

De futuros amantes e de sábios vãos:
A propósito do *Caderno de Caligraphia*
e outros poemas a Marga

Monica Figueiredo

Resumo. Algumas considerações sobre o *Caderno de Caligraphia e outros poemas a Marga*. A poesia nemesiana frente a uma nova perspectiva: a experiência erótica dos corpos em linguagem. De corpos maduros e de amores possíveis: o percurso de um poeta que ousou enfrentar o “limite de idade.” Sobre a difícil relação de criação: o poeta, o crítico e o leitor. O texto como tecido infinito.

Não de afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar...
Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização.

Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você
(*Futuros Amantes*. Chico Buarque)

Se bem me lembro..., a primeira vez que ouvi falar nos poemas de Vitorino Nemésio dedicados a Marga, estava nos Açores, num auditório da Universidade,¹ tendo diante de mim Luiz Fagundes Duarte que, como um menino que descobre uma caixa de doces que nenhum de nós sabia onde estava, revelava ao público o percurso, de certa forma *épico*, que o levou a *descobrir* um conjunto de poemas da autoria do renomado autor de *Mau Tempo no Canal*, dedicados a sua amante, Margarida Victória Borges de Souza Jácome Correia, ou antes, Marquesa de Jácome Correia, mas para o poeta apaixonado, simplesmente “Marga,” “Marquesinha,” “Filha de Ayres Correia,” “Poldra,” “Cadela” e, definitivamente, “Macaca de Fogo.” Confesso que ao ouvir “Macaca de Fogo” alguma coisa de incômodo despontou em mim, pois a alcunha parecia-me um tanto estranha quando se tem como parâmetro de comparação toda uma tradição literária que nos costumou a aceitar retratos femininos que sempre oscilavam entre a “mia Senhor” e a “Dona Fea” dos cantares trovadorescos. É claro que a “Vénus” camoniana—para só citar um exemplo—já nos tinha ensinado que os extremos acabam sempre por se encontrar, mas ainda assim, a “Bárbara” e a “Dinamene” estão longe de receber qualquer nomeação que carregue um grau tão insólito de adjetivação. Por isso, naquele momento, “Macaca de Fogo” foi para mim um susto e um indisfarçável estranhamento. Anos mais tarde, encontro Luiz Fagundes na Bahia² e, por um acaso, acabei por me sentar à mesma mesa em que ele almoçava, onde mais uma vez falava dos poemas de Vitorino Nemésio dedicados a sua Marga. À primeira menção à “Macaca de Fogo,” vi que o meu estranhamento persistia, agora de perto aumentado pela paixão incontida com que Fagundes Duarte falava de sua pesquisa, das histórias por ele ouvidas da própria Margarida Victória e das agruras que envolviam a publicação de tais poemas. Realmente, havia ali algo de muito esquisito: dois homens que sempre considerei exemplos de seriedade e de bom-senso, *apaixonados* por

alguém que orgulhosamente se deixava alcunhar por “Macaca de Fogo”! Era preciso investigar.

“Mudam-se os tempos,” mas nem sempre “mudam-se as vontades” e, por uma outra sucessão de acasos, no início deste ano, caiu em minhas mãos o *Caderno de Caligraphia e outros poemas a Marga*,³ finalmente editado. À posse do livro, juntou-se o gentil convite de Francisco Cota Fagundes para integrar esta homenagem em papel a Vitorino Nemésio. Para mim, de saída, havia uma certeza: tinha chegado a hora de *pessoalmente* descobrir o que havia por detrás da *incômoda* “Macaca de Fogo.” Restava apenas saber se o tema seria do interesse daquele que me fez este honroso convite. Confesso que foi timidamente que escrevi ao Cota Fagundes tentando sondar a sua opinião sobre minha intenção de transformar os poemas dedicados a Marga em objeto de estudo e, para minha surpresa, descobri outro seríssimo profissional das letras *apaixonado* pela poesia, cuja musa inspiradora era aquela que respondia pela alcunha de “Macaca de Fogo.” Humildemente tive de admitir que só mesmo alguém muito especial seria capaz de seduzir, a um só tempo, o intelectual, poeta e escritor como foi Vitorino Nemésio, o filólogo renomado e político de sucesso como é Luiz Fagundes Duarte, e o professor catedrático e reconhecido tradutor Francisco Cota Fagundes. Estava na hora de assumir a minha *inveja*,⁴ render-me ao poderoso fascínio desta mulher e tentar descobrir, através da leitura dos poemas de Nemésio, o que Margarida Victória tinha para me ensinar, pois se o leitor é “livre, maior, independente,” “seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro” (Compagnon, *O Demônio* 144).

