Ana Luísa Amaral, Alfragide, D. Quixote, 2010.

processo judicial por atentado contra a moral e os bons costumes, mas o lastro revolucionário acabaria por permanecer e frutificar. Em causa estava um exercício de recontextualização (desde logo, territorial, porque é o quadro de referência português que volta a emergir como decisivo nesta leitura nacionalista, ainda que irónica) da figura de uma freira que ousara, numa conjuntura hostil à plena afirmação da condição feminina, quebrar todos os condicionalismos de ordem moral, ao manifestar ostensivamente o vigor da paixão amorosa que a consumia. Não se pode dizer que tenha sido esta a primeira tentativa de releitura ou de ressemantização, a partir de um ponto de vista feminista, do fundo histórico e da substância mítica que andam associados a este caso amoroso, porque é sempre possível detetar resíduos dispersos que apontam nesse sentido, mas é de longe a iniciativa mais articulada e consistente de aproveitamento político-ideológico com vista à revisão da condição da mulher no âmbito de uma sociedade patriarcal, discriminatória e muito afetada por hipocrisias e perversidades. A ousadia e o excesso de expressão que se reconhece ao sujeito feminino que está por detrás das cartas que manifestam a violência da paixão eram, em si mesmos, instrumentos de transgressão de uma ordem simbólica dominante que apostava no silenciamento da realidade física, emotiva e social das mulheres, mas também, em termos gerais, de um regime de vida condicionado e cada vez mais asfixiante como era o do Portugal das décadas de 60 e 70. Na sua complexa arquitetura, *Novas Cartas Portuguesas* permite abranger uma série de textos atribuídos a uma personagem de nome Mariana e a outras entidades que preenchem o universo ficcional, para além de reflexões metatextuais que implicam as próprias responsáveis pela elaboração da obra. O perfil desta nova protagonista não pode ser compreendido sem o conhecimento prévio do hipotexto do século XVII, mas pressupõe em larga medida um exercício de transfiguração que a leva, entre outras coisas, a assumir agora uma posição de dominação

no relacionamento amoroso. É curioso verificar que este protótipo feminino, com dimensão subversiva, se encontrava numa posição diametralmente oposta a um outro que tinha sido fabricado por intelectuais profundamente comprometidos com o Estado Novo e que representaria características louváveis da mulher portuguesa como a capacidade de sofrimento e o espírito de abnegação. Seja como for, está sempre presente e, por vezes, até com alguma crueza pelo modo como se expõe o real, sobretudo quando se trata de casos de violência exercida sobre mulheres, um propósito de denúncia e consequente desmontagem de um sistema de dominação consolidado ao longo de séculos e que pressupunha sempre o estigma da inferioridade e da subserviência da parte do elemento feminino⁵.

Alguns anos mais tarde, noutro horizonte cultural da Europa do Sul, o italiano, Maricla Boggio, escritora e ensaísta, professora na Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico», com uma intervenção cívica notável, nomeadamente no que respeita a questões feministas, mostrar-se-á, no momento de elaboração da sua peça teatral *La monaca portoghese*⁶, sensível ao potencial de transgressão de normas e convenções que a figura de Soror Mariana encerrava em si. Levada à cena pela primeira vez em 1980 no Teatro Di Roma, com encenação de Bruno Mazzali e protagonizada por Rosa Di Lucia, Piero Di Jorio, no papel de Noël Bouton, Conde de Chamilly, e

5 Para uma problematização mais aprofundada de algumas destas questões, é de todo o interesse consultar os ensaios de Maria Alzira Seixo, «Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*», in *Outros erros. Ensaios de literatura*, Porto, Edições Asa, 2001 e de Ana Luísa Amaral, «Desconstruindo identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da teoria queer», *Corpo e Identidades, Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 3-4, 2001, pp. 77-91.

