

# O AMOR DE MARIANA ALCOFORADO: A NOÇÃO DE *CONCEPTO* E A CATEGORIA DE GÊNEROS DE DISCURSO EM *CARTAS PORTUGUESAS*

Ricardo Celestino<sup>1</sup>  
André da Costa Lopes<sup>2</sup>

## RESUMO

Em contribuição aos estudos realizados pela Análise do Discurso de linha francesa, temos a proposta de analisar o discurso *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, composto no século XVII. Nossa amostra consiste na Carta I das cinco cartas de amor publicadas em 1669 e tem como tema central a relação amorosa não correspondida entre Mariana Alcoforado, freira portuguesa, e o oficial francês DeChamilly. Selecionamos como categoria para refletir os mecanismos que garantem a discursividade de nossa amostra, os gêneros de discurso, propostos por Bakhtin (1992) e Maingueneau (2008a) que os compreendem como forças reguladoras que estabilizam o enunciado a um lugar social. Destacamos Gracián (1944) que propõe a noção de *concepto* como recurso estético da produção discursiva seiscentista e a define como faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes, mas presentes na memória cultural de um grupo, com o intuito de examinar, em *Cartas Portuguesas*, a estabilidade do gênero carta pessoal e a construção do *concepto* do amor, a partir do diálogo polêmico de duas formações discursivas dissonantes na época: a Religião e a Literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** discurso, Religião, Literatura, gênero, *concepto*.

## ABSTRACT

As a contribution to French Discourse Analysis, we examine the discourse of *Cartas Portuguesas* (Portuguese Letters), of Mariana Alcoforado, composed in the XVIIth century. Our sample consists of Carta I (Letter I), the first of five love letters published in 1669 and has as the central theme the non corresponded relationship between Mariana Alcoforado, a portuguese nun, and the French officer DeChamilly. We chose to reflect on the means through which discursivity happens in our sample: the genres of discourse, proposed by Bakhtin (1992) and Maingueneau (2008a) who see them as a regulatory force to stabilize the statement a social context. We highlight Gracián (1944) that proposes the idea of *concepto* as an artistic procedure of sixteenth century discursive production. He defines *concepto* as a thought faculty responsible of apprehending unexpected and artificial relations between different ideas, nevertheless present in the group's cultural memory. With the intention of examining, in *Cartas Portuguesas*, the stability of the personal letter genre and of the love concept inserted in the controversial dialogue of two dissonant discursive formations of the time: Religion and Literature.

**KEY-WORDS:** discourse, Religion, Literature, genre, *concepto*.

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Língua Portuguesa PUC/SP (ricardo.celestino2003@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutorando no Programa de Língua Portuguesa PUC/SP (dacostta@hotmail.com).

## Introdução

Em contribuição aos estudos enunciativo-discursivos propostos pela Análise do Discurso de linha francesa, doravante AD, e à noção de concepto e variedade refletidas por Gracián (1944), temos como finalidade analisar a temática do amor em *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado.

Sóror Mariana Alcoforado nasceu na cidade de Beja, em 22 de abril de 1640 e faleceu em 1723. Freira portuguesa do Convento Nossa Senhora da Conceição, em sua cidade natal, é autora de uma importante obra para a literatura lusófona, *Cartas Portuguesas*.

Filha de uma renomada família portuguesa, Alcoforado foi destinada à vida religiosa desde muito cedo, aos 12 anos, por decisão paterna. Entre os anos de 1667 e 1668, aos 20 anos, enquanto assistia a passagem do exército francês em sua cidade, iniciou os amores com Marquês de Chamilly. Por ser de família portuguesa poderosa e tradicional, o escândalo tomou conta da cidade e Chamilly, receoso das consequências, partiu de Portugal. Antes de sua partida, prometera retornar para desposar Alcoforado. Foi, então, na ansiedade do retorno de Chamilly, que Alcoforado produziu *Cartas Portuguesas*.

Composta de cinco curtas cartas de amor, em *Cartas Portuguesas* há o retrato do amor incondicional da jovem Alcoforado, que alimenta a esperança de reencontrar o amado Chamilly. As cartas também retratam o sentimento de repressão e dualidade emotiva que vive Alcoforado, o que faz dela uma autora em potencial da estética barroca. Identificamos, no decorrer das cartas, que há o entrecruzamento de formações discursivas do sagrado e do profano, ao tematizar o amor que sente por Chamilly.

Em face ao exposto, selecionamos como condições sócio-históricas de produção as reflexões acerca da agudeza e da noção de concepto, de Gracián (1944), que servem como postulados da arte retórica do século XVII, e que nos ajudará a examinar *Cartas Portuguesas* como discurso pertencente à poética barroca seiscentista.

Como fundamentação teórica dessa pesquisa, selecionamos a categoria de gêneros de discurso, proposta por Maingueneau (2011), o qual permite que articulemos a carta como hipergênero e a epístola familiar como um gênero próprio e legítimo do século XVII, com características estilísticas, temáticas e estruturais particulares.

## 1. AGUDEZA E CONCEPTO NA PERSPECTIVA DE BALTAZAR GRACIAN

Uma das obras basilares que postulam a arte poética do século XVII é o Tratado da Agudeza, de Baltazar Gracián. A obra sintetiza a noção de agudeza, sob a perspectiva de que a maneira de fazer poesia opera não somente de acordo com as regras do decoro e do verossímil poético, mas também com as prescrições retóricas que tratam da técnica da argumentação e da persuasão. Agudeza é um plano para além da lógica e trata-se da faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes. Gracián (1944) propõe a agudeza como sinônimo de engenhosidade artística.