Em primeiro lugar, era preciso *lavar meus olhos* do que até aqui havia lido *de e sobre* Vitorino Nemésio, pois estava claro que estes poemas trariam uma outra face do escritor até então pouco visível, onde o apelo sensório—agora de ordem sexual—e o humanismo—agora concretizado no desejo dos corpos—ganhavam uma nova dimensão, ou quem sabe, em verdade, voltavam à origem, pois, libertando-se do *limite de idade*, o poeta que cantou a angústia vivida entre o *pão e a culpa* redescobria um tempo primitivo e primordial, onde a linguagem encontrou no corpo da mulher amada o seu abrigo.⁵ Para mim, estava claro que estes poemas eram, afinal, o derradeiro *oeste* descoberto pelos sentidos de um poeta *comovido* e apaixonado, que procurou vencer a *morte* através do *verbo*.⁶ Tentando *reaprender* Vitorino Nemésio, tive a certeza de que:

Quando lemos, nossa expectativa é em função do que nós já lemos—não somente no texto que lemos, mas em outros textos—, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura, obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros. A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás, sendo que um critério de coerência existe no princípio da pesquisa do sentido e das revisões contínuas pelas quais a leitura garante uma significação totalizante à nossa experiência. (Compagnon, *O Demônio* 148)

Dos poemas compilados por Luiz Fagundes Duarte, somente dois já haviam sido publicados ainda em vida por Vitorino Nemésio: “Pedra de Canto” e “Alarme nas Ilhas.”⁷ Não é objetivo deste trabalho discutir os critérios utilizados pelo filólogo para a edição dos poemas dedicados a Marga, uma vez que me ponho, de saída, no lugar do leitor que está somente à procura de “reformular [suas] expectativas e de reinterpretar o que já [leu].” No entanto, não pode passar despercebido que é com “Alarme nas Ilhas” que o livro se abre, poema que tem como pano de fundo “os Açores e sobretudo o ambiente inquieto e de violência latente, com surdos movimentos independentistas, que durante algum tempo se viveu nas ilhas, sobretudo São Miguel, no período pós 25 de Abril de 1974” (Duarte, *Caderno* 26), ambientação esta, aliás, que reaparece em outro poema, o de número 93—“Margarida e Natália falam-me de Lisboa, de urgência.” Juntos, eles apontam para a existência de um *tecido* poético que sabe que os corpos amantes estão inexoravelmente atados a um contexto social que embora sirva de *tela*, ainda assim é presença constante. Em verdade, há uma forte presença do cotidiano, marcado pelos sinais do tempo histórico não só português, mas também europeu e, é claro, açoriano, o que mostra que os poemas estão longe de construírem um refúgio ideal para os amantes, porque o mundo invade, sabota, interrompe e atrapalha, seja através de ligações telefônicas cortadas, de telegramas que atrasam, de dívidas que exigem pagamento, de falências financeiras irremediáveis, de esperas em aeroportos por vôos perdidos, seja, afinal pela condição clandestina do amor que une desejos, separando corpos: “Faço greve de zelo:/ Nas palavras poupadas,/ Nos amores escondidos,/ Na graça do que é teu,/ Mãos dadas que Deus nos deu.” (vs. 22-26; 34).⁸

Neste poema de abertura, a cidade é reconstruída pela palavra poética e surge como um território de propriedade feminina: “Ponta Delgada é tua” (v. 6; 33). Mas não se pode esquecer de que a relação mantida entre o corpo

feminino e a cidade não é fenômeno recente. No século XIX, com o estabelecimento do modelo burguês, as mulheres, mais do que nunca, emblematicaram o imaginário citadino, figurando como representações decorativas do espaço urbano que sempre foi lugar de ação e de privilégio masculinos. No poema, o que temos é a subversão do lugar cedido ao corpo feminino, que aparece aqui não como um enfeite ou referência, mas antes como uma superfície onde a paisagem está toda contida: “Mas quem te deu assim pronome a estas paragens?/ Quem separa estas ilhas?/ Quem nos tira as viagens,/ (...) Placidez açoriana/ Nos teus olhos de china,/ Argolas de cigana: Passam-lhes cabos os baleeiros:/ Um pouco de amor a mais... e a borda guinal” (vs. 7-9 e 11-14; 33).