6 Maricla Boggio, *La monaca portoghese: cinque lettere d'amore*, Bulzoni, 1980. É possível ter acesso a uma versão digital do texto através da página em que a autora disponibiliza material e informações sobre o seu trabalho em vários campos, incluindo o da produção teatral: <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/monaca_portoghese_teatrotesto.html>

outros cinco atores, foi bem acolhida pela crítica e alcançou prêmios de elevado prestígio como o de “Fondi la Pastora” ou do Istituto del Dramma Italiano, mas o que mais importa considerar é que se apresenta, de modo declarado, como estímulo à reflexão sobre o teor das relações de gênero e à questionação de certos estereótipos cristalizados⁷. De forma visível, as personagens e o enredo dramático têm por base a matriz do século XVII, uma vez que se convoca de novo a experiência sentimental que decorre no interior do espaço conventual, com a projeção fantasmática de Noël a atormentar os dias e as noites de Mariana, imiscuindo-se nas suas orações, por vezes a ponto de se substituir à figura de Cristo, fazendo reviver a felicidade passada ou gerando desassossego pela hipotética vida dissoluta que ele pudesse ter em França. O confinamento forçado no convento deveria circunscrever rigidamente o âmbito de ação da mulher, mas acaba por facultar a sua superação⁸. Vários momentos da peça ilustram a condição de ‘marginalidade’ e de vítima do poder falocêntrico, mas o

7 Traduzida para francês por Jean-Max Méjean, “La religieuse portugaise” foi representada em 1997 em Paris, no Théâtre de la Bonne Graine, sob a direção de Rachel Salik e tendo como protagonista Nadia Samir. Mais recentemente, em Outubro de 2010, a peça voltou a ser representada em Portugal, no Teatro do Campo Alegre, no Porto, pela companhia Seiva Trupe, dirigida por Júlio Cardoso, e com encenação de Claudio Hochman.

8 A essa problemática se refere Luigi M. Lombardi Satriani no texto introdutório à edição de *La Monaca Portoghese* de forma muito lúcida: «All’esigenza femminile di affermare la propria identità e di autorealizzarsi nel sociale, che restava dominato da una logica e da un quadro di valori virilocrativi, la società seicentesca rispose – ed è risposta che parte da più lontano e giunge più lontano – attraverso l’interdizione della maggior parte degli ambiti e l’attribuzione di alcuni spazi, ben definiti, nei quali le donne potevano dirsi protagoniste tollerate. Si tratta dello spazio del sacro – nei suoi molteplici piani, dal divino al deminico, e nelle sue molteplici valenze –, del mistero, della morte. Anche l’amore – con i suoi equivoci, “la menzogna dell’Eros e l’Eros della menzogna” (Fontana), e con il suo potere di rinnovamento e di conferimento di senso – rientra in questo ampio orizzonte di sacralizzazione cui vengono preposte le donne, “l’infinita preoccupazione del loro cuore” di cui parla Rilke.» (http://www.mariclabogio.it/pagine/schede/monaca_portoghesepres_teatro.html)

modo como se apresenta, já no final, a personagem masculina a negociar a venda das cartas que Mariana, animada pelo vigor do desejo ou num estado de profundo sofrimento, lhe escrevera e que iria deliciar o público aristocrático, é só por si revelador do desprezo por uma hipersensibilidade que aparece conotada com o feminino⁹.

Como entidade que ousou pensar e viver doutro modo, procurando libertar-se de códigos de conduta religiosa e de regras de conveniência e decoro para deixar fluir apenas a sua paixão desbordante, a freira portuguesa tinha um poder de agência política considerável no âmbito de qualquer debate sobre a (re)construção social das categorias de masculino e feminino. Não é necessário um grande esforço, quando se percorre o texto de *Cartas Portuguesas*, para se reconhecer a tensão erótica que atravessa o discurso epistolar e a assunção, ousada e intensa, do prazer resultante da relação sexual. Segundo Maricla Boggio, «Mariana non poteva prevedere che il suo dolore segreto sarebbe potuto diventare l'espressione di una rivendicazione politica, ma oggi si moltiplica in quelle che la ricreano per ripercorre modernamente il sacrificio umano, l'intolleranza impulsiva che allora non conosceva il suo valore e che adesso lo conosce e lo afferma». Mas, na visão particular da escritora italiana, o resgate da servidão a que estaria condenado o género feminino, que se opera por via de Mariana, está muito mais ligado a uma difícil conquista de reivin-

9 Pelo alcance que seguramente tem no processo de figuração de Noël e do regime de interação que este desenvolve com a personagem feminina, é útil recordar o teor da sua última intervenção na peça: «Volete comprare queste lettere? Sono di una donna spudorata in amore... per di più una monaca... cose che si vendono bene nei salotti di Parigi...». O conteúdo da didascália final vem amplificar ainda mais o tom de desprezo que as suas palavras já manifestavam pelo afeto feminino: «L'antiquario sfoglia le lettere che si sparpagliano qua e là. Bianche colombe volteggiano con un flebile lamento. L'antiquario dà una manciata di monete al cavaliere Noël che se ne va con una grande risata.» (citamos aqui o texto a partir de: http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/monaca_portoghese_teatrotesto.html)

dicação intelectual do que propriamente à desenvoltura com que se encara a experiência sexual ou a arte de amar. No termo da sua vivência amorosa, quando se torna claro para Mariana que a felicidade, apenas por instantes entrevista, é impossível, ela consegue conquistar o bem precioso da razão. Para Boggio, ontem como hoje, é mais fácil alcançar liberdade no plano da sexualidade do que no âmbito intelectual.