O artista seiscentista engenhoso, para Gracián (1944), é aquele que propõe no discurso uma forma de concordância entre palavras hábeis. Trata-se de uma organização lógica, que o autor denomina como artifício conceituoso. Os conceitos servem de argumento a uma beleza instituída em lugares convencionados. Considerando isto, o artista seiscentista deve propor, em seu discurso, o estabelecimento de um núcleo de adequação que condiciona agudeza, concepto, argumento e elocução numa espécie de jogo semântico que amplifica os efeitos de sentido possíveis de um verso ou, em nosso caso, de uma prosa.

O discurso artístico seiscentista opera nas fronteiras de lugares comuns, que para Gracián (1944), são conjuntos de ideias e imagens já versadas e universalizadas na Tradição. O concepto criado pelo artista seiscentista centraliza os fundamentos da agudeza, que o autor define como ato de conhecimento que expressa a correspondência que se acha entre a apresentação de objetos, situações e conjunturas de uma prática social. Para tanto, falar de concepto é refletir também sobre a noção de estilo, já que se trata de uma instância intermediária entre a imagem mental da coisa formulada e o revestimento de linguagem empregada pelo artista.

Contudo, Hansen (2002) considera que ao poeta seiscentista e, conseqüentemente ao letrado que segue os manuais retórico-poéticos de escrita, que nada é mais significativo que a originalidade expressiva. A invenção consiste em uma arte combinatória de elementos que se coletivizam quando repostos numa forma aguda e nova. Trata-se de uma ação combinatória que expressa de alguma maneira a psicologia individual do artista.

Mesmo que a produção discursiva seiscentista esteja fortemente atrelada aos manuais de escrita, aos modelos e aos repertórios de tópicos ou lugares comuns exigidos por cada gênero de discurso em dada cena de enunciação é justamente a possibilidade de elaboração de uma “forma

aguda e nova” que faz com que o discurso se torne engenhoso. O poeta engenhoso é aquele que faz combinações surpreendentes que impõem um estilo, supera os modelos emulados, sendo até capaz de tornar-se modelo. Portanto, concepto, agudeza e engenho<sup>3</sup> são palavras que conduzem a noção de estilo e apontam também para a noção de autoria.

Carvalho (2007) compreende a noção de concepto como uma metáfora que reveste o pensamento, o conceito e a linguagem ornada. O concepto encena pela metáfora um procedimento de imitação, que mobiliza regras instituídas. Podemos dizer que é a equivalência entre o silogismo poético e o entimema, que operam como motes argumentativos ocultos no discurso artístico.

Almeida (1998) afirma que o artista tem a necessidade do conhecimento enciclopédico para atingir a engenhosidade plena exigida pelo metro seiscentista. No entanto, ao tomarmos o artista como sujeito social limitado de um conhecimento enciclopédico ideal, compreendemos que o conhecimento daquele que enuncia o discurso artístico é manifestado pelo fato de dominar sumariamente cada coisa e colher cada conceito a seu modo, produzindo sua obra. A virtude da clareza estilística garante efeito poético da maravilha, domínio do deleite e a impressão do conceito em função de uma reflexão anterior de um argumento.

Gracián (1944) reflete a existência de uma ação promovida pela capacidade intelectual e a realização da ação em linguagem para o desenvolvimento engenhoso do discurso artístico seiscentista. Compreende que a engenhosidade pressupõe a relação entre dois objetos, presentes em circunstâncias divergentes, selados no discurso e que detém um ponto de construção de efeitos de sentido de um conceito comum. Cita essa relação entre os objetos como proporção entre termos ou uma agradável simpatia produzida pelo enunciador. Para o autor, há uma extensão do intervalo possível entre os dois objetos, que dão origem a um concepto.

A extensão do intervalo possível entre os objetos relacionados no discurso não é legítima sem uma trajetória verossímil no discurso artístico produzido. Diante disso, o concepto legitima-se dada a adequação às normas, ao contrato e ao jogo pressupostos por um gênero de discurso

---

<sup>3</sup> No dicionário Bluteau (1728), a palavra engenho é descrita na seguinte acepção: força natural do entendimento com o qual o homem percebe pronta e facilmente o que lhe ensina, aprende as sentenças e artes mais difíceis, inventa e obra muitas coisas. Algumas vezes com a palavra engenho significamos uma pessoa engenhosa, como quando dizemos: os maiores engenhos da antiguidade; ou fulano é um grande engenho é um dos maiores engenhos desses tempos. Esta palavra também é associada ao vocábulo latino *acutè* (agudo) nos seguintes usos: *acutè aliquid conijcere*: conjecturar alguma coisa com engenho; *acutè dicere, respondere, loqui, explicare aliquid*: dizer, responder, falar, explicar alguma coisa com engenho; *scribere acutè*, compor com engenho.

instituído. O conceito encontra perfeição com o engenho do poeta em estabelecer congruência entre as palavras e a prática social na qual ele se insere. No século XVII, trata-se de estabelecer uma composição não isenta de conflitos de campos, como observaremos em nossa amostra de pesquisa, ao refletirmos a constituição do gênero *carta familiar* e a maneira como aborda o tema amor.

A noção de conceito também opera como uma exploração do material das palavras e da formalização de posicionamentos. No discurso artístico seiscentista, os posicionamentos emergem por meio de um procedimento lógico, que opera na definição de um conceito que se figura a outro, ou palavras que são instrumentos para manifestar conceitos. Assim, a relação entre a noção de conceito e a Arte Barroca seiscentista é importante para nos proporcionar um olhar sobre a constituição retórica da linguagem no século XVII. Trata-se de formular e emitir a construção retórica e, ao mesmo tempo, propor efeitos de sentido sobre o co-enunciador, a partir do jogo que envolve as circunstâncias que ajudaram a produzir a agudeza.

A noção de conceito é, por assim dizer, artificiosa, na medida em que o ato de formular conceitos retóricos favorece o funcionamento decoroso de normas. Contudo, as normas são variáveis a cada gênero, em função dos inúmeros elementos poéticos que caracterizam, dentre outros, a condição de recepção do discurso, as causas, as contingências, os equívocos e os paradoxos que os conceitos exprimem. A agudeza, que é a capacidade intelectual de formatar analogias entre conceitos e ideias distantes entre si, é observada por Hansen (2002) como metáfora da faculdade intelectual do engenho.

Em face do exposto, compreendemos ser edificante refletir sobre a noção de gêneros de discurso, propostas pela AD, em sintonia com a noção de conceito teorizada por Gracián (1944) para examinarmos o ato de produção do discurso artístico-religioso seiscentista produzido por Alcoforado.

## **2. GÊNEROS DE DISCURSO**

A linguagem é uma atividade exercida pelo homem, que irá estabelecer, por meio de enunciados, a ação entre um enunciador e um co-enunciador. Para compreendê-la em sua complexidade, uma das inúmeras veredas que se abre é a análise em torno de sua prática interacional, fruto de conhecimentos linguísticos e extralinguísticos. Quando lidamos com

linguagem enquanto interação, não é apenas o conhecimento gramatical dos envolvidos no processo enunciativo que nos interessa, mas principalmente a forma como enunciador e co-enunciador depreendem as condições sócio-históricas de produção, assim como o papel que devem desempenhar em um espaço institucionalizado, marcado pelas particularidades de um tempo histórico específico. Nessa perspectiva, toda produção enunciativa detém uma produção discursiva, que definimos como a construção de sentidos fruto da interação entre os enunciadores, situada em um espaço histórico, social e cultural.

Dentre as categorias possíveis para analisarmos os mecanismos que garantem a enunciação da linguagem, selecionamos os gêneros de discurso. Ponto de partida para uma reflexão enunciativo-discursiva da linguagem, entendemos como gênero forças reguladoras presentes e atuantes no discurso que estabilizam uma produção discursiva e ligam o enunciado a um determinado lugar social.

Em Bakhtin (1992, p.279), os gêneros do discurso são classificados como *tipos relativamente estáveis de enunciados*, sendo uma unidade da linguagem que dialoga com a prática social e discursiva. O autor classifica os gêneros a partir de três dimensões que se fundem indissoluvelmente no todo do enunciado: o tema, a estrutura composicional e o estilo. As três dimensões que compõem o gênero devem ser consideradas mutuamente, haja vista que uma complementarizará a outra no instante da análise.

O tema é o tratamento dado ao assunto do qual o enunciado irá tratar. Maingueneau (2008b, p.82) também contribui com reflexões sobre o plano do tema ao afirmar que em seu tratamento semântico há uma relação intrínseca com o plano da intertextualidade, na medida em que nenhum tema é realmente original, *dado que ele se reencontra em muitos outros discursos*. O tema não é uma unidade que seja específica para o trabalho do analista, já que *um discurso não se define por seus temas, mas por sua formação discursiva*. Os discursos, embora não partilhem temas semelhantes, possuem inúmeros pressupostos que os definem em um mesmo universo, campo e espaço discursivos.

Em um estudo enunciativo-discursivo, o interesse não é a reflexão acerca dos temas que percorrem uma obra, uma frase, um parágrafo, ou ainda, na reflexão da noção de tema por si mesma, mas sim na relação do tema com o sistema de coerções da formação discursiva que selecionamos para a análise. Devemos observar os temas em nossa amostra selecionada com a finalidade de averiguar a constituição de seu sentido e de sua relevância em uma formação

discursiva específica. O tema só é observável na AD quando relacionado com um espaço discursivo específico.

Um mesmo tema pode estar presente em discursos que não coadunam com os mesmos posicionamentos em um determinado campo discursivo. O tema é ponto de partida para um olhar acerca dos sistemas de coerções que direcionam os posicionamentos que se opõem. Assim, é impossível, na AD, observarmos o tema sem estabelecer relações com o interdiscurso. Podemos resumir a relação tema e interdiscurso da seguinte maneira:

(...) Um discurso dado integra semanticamente todos os seus temas; ou seja, eles estão todos de acordo com seu sistema de restrições. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 83 - 84)

Os temas se dividem em dois subconjuntos: temas impostos e temas específicos. Os temas impostos podem ser compatíveis ou incompatíveis com os sistemas de restrições de um campo discursivo. Se compatíveis, convergem com as formações discursivas daquele campo; se incompatíveis, são integrados às formações discursivas. Ao analisarmos um discurso religioso, observamos que os temas que o compõem ora estabelecem uma relação de compatibilidade com o campo discursivo religioso, ora de incompatibilidade, e passam a ser integrados e adaptados ao sistema de coerções de outro campo, em nosso caso, o literário.

Por estrutura composicional, Bakhtin (1992) refere-se aos elementos textuais, discursivos e semióticos que podem compor um enunciado. Reflete se é predominante em determinado gênero o ato de informar, interagir, doutrinar entre outros, e, ainda, qual a estrutura linguística e enunciativa desse gênero e como essa estrutura irá influenciar no efeito de sentido que o enunciado promove socialmente. A estrutura composicional, quando relacionada a uma formação discursiva e a um sistema de coerções, contribui para definir o estatuto do enunciador e do co-enunciador.

Por estatuto do enunciador e do co-enunciador, Maingueneau (2008b) afirma tratar-se dos papéis do enunciador e do co-enunciador que são legitimados no interdiscurso. A partir de uma competência interdiscursiva, validam-se papéis institucionais a serem seguidos tanto pelo enunciador quanto pelo co-enunciador. A dimensão institucional que oferece um papel ao enunciador determina certa relação de saber com o co-enunciador. Ao defini-los, observamos

que, por meio da estrutura composicional de um gênero, tem-se condições de analisar de quem parte e a quem se dirige a enunciação, dentro de uma delimitação de papéis, contrato e jogo estabelecidos pelo gênero.