Qualquer leitor (ou investigador, se for o caso), confrontado com o lastro, já longo e de âmbito transnacional, de tratamento literário e artístico da figura da freira portuguesa não deixará de ficar surpreendido com a heterogeneidade das (re)figurações que daí resultaram. Para não sairmos da área teatral, da mesma forma que Boggio, como vimos, propõe uma figuração de personagem mais emancipada, assim também Júlio Dantas, no início do século XX (1915), propunha aos espetadores da sua peça *Soror Mariana*¹⁰ um retrato substancialmente distinto e que acabaria até por ser a mola propulsora de um texto programático do Modernismo português: o *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros. Descontando o tom subversivo e provocatório próprio de um texto de intervenção que visava repudiar, parodicamente, práticas culturais estabelecidas, muito centradas sobre o convencionalismo e a profusão do estereótipo, o que significa que é mais do que a peça e seu autor que estão aqui em causa, a verdade é que a leitura que Almada projeta daquela personagem, muito por força das débeis soluções técnico-dramáticas adotadas, confirma a vigência de um sentimentalismo exacerbado que se tinha tornado hegemónico na sociedade portuguesa. Por uma questão de economia de espaço, destacarei apenas dois fragmentos textuais que revelam bem o alcance do olhar avaliativo de Almada Negreiros:

10 Júlio Dantas, *Soror Mariana (Peça em 1 Acto)*, Lisboa, Portugal – Brasil, 1921 [1915].

O Dantas fez uma Soror Mariana que tanto o podia ser como a Soror Inês, ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre d'Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz!

A única consolação que os espectadores decentes tiveram foi a certeza de que aquilo não era a Soror Mariana Alcoforado mas sim uma Merdariana-Aldantascufurado que tinha cheliques e exageros sexuais.¹¹

Seria, contudo, legítimo perguntar: o que existe, afinal, em comum entre a Mariana de Boggio e a Mariana do Dantas, ou quantas mais existiram antes e depois de ambas, uma vez que, por norma, perseguem objetivos socioculturais tão díspares? Como se estabelece (e funciona eficazmente) a identidade da personagem através do trânsito entre cenários discursivos tão específicos? A resposta a esta questão obriga-nos, desde logo, a convocar um horizonte de análise mais abrangente: o da ontologia da personagem. Levando em linha de conta a complexidade e transversalidade dos modos de modelização a que a entidade “Soror Mariana, a freira portuguesa” foi sujeita ao longo de vários séculos (que confirma a existência do que Carlos Reis designa sob a forma de “sobrevida das personagens”), não é difícil sustentar a tese de que pode muito bem integrar a galeria de personagens arquetípicas de que fazem parte Dom Quixote, Fausto ou D. Juan. Para isso contribuiria, entre outros fatores, a sua capacidade de autonomização face ao universo ficcional de origem, que faz com que apareça em múltiplos contextos que nem sempre estão relacionados de forma direta, e o alcance de procedimentos de figuração que, em cada momento histórico, souberam ir ao encontro das expectativas e dos anseios de determinada comunidade de recetores. Em estudo

11 José de Almada Negreiros, *Obras Completas*. Vol. 6, *Textos de Intervenção*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p. 19.

consagrado precisamente à questão da ontologia das personagens ficcionais, Maria E. Reicher estabelece uma distinção operatória entre propriedades internas (as que a personagem tem num determinado universo de ficção: p. ex., Mariana é freira) e propriedades externas (as que dizem respeito ao plano representacional – peça teatral, filme, pintura... – e ao plano histórico: a Mariana de Boggio foi representada pela atriz Rosa Di Lucia, para se considerar um caso específico)¹². Nesta linha de pensamento, a identidade da personagem passaria, apenas e só, pela primeira vertente (a dos predicados internos), mas no caso de se verificar o trânsito entre várias obras seria conveniente estabelecer uma ordem de gradação que ajudasse a reconhecer a existência de entidades mais ou menos próximas do protótipo original (na visão de Reicher: “maximal and sub-maximal characters”), consoante o nível e a extensão desses mesmos predicados.