Ao pressupor um estatuto para o enunciador e o co-enunciador, estabelecemos contato com uma dêixis enunciativa espaço-temporal que determina *um conjunto de localizações no espaço e no tempo que um ato de enunciação apresenta-se*, não de forma a delimitar uma data e um local de acontecimento empíricos, mas do local da instituição que representam e das suas condições históricas naquele instante de enunciação (SOUZA-E-SILVA, 2011, p. 109).

Um gênero é cooperativo e regido por normas, oferecidas pelo sistema de coerções de um determinado campo discursivo. Como prática e interação social, o gênero proporciona a representação de papéis na prática enunciativa. A interação entre o contrato e os papéis representados tem o funcionamento de um jogo com regras implicadas e preestabelecidas que, se não cumpridas, implicam comprometimento da prática social do gênero.

O estilo marca a coletividade do enunciado produzido, a partir de um campo discursivo, de um instante sócio-histórico em que o discurso se insere e dos envolvidos na enunciação. Bakhtin (1992) compreende que o vínculo entre estilo e gênero pode determinar a padronização de uma manifestação discursiva, por exemplo, em cartas, já que nos possibilita extrair, a partir do estilo de um gênero, uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. O estilo de um gênero do discurso está associado ao modo de enunciação do discurso com outros de um mesmo campo discursivo.

Quanto ao modo de enunciar, Maingueneau (2008a) afirma que um discurso não está associado apenas à dêixis e ao estatuto do co-enunciador e do enunciador, mas também a uma maneira de dizer. O enunciador e o co-enunciador são integrados em uma mesma sociabilidade ideal na enunciação. Entendemos por sociabilidade a qualidade, ou o ato, de tornar-se sociável a partir de uma prática discursiva, o que quer dizer que o enunciador e o co-enunciador, no instante da enunciação, são projetados a uma prática social ideal. O texto é o processo de comunicação entre os envolvidos na enunciação, e está submetido a moderações, ritmos e plasticidades influenciados por uma instituição social específica.

O discurso possui também uma maneira de dizer, ou, ainda, um modo de enunciação, que incide em um tom, um caráter e uma corporalidade daquele que o enuncia. Maingueneau (2011) defende que o tom de um enunciado pressupõe um conjunto de características psicológicas e

sociais que constituem um caráter daquele que enuncia, e, ainda, confere-lhe uma corporalidade, o que, em outras palavras, significa uma maneira de movimentar-se no espaço social. Ainda que o outro seja o limite da subjetividade no gênero epistolar, como afirma Muhana (2000), o enunciador, mesmo dentro das restrições discursivas do próprio gênero e do campo discursivo, emerge por meio de um *ethos* construído linguisticamente, capaz de dar semelhança de verdade e, conseqüentemente, um tom ao discurso. É essa maneira de dizer que torna *Cartas Portuguesas* uma produção que identifica, de certa maneira, o enunciador como detentor de um estilo que o individualiza diante de outros enunciadores que se dedicam na produção epistolar.

Nessa perspectiva, interessa-nos refletir o gênero como um ritual social dos envolvidos na enunciação. Tanto o enunciador quanto o co-enunciador assumem um papel no jogo dialógico dos gêneros, ao passo que esta relação define:

os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que deve acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito de sentido sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção (FOUCAULT, 2012, p.37).

### 3. ANÁLISE

*Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, foram elaboradas na segunda metade do século XVII, período que marca severa regulamentação da instituição Igreja Católica nas formações discursivas éticas e morais de Portugal. Também é destaque, os embates acerca da poética da retórica clássicos que regimentavam e institucionalizavam as produções artísticas seiscentistas. Nossa amostra de pesquisa, por (des)encontrar-se nos territórios da arte e da religião, constitui-se como discurso a partir de ambas formações discursivas. Selecionamos como amostra de nossa pesquisa a carta primeira das cinco cartas produzidas por Alcoforado, que destacamos abaixo:

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 despartavam 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. Parece-me, no entanto, que até ao sofrimento, de que és a única causa, já vou tendo afeição. Mal te vi a minha vida foi tua, e chego a ter prazer em sacrificar-ta. Mil vezes ao dia os meus suspiros vão ao teu encontro, procuram-te por toda a parte e, em troca de tanto desassossego, só me trazem sinais da minha má sorte, que cruelmente não me consente qualquer engano e me diz a todo o momento: Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver, que atravessou mares para te fugir, que está em França rodeado de prazeres, que não pensa um só instante nas tuas mágoas, que dispensa todo este arrebatamento e nem sequer sabe agradecer-to. Mas não, não me resolvo, a pensar tão mal de ti e estou por demais empenhada em te justificar. Nem quero imaginar que me esqueceste. Não sou já bem desgraçada sem o tormento de falsas suspeitas? E porque hei de eu procurar esquecer todo o desvelo com que me manifestavas o teu amor? Tão deslumbrada fiquei com os teus cuidados, que bem ingrata seria se não te quisesse com desvario igual ao que me levava a minha paixão, quando me davas provas da tua. Como é possível que a lembrança de momentos tão belos se tenha tornado tão cruel? E que, contra a sua natureza, sirva agora só para me torturar o coração? Ai!, a tua última carta reduziu-o a um estado bem singular: bateu de tal forma que parecia querer fugir-me para te ir procurar. Fiquei tão prostrada de comoção que durante mais de três horas todos os meus sentidos me abandonaram: recusava uma vida que tenho de perder por ti, já que para ti a não posso guardar. Enfim, voltei, contra vontade, a ver a luz: agradava-me sentir que morria de amor, e, além do mais, era um alívio não voltar a ser posta em frente do meu coração despedaçado pela dor da tua ausência. Depois deste acidente tenho padecido muito, mas como poderei deixar de sofrer enquanto não te vir? Suporto contudo o meu mal sem me queixar, porque me vem de ti. É então isto que me dás em troca de tanto amor? Mas não importa, estou resolvida a adorar-te toda a vida e a não ver seja quem for, e asseguro-te que seria melhor para ti não amares mais ninguém. Poderias contentar-te com uma paixão menos ardente que a minha? Talvez encontrasses mais beleza (houve um tempo, no entanto, em que me dizias que eu era muito bonita), mas não encontrarias nunca tanto amor, e tudo o mais não é nada. 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. Ai!, porque não queres passar a vida inteira ao pé de mim? Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda a parte. Não me atrevo a acreditar que isso possa acontecer; tal esperança por certo me daria algum consolo, mas não quero alimentá-la, pois só à minha dor me devo entregar. Porém, quando meu irmão me permitiu que te escrevesse, confesso que surpreendi em mim um alvoroço de alegria, que suspendeu por momentos o desespero em que vivo. Suplico-te que me digas porque teimaste em me desviar assim, sabendo, como sabias, que terminavas por me abandonar? Porque te empenhaste tanto em me desgraçar? Porque não me deixaste em sossego no meu convento? Em que é que te ofendi? Mas perdoa-me; não te culpo de nada. Não me encontro em estado de pensar em vingança, e acuso somente o rigor do meu destino. Ao separar-nos, julgo que nos fez o mais temível dos males, embora não possa afastar o meu coração do teu; o amor, bem mais forte, uniu-os para toda a vida. E tu, se tens algum interesse por mim, escreve-me amiúde. Bem mereço o cuidado de me falares do teu coração e da tua vida; e sobretudo vem ver-me. Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter às tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte! Ai, que loucura a minha! Sei bem que isso não é possível! Adeus; não posso mais. Adeus. Ama-me sempre, e faz-me sofrer mais ainda.

Identificamos que nossa amostra de pesquisa integra-se estilisticamente a um modo cotidiano de prática epistolar. A produção de epístolas em Portugal era corriqueira no ambiente da corte, para letrados que viviam em um círculo fechado regulado por rígidas normas de

comportamento social e institucional, o que influenciava também o decoro discursivo. Muhana (2000) compreende que escrever cartas era uma prática comum e esperada pelo homem cortês do século XVI e XVII. Ao contrário do que se possa pensar, as cartas ultrapassavam a comunicação estrita entre duas pessoas; eram, na verdade, públicas e, por esse motivo, na maioria das vezes, eram reunidas em epistolários para serem lidas por outros.

Muhana (*ibid*) ainda observa que a primeira pessoa no gênero epistolar nada tem a ver com uma entidade subjetiva que expressa suas verdades. Pelo contrário, a veracidade do gênero epistolar segue o mesmo princípio das artes poéticas, isto é, operam com o semelhante e diferente do verdadeiro, com o verossímil ou aparência de verdade. Portanto, a verdade no gênero epistolar é sempre relativa. O *ethos* do enunciador é construído em relação ao destinatário. Portanto, co-enunciador é peça fundamental para que se defina a linguagem e o tom da epístola, haja vista que de acordo com as regras de escrita deste gênero não se fala da mesma maneira a pessoas superiores, iguais ou inferiores. Portanto, “este é o maior limite de subjetividade epistolar passível de exposição: aquele em que o tu e o ele interessam mais do que o eu. Entre ausentes, é a imagem do destinatário, em primeiro lugar, a que mais deve se fazer presente” (*ibid*, 341). Devido a essa particularidade, tomamos co-enunciador como a instância leitora terceira, não envolvida no que é tematizado no ato enunciativo, e coenunciador a instância envolvida no ato enunciativo, a quem o enunciador se refere diretamente.

A base para a escrita epistolar, como a de qualquer prática discursiva, eram os manuais de retórica inspirados nos grandes mestres da antiguidade. O epistolário de Petrarca, influenciado primordialmente por Cícero, serviu de modelo para os preceptistas dos séculos seguintes. Suas cartas foram escritas no estilo familiar, o que corresponde ao estilo temperado, segundo a teoria dos três estilos retóricos: estilo grave, temperado, humilde. Os três estilos retóricos tem a ver com a “matéria” do discurso, ou seja, se vai se falar de coisas elevadas, de Deuses, de Deus, de Heróis o estilo dever ser “pomposo”, grave; se vai se falar de coisas corriqueiras para um co-enunciador também letrado o estilo dever ser temperado, ou seja, deve ficar no meio: nem grave e nem humilde, tem que ser leve, gracioso e agradável, assumindo função de deleite acima de tudo. Por se tratar de uma epístola, nossa amostra, portanto, é composta de acordo com as regras de escrita do estilo temperado, visto que, embora seja rica em jogos conceituais, sua linguagem é clara. Isto pressupõe uma leitura fluída e agradável ao co-enunciador, visando primordialmente ao deleite.