3. É hoje comum considerar que a transposição de obras literárias para o universo audiovisual (televisivo e cinematográfico, desde logo), longe de ser empobrecedora ou ilegítima (se acaso violasse o princípio, sempre discutível, da *fidelidade*), se assume como exercício de *re-escrita* (ou de *re-interpretação*) com validade própria, pois resulta da liberdade artística (ou criativa) de quem adapta e assim responde a variados estímulos interpretativos suscitados pelo texto-original. É certo que a intensa proliferação de novas práticas estético-semióticas de configuração tecnológica tem contribuído ativamente para a sobrevivência do cânone fora da instituição literária, mas tem conduzido também, aqui ou ali, a uma relação conflituosa e complexa entre literatura e outras transposições intermediáticas.

12 Cf. Maria E. Reicher, «The ontology of fictional characters», in *Characters in fictional worlds. Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Eds. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010, pp. 111-133.

Pela relevância que tem para a abordagem analítica que aqui temos vindo a desenvolver e por integrar um projeto mais vasto de produtos televisivos concebidos a partir de obras e figuras da literatura portuguesa, é de considerar com alguma atenção a média-metragem *Mariana Alcoforado ou Cartas Portuguesas* de 1979, dirigida por Eduardo Geda. Como sucede em qualquer processo de transmediação, que implique passagem de um suporte (neste caso, o livro) a outro (a televisão), a nova figuração da personagem é sempre alvo de uma atenção particular por parte dos vários agentes envolvidos no processo. Trata-se, em grande medida, de uma *reconfiguração estética* que pressupõe escolhas e modificações (por supressão, ampliação, diminuição...), sempre discutíveis, e que permite até retroagir, em última instância, sobre o modelo mental de personagem que cada um poderia ter (neste sentido: a personagem ficcional que reencontramos num romance, após assistirmos à sua transposição para o ecrã, é ainda a mesma?). Num balanço necessariamente breve, é legítimo reconhecer o cuidado do realizador em respeitar os valores patrimoniais do cânone, procurando seguir de muito perto as marcas semiótico-discursivas do texto de 1669, na versão para língua portuguesa preparada por Eugénio de Andrade, mas sem que isso implique transcodificar para o ecrã, de modo reprodutivo, o texto literário.¹³

4. Um dos casos mais surpreendentes, na atualidade, de aproveitamento da personagem que temos estado a analisar diz respeito a um filme erótico-pornográfico de 1977, *Love Letters of a Portuguese Nun*,

13 É de sublinhar que Eduardo Geda, além de realizador, se destaca também como crítico e estudioso de práticas cinematográficas, tendo publicado vários livros neste campo: *O imperialismo e o fascismo no cinema* (Moraes Editores, 1977); *Cinema e transfiguração* (Livros Horizonte, 1978); *O poder do cinema* (Livros Horizonte, 1985); *O cinema espectáculo* (Edições 70, 1987); *Os mundos do cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico* (Editorial Notícias, 1998).

dirigido por Jess (Jesús) Franco. Todos sabemos que a pornografia, objeto histórico cujas fronteiras obedecem a uma geometria muito variável, se apresenta como uma das mais ilegítimas e controversas categorias da cultura mediática, mas nem por isso deixa de estimular a reflexão sobre a forma como vemos o mundo ou nos vemos a nós próprios. Seguindo o axioma que Robert Darnton, um reputado historiador do século XVIII francês, retoma de Claude Lévi-Strauss, num texto publicado em Dezembro de 1994 na *New York Review of Books*, «sex is good for thinking» (que poderíamos traduzir por: «o sexo dá que pensar»), na medida em que permite trazer à luz insuspeitadas relações sociais e políticas¹⁴. Com base no seu conhecimento profundo dos livros editados durante a idade dourada da literatura pornográfica em França, entre 1650 e 1800, considera que «As carnal knowledge works its way into cultural patterns, it supplies endless material for thought, especially when it appears in narratives – dirty jokes, male braggadocio, female gossip, bawdy songs, and erotic novels. In all these forms, sex is not simply a subject but also a tool used to pry the top off things and explore their inner works. It does for ordinary people what logic does for philosophers: it helps make sense of things»¹⁵. Muito embora sem querer montar uma máquina interpretativa demasiado sofisticada, creio que esta longa-metragem que aproveita cenários naturais, espaços arquitetónicos e ambientes interiores tipicamente portugueses (e num contexto histórico muito marcado ainda pela revolução de 25 de abril de 1974) consegue desen-

14 Robert Darnton, «Sex for Thought», *New York Review of Books*, December 22, 1994, vol. 41, n.º 21 disponível através de: <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1994/dec/22/sex-for-thought/>>. Uma versão significativamente mais aprofundada desta pesquisa acabou por surgir mais tarde e nomeadamente também no volume organizado por Kim M. Phillips e Barry Reay, *Sexualities in History. A reader* (Routledge, 2002).

15 <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1994/dec/22/sex-for-thought/>>

volver uma forma de apropriação muito particular de um conteúdo cultural largamente disseminado.

Tendo em conta o título escolhido, seria de esperar que esta produção cinematográfica alemã e suíça, se apresentasse, de algum modo, como adaptação da narrativa amorosa de Mariana Alcoforado e do Chevalier de Chamilly, independentemente do grau de liberdade criativa que se pudesse reconhecer aos seus autores. Em rigor, porém, ainda que se conserve a atmosfera conventual, o núcleo fundamental da intriga gira em torno da entrada numa instituição religiosa da jovem Maria Rosália, da sua aprendizagem das artes do amor e da sujeição a uma série de rituais sadomasoquistas. Digna de nota é a aparição do próprio Satanás, a dada altura, que vem amplificar ainda mais a descrição libertina dos prazeres sexuais. Só muito tangencialmente, portanto, se toca em aspetos relativos ao universo ficcional de origem como a existência de uma janela que se apresenta como simulacro simbólico de uma outra que tinha servido como cenário do enamoramento de Mariana Alcoforado pelo Conde de Chamilly e que acompanhará toda a sua história de amor ou a existência, no filme de Franco, de um cavaleiro, o Príncipe Manuel Gonzales de Portugal, que recolhe a carta lançada a partir da cela por Maria e acaba por salvar a freira. De forma deliberada ou não, Jess Franco acaba por fazer convergir num mesmo ponto duas linhas de tradição distintas: uma que vem diretamente da narrativa epistolar de Mariana e outra que parece remeter para o riquíssimo universo romanesco libertino do século XVIII¹⁶. Ora, o desregramento da vida conventual funcionava como ilustração máxima da veia anticlerical da narrativa por-

16 Bastaria pensar em obras como *Thérèse philosophe* (1748), um best-seller pornográfico do final do Antigo Regime, atribuído ao marquês Jean-Baptiste de Boyer d'Argens, ou tantas outras de conteúdo idêntico, algumas das quais citadas diretamente no texto de Darnton ou nos trabalhos de pesquisa que abrange na sua resenha crítica.

nográfica da época e curiosamente é também esse o caminho seguido por Franco, porque se percebe que um dos seus objetivos consiste em denunciar práticas abusivas em contexto social e religioso.

Poder-se-á discutir a qualidade do argumento e os fundamentos que estiveram na base das opções técnicas seguidas pelo realizador, mas o que importa sublinhar, acima de tudo, é que se trata de um caso sintomático de nova figuração da personagem em termos diversos face ao que apresentava a sua matriz original, sem que por isso seja menos legítima, uma vez que entretanto ocorreu um processo de autonomização dessa mesma criatura ficcional que abriu espaço para outros investimentos semânticos, inclusivamente até de teor deformante ou caricatural.

5. Neste início do século XXI, e quando desapareceu há muito uma série de convenções e de circunstâncias que tiveram um peso considerável no tempo da elaboração e da publicação de *Cartas Portuguesas*, é possível reconhecer ainda a vitalidade do protótipo cultural Soror Mariana e a sua capacidade de integrar e de pôr a circular novas dimensões semântico-pragmáticas em articulação próxima com distintos contextos socioculturais. Prova disso mesmo é o filme de Eugène Green *La Religieuse portugaise*, lançado em 2009. Cineasta, escritor e homem do teatro, Green alcançou um lugar assinalável no âmbito da cena cultural francesa (apesar de ter nascido nos Estados Unidos) e é responsável por algumas das manifestações mais estimulantes de regresso do “barroco” no quadro da cultura contemporânea. Pela ousadia da proposta, fruto de vinte anos de pesquisa e de prática teatral, e pela controvérsia que suscitou no meio académico, caberia lembrar, desde logo, *La parole baroque* (2001) enquanto apologia da declamação, da gestualidade e da teatralidade barrocas¹⁷. Na

17 Eugène Green, *La parole baroque*, Paris: Éditions Desclée de Brouwer, 2001.

verdade, partindo de uma reflexão documentalmente apoiada sobre o estado da língua francesa no século XVII, das normativas de pronúncia e de prática declamatória em vigor por essa altura procurou reconstituir a «memória sagrada» da palavra barroca.