Nos enunciados: *Suporto contudo o meu mal sem me queixar, porque me vem de ti. É então isto que me dás em troca de tanto amor? Mas não importa, estou resolvida a adorar-te toda a vida e a não ver seja quem for, e asseguro-te que seria melhor para ti não amares mais ninguém*, identificamos que o enunciador tem como pressuposto tematizar acerca de seu sentimento de paixão pelo co-enunciador, paixão esta não correspondida a suas expectativas. O enunciador, no entanto, coloca-se em posição de passividade relativa. Ele afirma não se queixar do mal que lhe acomete, já que vem de seu amor idealizado, mas ao mesmo tempo, queixa-se por enunciá-lo em entrelinhas e explicitamente, a seguir, em *É então isto que me dás em troca de tanto amor?* Em seguida, usa da mesma estratégia enunciativa, que proporciona ao co-enunciador criar efeitos de sentido sob o estado de espírito que se encontra o enunciador, na confluência da ausência de uma paixão física e presença da paixão ideal e sacralizada, e também sob a instância que se constrói do homem amado: ausente por compromissos institucionais, idealizado no íntimo do enunciador como direção para suas devoções, concentrações e orações. Esse excerto possui efeitos de sentido aparentemente simples capazes de expressar convincentemente o *phatos* do enunciador em linguagem clara ornada com poucos, porém, engenhosos jogos conceituais. É nesse tom que a carta é composta, o que revela seu enquadramento às regras de composição do estilo temperado. Vale lembrar que pertencer ao estilo temperado não significa ser “simples”, visto que este estilo está no meio: entre o estilo grave e o humilde.

Compreendemos também que nossa amostra de pesquisa caracteriza-se como uma carta familiar. As cartas familiares são distintas das cartas de negócios e das cartas de gênero severo e grave, que tratam de assuntos elevados, como os tratados filosóficos e políticos. Referem-se a todas as cartas escritas a parentes e amigos, tratando de assuntos de foro íntimo, cujo objetivo é, sobretudo, deleitar. A linguagem deve inspirar um efeito de naturalidade e espontaneidade, de “relatar e representar as conversações daqueles que estão ausentes entre si” (*ibid*, p.337). O deleitar é função primeira desse gênero e está presente em toda obra como jogos conceituais (conceptos), na tematização central, na estrutura e no estilo, nos lugares comuns que acionam a memória discursiva do co-enunciador, na estética etc. A amostra que selecionamos é um exemplo dos efeitos de sentido possíveis que se repetem nas demais cartas. Selecionamos, assim, para operacionalizar nossa análise, o recorte abaixo:

### **Recorte**

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. Parece-me, no entanto, que até ao sofrimento, de que és a única causa, já vou tendo afeição. Mal te vi a minha vida foi tua, e chego a ter prazer em sacrificar-ta. Mil vezes ao dia os meus suspiros vão ao teu encontro, procuram-te por toda a parte e, em troca de tanto desassossego, só me trazem sinais da minha má sorte, que cruelmente não me consente qualquer engano e me diz a todo o momento: Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver, que atravessou mares para te fugir, que está em França rodeado de prazeres, que não pensa um só instante nas tuas mágoas, que dispensa todo este arrebatamento e nem sequer sabe agradecer-to.

O deleite expresso em nossa amostra não pode ser tomado como referência única de expressão da emoção do enunciador, mas sim o ponto de partida para refletir o jogo conceitual enunciado. Compreendemos por deleite o ato de ocasionar prazer, deliciar-se, satisfazer-se ao apreciar os efeitos de sentido da obra, no caso da situação de comunicação seiscentista, o prazer de perceber o arranjo engenhoso de um enunciado. A carta pessoal, no século XVII, tem como pressuposto atrair o co-enunciador em um jogo retórico que seja prazeroso a quem lê, estabelecendo um cuidado em sua estética semelhante ao discurso artístico. É presente, no discurso da arte seiscentista, o jogo conceitual que opera em relação de antíteses, que, no caso de nossa amostra de pesquisa, dá-se ao olhar de bem e de mal estar do enunciador, no encadeamento dos enunciados. Embora a enunciação marque a presença de um enunciador que sofre de amor, ao referir-se a um coenunciador que a abandona, o modo de enunciação garante o efeito de sentido de deleite à dor do enunciador.

Nos enunciados *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*, identificamos que o deleite desencadeado pela enunciação da carta opera no ato do enunciador fazer do sofrimento amoroso que lhe acomete o seu prazer de contemplação. Podemos observar que o enunciador está localizado em um lugar de clausura, tem sua liberdade oprimida pelo compromisso institucional e sagrado do ofício missionário religioso. O amor que sente pelo co-enunciador é transposto do

secular para o sagrado, quando a referência de amar não afeta o compromisso celibatário institucional, já que é uma prática contemplativa. Ainda, o enunciador manifesta-se fiel àquele que contempla, cria na contemplação as expectativas do amor secular, evocando em sua contemplação o fervor do amor carnal. Cria-se, na contemplação, um conceito de amor que pode ser compreendido tanto como sagrado quanto secular. O enunciador sofre por não conseguir mais contemplar o co-enunciador dada a distância de ambos.

As adversativas enunciadas também influenciam no deleite proporcionado pela carta e, conseqüentemente, na definição do amor e do sofrimento do enunciador. Nos enunciados *Parece-me, no entanto, que até ao sofrimento, de que és a única causa, já vou tendo afeição. Mal te vi a minha vida foi tua, e chego a ter prazer em sacrificar-ta*, o enunciador mostra afeição pelo sofrimento. A vida religiosa no século XVII não é, comumente, uma opção espontânea do missionário. Trata-se de um compromisso o qual é imposto pelo meio, normalmente por decisões familiares. O sacrifício faz parte do ofício missionário cristão, que o postula como principal caminho para a redenção dos pecados e a possibilidade de aproximar-se do reino dos céus. O missionário dedica sua vida à contemplação de Cristo. Em contrapartida, o sacrifício do enunciador, que opera aos termos cristãos, é motivado por uma contemplação pecaminosa, segundo a instituição religiosa que faz parte. O religioso cristão sacrifica sua vida à contemplação de Jesus, o enunciador sacrifica-se em contemplação a seu amado. O deleite presente nessa contemplação opera entre a representação do amor motivar-se no secular e sacralizar-se. O enunciador ama tanto seu co-enunciador que o contempla em sacrifício, oferecendo-lhe a própria vida. O amor é tamanho que afeta o compromisso mais sagrado de um missionário seiscentista, que é a contemplação de Cristo. Ele coloca a risco seu destino, pró ao amor que sente pelo co-enunciador. Além disso, nesse excerto explora-se uma tópica central, a morte de amor<sup>4</sup>, que ativa a memória discursiva do co-enunciador e, por conseguinte, é capaz de lhe causar deleite, visto que ao reconhecer o uso de lugares comuns dispostos no enunciado, o co-enunciador, que também domina o código de