O enredo gira em torno da permanência em Lisboa, durante alguns dias, da atriz francesa, mas com ligação a Portugal por via da mãe, Julie de Hauranne, para participar na rodagem de um filme baseado na história amorosa de Mariana Alcoforado. Fácil é de compreender que assim se abre caminho à proliferação de uma série de movimentos metalépticos no âmbito do universo fílmico, com o permanente trânsito entre elementos do mundo ficcional e do mundo real, mas de modo particular com a integração *en abyme* de tudo quanto se relaciona com o ritual da atividade cinematográfica (a começar pelo papel de realizador desempenhado pelo próprio Eugène Green)¹⁸. Na verdade, torna-se visível a exploração da ideia de *processo construtivo* que aparecia com alguma frequência na estética barroca e que a nossa contemporaneidade artística tem intensificado.

Em virtude do encontro com uma freira, na capela de Nossa Senhora do Monte, e da relação de extrema proximidade afetiva que se vai estabelecendo entre ambas, Julie acaba por passar por uma conversão interior e sente a necessidade de partir à descoberta de si própria. Num certo sentido, a matéria propriamente amorosa cede lugar à problematização metafísica e moral, modificando a equação inicial

18 Para uma compreensão mais aprofundada do alcance que Gérard Genette atribuiu ao conceito de metalepse, é fundamental a consulta do seu *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2004. Por outro lado, John Pier, no verbete «Metalepsis» do *Living Handbook of Narratology* (LHN, <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>>), editado pelo Interdisciplinary Center for Narratology da Universidade de Hamburgo, embora partindo da reflexão de Genette, procura explorar outras implicações conceptuais e operatórias a nível das conexões estabelecidas entre o mundo real e o mundo possível instituído pelas obras de ficção.

proposta por *Cartas Portuguesas*. Em entrevista concedida a Jérôme Momcilovic, jornalista e crítico de cinema, quando questionado sobre a presença em *La Religieuse portugaise* de um tema estruturante da sua obra cinematográfica, a questão do parto e do amor maternal, Green avança uma leitura sua (que nós leitores/espetadores temos o direito de aceitar ou não, mas que não pode ser de todo desprezada) quanto ao teor desta relação entre Julie e a freira, Irmã Joana:

Compris au sens large, l'enfantement exprime l'idée de la filiation, l'idée que la vie doit triompher de la mort, mais ce n'est pas nécessairement la filiation du sang. Il y a aussi la création artistique, ou la voie qu'emprunte Julie, ou encore celle de la religieuse, qui permet à Julie d'enfanter. D'une certaine manière, ce qui se joue dans la séquence entre Julie et la religieuse, qui est la clef de voûte du film, c'est une forme d'accouplement.¹⁹

Em ordem a compreender melhor o alcance destas palavras, é de recordar que a sintaxe fílmica prevê a existência de cinco partes (tantas quantas as cartas redigidas por Soror Mariana) – “A mulher solitária”; “O Conde de Viseu”; “Martim”; “Irmã Joana” e, por fim, “A criança e o Encoberto” – e que a criança de que aqui se fala, Vasco, assume um crescente protagonismo à medida que avança a ação.

Ora, para quem, como Green, considera que pensar o cinema envolve a resolução de problemas concretos (estrutura narrativa, imagem, som, direção de atores), mas sobretudo tomar posição sobre as principais questões metafísicas que afligem a consciência do homem, porque são elas que estão no cerne da própria atividade, compreende-se que a memória do itinerário espiritual de uma freira enamorada, seduzida e logo abandonada, que oscila entre a paixão e

19 *La Religieuse portugaise*, Diabase, coll. «Liens & Résonance», 2010, pp. 172-173.

a resignação, pudesse abrir caminho a uma meditação sobre as relações afetivas e sobre a construção (instável e frágil) da identidade na época contemporânea.²⁰

Mas, o filme de Green é também um momento de revisitação da cultura portuguesa, desde logo sob a forma de homenagem à cidade de Lisboa, à semelhança do que acontece com outras obras cinematográficas como *A Cidade Branca* (1983) de Alain Tanner ou de *Lisbon Story* (1994) de Wim Wenders, de incursões no território musical do fado (em momentos decisivos da ação, como a querer convidar o espetador a uma meditação mais aprofundada²¹) ou de alusão a outros mitos da memória coletiva nacional como o de D. Sebastião²². Por outro lado, a opção deliberada pela ambivalência linguística dos diálogos entre personagens, ora em francês, ora em português, poderá querer mostrar a um tempo a inscrição, disputada e fortemente polémica, da obra no sistema literário e cultural de dois

20 Em *Poétique du cinématographe*, Green manifesta um ponto de vista que vale a pena aqui recuperar pelo que revela desse exercício de releitura do passado: «A l'époque baroque, étant donné que Dieu, la réalité suprême, s'était caché dans le monde, ce que pouvaient appréhender les sens «rationnels» et, à travers eux, l'intellect, n'était qu'illusion. Mais celui qui réussissait, par des voies dépassant la Raison, à traverser la feinte du visible, découvrait alors la Réalité qui s'y dissimulait, et connaissait simultanément l'apparent et le caché. Le cinématographe existe déjà comme possibilité dans l'expérience de l'homme baroque.» (*Poétique du cinématographe. Notes*, 2009, Actes Sud, p. 22)

21 Sirva de exemplo o seguinte passo retirado do guião cinematográfico de *La Religieuse portugaise*: «On découvre la façade de la maison de fado A Mesa de frades, dont les portes sont ouvertes. De l'intérieur, on entend Camané qui répète le fado «Ser aquele», sur un texte de Fernando Pessoa» (*op. cit.*, p. 20) e o filme terminará com o mesmo fadista, Camané, a cantar «Mote», também composto a partir de um texto de Pessoa.

22 Pensemos, a título de exemplo, numa das falas de Irmã Joana: «Les gens ne pouvaient plus croire que D. Sebastião reviendrait, puisqu'il y avait un roi sur le trône. À chaque fête on garrottait et brûlait des gens sur le Rossio, mais personne ne pensait que ces gens-là étaient des ennemis de Dieu, ni que ceux qui les exécutaient étaient ses serviteurs. Il ne restait plus qu'à croire en la Raison. C'est alors qu'a commencé le siège de Dieu.» (*op. cit.*, p. 103).

países ou a rede de múltiplos sentidos que se vai tecendo em torno das figuras de uma freira portuguesa e de um oficial francês, de Julie e das suas raízes familiares em Portugal, do marido de Madalena como emigrante residente em Paris, entre outras situações.

6. Tudo leva a crer que o elenco de objetos discursivos que derivam do modelo literário matricial do século XVII, independentemente dos métodos e das materialidades do meio (teatro, televisão, cinema, mas também artes figurativas), tenha tendência a aumentar, ultrapassando um eventual efeito de erosão que o tempo cultural fatalmente arrasta consigo, pois ainda recentemente surgiu uma longa-metragem de Bruno François-Boucher e de Jean-Paul Seau-lieu: *Les Lettres Portugaises*²³. De acordo com a nota de intenções que acompanha o projeto, esta «comédie dramatique historique» que aposta também, na linha do que há pouco se dizia a propósito do filme de Green, numa estratégia de constante deambulação entre o horizonte temporal de origem e o limiar da nossa contemporaneidade, procura explorar os meandros da paixão amorosa e desvendar o campo da sentimentalidade a partir do feminino, numa linha estética que, segundo François-Boucher, procura aproximar-se do trabalho cinematográfico de Ingmar Bergman²⁴. Por outro lado, assiste-se a processo semelhante de revisitação de locais, melhor seria dizer paisagens sentimentais, profundamente ligadas ao universo ficcional da narrativa do séc. XVII.

O que, em jeito de conclusão, podemos dizer tem sobretudo o intuito de confirmar as observações e hipóteses de leitura que se

23 Para uma breve apresentação do filme: <<http://vimeo.com/90232436>>

24 Em documento disponível *online*, os responsáveis pelo projeto procuram abordar algumas destas questões: <<http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/4/44/44/16/Les-lettres-de-la-religieuse-portugaise/Les-lettres-de-la-religieuse-portugaise.pdf>>

encontram disseminadas ao longo do que ficou escrito, tendo presente uma reflexão sobre os modos de irradiação do passado no presente e sobre a forma como objetos artísticos contemporâneos acabam por condicionar e reconstruir a nossa leitura desse mesmo passado. Nesse sentido, a proposta que aqui fica procura dar conta de um fenómeno cada vez mais relevante da cultura contemporânea: a exploração de narrativas em contexto multimidiático. Entronca, por isso, na fileira de estudo das reescritas pós-modernas de obras literárias consagradas ou do que tem sido designado por estudiosos como Marie-Laure Ryan como “transficcionalidade”, no sentido de migração de elementos como personagens ou estruturas narrativas de um texto ficcional a outro²⁵.