---

<sup>4</sup> Aguiar e Silva (1994, p. 220), comentando a presença dessa temática em Camões, afirma “os temas da vida que é morte e da morte que é vida encontram expressão reiterada nos poetas do *dolce stil nuovo*, em Petrarca, na poesia hispânica do século XV, nos poetas petrarquistas do século XVI e XVII. [...] A morte de amor, para além de ser um tópico que exprime o sofrimento mortal do amante, pode representar, quer no plano do amor humano, quer no plano do amor divino, a consumação do amor, o clímax da união amorosa e por isso tanto o trovador-amante como o místico-amante anseiam por este momento supremo e morrem porque não morrem”.

composição, compraz-se porque os reconhece e porque, como um árbitro, aprova o uso engenhoso destes no enunciado.

É importante lembrar o peso que tem o pecado no século XVII. A religião centraliza-se como poder político, ético, moral e espiritual. Desvirtuar-se aos preceitos religiosos significa desvirtuar-se de todos os contratos éticos e morais instituídos na sociedade, e ainda, fadar-se às penitências que transcendem o secular e que serão eternas no pós-morte. O amor que o enunciador sente pelo co-enunciador coloca a peso tudo isto, e ainda sim, ele mantém-se em sacrifício ao amado; em termos, retóricos tal estratégia serve como tática de convencimento. Se o objetivo é alcançado, esse efeito de sentido leva ao deleite. Portanto, mesmo nessa pequena amostra de pesquisa, podemos identificar algumas estratégias capazes de tornar o enunciado aprazível para o co-enunciador.

Nos enunciados *Mil vezes ao dia os meus suspiros vão ao teu encontro, procuram-te por toda a parte e, em troca de tanto desassossego, só me trazem sinais da minha má sorte, que cruelmente não me consente qualquer engano e me diz a todo o momento: Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver, que atravessou mares para te fugir, que está em França rodeado de prazeres, que não pensa um só instante nas tuas mágoas, que dispensa todo este arrebatamento e nem sequer sabe agradecer-to*, o enunciador contempla seu amado como deveria contemplar Cristo. Toda a concentração do enunciador está na chama que acende, não por Cristo, a que manda sua missão institucional, mas transcende para o co-enunciador. O amor do missionário religioso deve ser ofertado a Cristo e somente a ele. No caso do enunciador, ao ofertar o amor ao co-enunciador, troca a sacralidade pelo sentimento secular de desassossego, de engano. Mortifica-se pelo co-enunciador, mesmo sabendo que ele não regressará. Ao mesmo tempo em que o enunciador cria uma contemplação pecaminosa, também o sacraliza, já que essa contemplação contínua é idealizada. O enunciador contempla, no momento de distanciamento do co-enunciador, uma reprodução idealizada que atribui mesmo peso que Jesus. O fato de colocar em contemplação o amado igual contemplaria Jesus proporciona o efeito de sentido do amor sagrado e do amor profano em simultâneo, mobilidade típica do discurso barroco seiscentista. Identificamos que há a mobilidade do aparelho enunciativo que possibilita efeitos de sentido abertos para o amor do enunciador, o que é conceptual, segundo os pressupostos de Gracián (1944).

Nos enunciados *Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças*, identificamos, recuperando Cícero (1997), características estruturais que legitimam o discurso como uma epístola que trava um diálogo *per absentiam*. Trata-se de um “diálogo” no qual não há a presença física entre o que fala e o que escuta, sendo o coenunciador o remetente em potencial do discurso que analisamos e o enunciador, o destinatário. No que diz respeito ao estilo da epístola, já que como vimos anteriormente, trata-se de um discurso que mesmo sendo dirigido a um coenunciador específico, tem pretensões de ser lido e apreciado por outros co-enunciadores, há exigência de muita destreza ou engenho daquele que escreve, visto que, diferente do orador, que fala a um público presente e pode usar recursos sensoriais, como tom de voz e gestos, aquele que escreve a carta deve usar somente as palavras para demonstrar seus afetos. Trata-se, assim, de um empreendimento engenhoso no desenvolvimento temático, já que ao enunciador recuperar os motivos de sua enunciação, também estabelece um jogo com as formações discursivas do seu tempo, para criar uma imagem de si, do co-enunciador e da situação que ambos se encontram. O enunciador coloca-se como vítima em potencial do destino, que o distanciou de seu amado, do amado, que decidiu abandonar-lhe e do meio que lhe castra a liberdade. O coenunciador é construído pelo enunciador tanto como um sujeito vítima do destino e do cumprimento institucional, como alguém que, se lhe devotou amor, tão fraco o foi que não conseguiu ultrapassar as fronteiras do compromisso institucional. O enunciador é um apaixonado em sacrifício, pois coloca a risco sua missão no mundo. O co-enunciador, ao contrário, mesmo apaixonado, desengana-se ao optar a vida institucional e não se entregar às paixões do enunciador. As formações discursivas que podem influenciar na construção desses efeitos de sentido podem variar da forte influência da cultura medieval presente no cotidiano, na moral e nos costumes da época, o qual propõe a idealização que transcende o corpo, o sacrifício da alma por um bem maior, em simultâneo com os costumes renascentistas, da valorização antropocêntrica do homem, da fragilidade institucional e conseqüentemente desprendimento, da idealização das sensações como divindades em potencial. A chama de amor que o enunciador sente é barroco, pois se encontra no entremeio do homem renascentista e do homem medieval. O início desse diálogo entre culturas, que se aprofunda no século XVII, é marcado no maneirismo de Camões, que expressa a chama do corpo e o afugentamento do meio.