RESUMO

Em 1669 surgia em Paris *Lettres Portugaises*, coletânea de cartas de amor de Mariana Alcoforado ao Chevalier de Chamilly. Parte do fascínio e do sucesso editorial resultou do mistério que envolvia a sua autoria e da capacidade de inscrever o desejo no tecido textual, fazendo avultar contradições, obsessões e dilemas da experiência amorosa. Desde então, vem despertando profundo interesse, suscitando leituras na fronteira entre realidade e ficção, pelo que o nosso propósito consiste em rastrear no discurso televisivo, cinematográfico e teatral derivas e (re)figurações desse protótipo feminino. Numa certa fase, ganhou relevo o lastro ideológico da transgressão das convenções morais e das normas sociais, pela assunção da sexualidade e pela contestação do regime de clausura. É essa dimensão de resistência que Maricla Boggio aproveitará em *La monaca portoghese* (1980). Em termos de transposição audiovisual, é de considerar *Mariana Alcoforado* (1979), de

25 Veja-se, a propósito, o ensaio de Marie-Laure Ryan «Transfictionality across Media», in J. Pier e J. Á. García Landa (eds). *Theorizing Narrativity*. Berlin, de Gruyter, 2008, 385-417.

Eduardo Geda, pela relevância dos procedimentos de figuração da personagem e por participar de uma série de produtos televisivos baseados em obras literárias. Em *La religieuse portugaise* (2009), Eugène Green propõe um diálogo insinuante com a tradição cultural ao apresentar Julie de Hauranne, que vem até Lisboa para participar na rodagem de um filme sobre Mariana, mas que acaba por partir à descoberta de si própria. Já a longa-metragem de B. François-Boucher *Les lettres de la religieuse portugaise*, apresenta-se como «comédie dramatique historique», numa deambulação entre o horizonte temporal de origem e o limiar do nosso tempo, explorando os meandros da paixão amorosa e o campo da sentimentalidade a partir do feminino, numa linha estética similar à de Ingmar Bergman.

Palavras-chave: Personagem ficcional; transficionalidade; Mariana Alcoforado; *Lettres Portugaises*.

ABSTRACT

Published in Paris (1669), *Lettres Portugaises* is a collection of love letters written by a Portuguese nun, Mariana Alcoforado, to a French army officer, the Chevalier de Chamilly. Part of its interest and editorial success was due to the mystery involving the text's authorship and its ability to weave desire into the textual fabric, thus highlighting contradictions, obsessions and dilemmas of love. Since then, the cultural myth created around this female figure aroused the attention of many, making it the subject of several interpretations, bordering reality and fiction and also encouraging a number of creative appropriations in television, cinema or theatre. It is important to reflect on the (re)figuration of the prototype of this ground shattering woman. At a certain stage, the main focus was the ideological ballast of the transgression of moral conventions and social rules, especially by openly asserting her sexuality and revolting against the enclosure. This aspect of resisting the ruling power is used by Maricla Boggio in her

play *La monaca portoghese* (1980). The 1979 medium-length film, *Mariana Alcoforado*, directed by Eduardo Geda, deserves our special attention on what concerns transposing the literary text to the audiovisual means, for the relevance it has to our topic and because it is part of a wider project of television products which had Portuguese literature works and characters as a starting point. We will give attention also to Eugène Green's film *La religieuse portugaise* (2009). Once more, there is a seductive dialogue with that cultural myth, as it portrays the stay in Lisbon of Julie de Hauranne, French actress connected to Portugal because of her mother, to shoot of a film based on Mariana Alcoforado's story. However, after becoming friends with a nun, the actress decides to set off and discover herself. Lastly, B. François-Boucher's full-length film *Les lettres de la religieuse portugaise* is analysed as a "comédie dramatique historique" with multiple encounters between past and present, but exploring also the intricacies of love and sentimentality from a female point of view, in a similar fashion to Ingmar Bergman's aesthetics.

Keywords: Fictional character; transfictionality; Mariana Alcoforado; *Lettres Portugaises*.