Contudo, não estamos afirmando que o enunciador possui um amor renascentista, ou ainda, que lhe impulsiona o amor aos compromissos da cultura medieval. Trata-se do desdobramento de ambas as coisas. O enunciador possui a alma apaixonada em conflito. Ao mesmo tempo em que reconhece e se identifica com os compromissos missionários, também os sente como prisão de uma liberdade desejada. O referencial que tem de amor é medieval, numa mistura renascentista, que nos leva a apreender o conceito como recurso enunciativo para expressar a polêmica em torno das formações discursivas que definem o posicionamento do enunciador.

### **Considerações finais**

A maneira que Alcoforado encontra para expressar o amor que sente por Chamilly sofre influências das formações discursivas da religião e da arte. Da religião, pois é aquilo que institucionaliza os valores éticos e morais tanto do enunciador quanto do co-enunciador. O enunciador de nossa amostra é vítima de um amor impossível. O homem amado, por sua vez, é algumas vezes posto como vítima, outras como cúmplice das chagas que afetam o enunciador. É nesse momento, que as formações discursivas da arte, como a entendemos hoje, influenciam nos efeitos de sentido possíveis do discurso analisado. O homem amado, quando assume o papel de vítima, desdobra-se seu compromisso com a instituição que ele representa, ou seja, o exército, e o enunciador aponta que o homem amado é vítima e sofre, mas tem um espaço de escolhas, já que diferente do homem amado, o enunciador desvirtua-se de seus compromissos institucionais para dedicar a seu amor, o que, ao mesmo tempo em que potencializa o papel de vítima, a fragiliza também. Por outro lado, o enunciador como cúmplice das chagas do enunciador nos fornece uma impressão primeira de que o co-enunciador faz mal ao enunciador. O enunciador viveria bem, se nunca tivesse se deparado com seu amor. No entanto, o co-enunciador só o faz sofrer, pois substituiu a idealização mais pura e sagrada do seiscentismo português, que é a vida em missão religiosa. O enunciador ama tanto o coenunciador que dedica seu espírito a ele, no lugar de Deus e Jesus. Nesse sentido, o coenunciador desdobra-se na confluência do malefício e benefício ao enunciador.

A contribuição de nossa pesquisa, assim, está em estabelecer diálogos com a noção de conceito de Gracián (1944), que postula a relatividade hermenêutica para a leitura e produção

dos enunciados artísticos seiscentistas, com a noção de gêneros de discurso, postulado por Bakhtin (1992) em um primeiro momento e revisado por Maingueneau (2008), que sugerem um olhar ao discurso sob a perspectiva dialógica e polifônica em um e interdiscursiva em outro, com práticas sociais diversas, que não a arte. O universo de práticas sociais o qual o enunciador está em contato durante sua vida, influencia na prática enunciativa, de maneira consciente ou inconsciente, o que nos leva a ampliar as noções de conceito de Gracián (1944) não só para o olhar conflituoso e engenhoso que o artista tem para as coisas do mundo, mas como toda a sociedade portuguesa, no século XVII, encontra-se, ora mais, ora menos, suscetível ao colapso conflituoso fruto das antíteses morais e éticas que se encontra Portugal de setecentos.

Compreendemos que nossa pesquisa se faz introdutória a uma grande vereda a ser explorada e ampliada, tanto no que se refere à análise de nossa amostra, considerando a obra de Alcoforado como um vasto mundo de complexidades e expressões da arte, da filosofia, da religião e da teologia, assim como a obra de Gracián (1944) em diálogo com a AD de tendência francesa.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, V. M. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Edições Cotovia, 1994.
- ALMEIDA, I. *Poesia maneirista*. Lisboa: Comunicação, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa e COSTA, Maria Velho da, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998 [1972].
- \_\_\_\_\_. *Cartas Portuguesas*, Edição Bilingue, Prefácio e Tradução de Eugénio de Andrade, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>.
- CARVALHO, M. Socorro. Fernandes. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007.
- CÍCERO. *Orator – Brutus*. Ed. Revis.: 1962. Harvard, Loeb Classical Library, 1997.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22º ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GRACIAN, B. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. (1642). Madrid: Cátedra: Letras Hispánicas, 1994.

MAINGUENEAU, D. *A noção do hiperenunciador*. IN.: Polifonia. Cuiabá: EDUFMT, Nº 10, p.75-97, 2005.

\_\_\_\_\_. *Termos-chave da Análise do Discurso*. 2º Reimpressão. Trad.: Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Editora UFMG; Belo Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. *A análise do discurso e suas fronteiras*; In: Revista Matruga. Rio de Janeiro, v.14, n.20, p.13-17, jan./jun., 2007.

\_\_\_\_\_. *Cenas da Enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008a.

\_\_\_\_\_. *O Primado do Interdiscurso*. IN: *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Análise de Textos de Comunicação*. 6º ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MUHANA, A. F. *O Gênero Epistolar: diálogo per absentiam*. In: Discurso, nº 31. Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, pp. 329-45. São Paulo, Discurso Editorial, 2000.

SOUZA-E-SILVA, M. C. *Discursividade e espaço discursivo*. IN: Comunicação e Análise do Discurso. São Paulo: Editora Contexto, 2011.