E se há exotismo na paisagem da ilha, ele também está presente no corpo feminino que é marcado pelos “olhos de china” (v.12); pelas “argolas de cigana” (v.13); pelos cabelos *ardidos* por sua cor de fogo (vs. 19-20). Dona absoluta da paisagem, esta mulher assinalada pela diferença induz à liberdade, sendo inclusive capaz de injetar no poeta amante o desejo de revolta que toma a forma de um ansioso grito por independência. Para Gerárd Lebrun, a paixão é sempre provocada pela imagem de *algo* que leva o sujeito a reagir de maneira intempestiva, pois “ela é o sinal de que vivo na dependência permanente do Outro” (Novaes, *Os Sentidos* 18): “Fumas, se queres!/ Na cinza parda o vento verde esconde as bombas/ ...Deves? O quê a quem?/ Um monte nos chega, a terra nos tem” (vs. 27-28, 33-34; 34). Sabe o poeta apaixonado do poder desta mulher—“E a liberdade o que seria/ Sem essas mãos de lança / E esse ar de Santa Maria/ Que tens, de barro, desde criança?” (vs. 35-38; 34)—, como sabe também que a *santidade* da mulher amada é feita de barro, produto da terra, e por isso está afastada de qualquer forma de *divindade* que não seja capaz de erguer o seu altar numa concretude carnal e humana. O corpo feminino empunha uma “lança,” tem um coração fortalecido “pois nunca rebentou de tanto amar”(v. 51; 34), o que garante que nada pode ameaçar o poeta, protegido como está pela virilidade feminina que enfrenta a violência histórica que cerca os amantes: “Um tiro. Não ouves?/ Contigo ao pé, não foi nada.” (vs. 41-42; 34). O poeta é enfim um herói apaixonado que sofre mais do que qualquer herói revolucionário, pois, como lembra Renato Janine Ribeiro:

...talvez seja ainda mais trágico o herói apaixonado. Porque o revolucionário de algum modo ainda compactua com o mundo, com a sociedade que pretende

salvar ou criar. Já o apaixonado está em conflito direto com a sociedade, com qualquer sociedade—conflito ainda mais grave porque sua arma é a indiferença, o descaso face aos poderes. Vivemos numa sociedade de *cant*, diz Stendhal, valendo-se da palavra inglesa que designa hipocrisia, mentira; quem libera a energia que possui; quem tenta vivê-la o quanto ela merece, supera a palavra com suas mentiras, mas com isso também se desliga da vida social, que assenta em discurso; escolhe a morte social, a morte de suas honras e riquezas, às vezes a própria morte. E no entanto, nesse destino difícil, o apaixonado é o mais feliz dos homens. (Novaes, *Os Sentidos* 433)

Se o poeta apaixonado tem como arma “a indiferença, o descaso face aos poderes” isto não quer dizer que ignore a sua existência, pois não tratamos aqui de alienação, mas sim da negação que produz um isolamento consciente, que jamais deve ser confundida com ignorância ou desconhecimento. Portanto, não se pode desprezar que Vitorino Nemésio tenha escolhido este poema para publicar em vida, deixando-o de fora dos *Cadernos* dedicados a Marga; bem como é sintomático que Luiz Fagundes Duarte o tenha usado para a abertura de uma compilação que reúne poemas erótico-sentimentais, funcionando como pórtico, ou antes como uma espécie de significativa epígrafe capaz de nortear a leitura daquilo que virá depois:

Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro—apresenta-se como seu senso ou seu contra-senso—, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar. Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (Compagnon, *O Trabalho* 80)

A intenção política é aqui ecoante. Se, por um lado, Nemésio insere no corpo da mulher amada a paisagem dos Açores conturbada pela agitação política, por outro, Luiz Fagundes Duarte destaca este e não outro poema para logo mostrar que o erotismo—até então tema tão pouco explorado pela poesia e pela crítica nemesianas—é também um discurso político que, a seu modo, luta pela independência e pela experiência plena da liberdade que sempre passará duplamente pelo corpo: primeiro pelo da pessoa amada e depois pelo corpo da escrita.⁹ Partindo das considerações de Quintiliano, Antoine

Compagnon traduz com destreza a proximidade existente entre estas duas formas de *superfície*:

As coisas, os argumentos são os “nervos” do discurso, e as palavras, os ornamentos são a roupagem. Ora, em um corpo são, fortificado pelo exercício, o vigor e a beleza andam juntos, pois a verdadeira beleza é a expressão viril da força. É preciso que seja também assim no discurso: o cuidado com a frase, com a toalete do corpo, leva a preferir os ornamentos viris às afetações femininas, a clareza e a concisão à afetação verbal; é preciso que as palavras, como uma pele, colem-se às coisas. (Compagnon, *O Trabalho* 55)

Se Luiz Fagundes Duarte pretendeu inscrever um Nemésio *outro*, aquele que é chamado por ele de mais “humano,”¹⁰ rasurando assim a fachada sisuda de um intelectual completo com a qual o autor de *Mau Tempo no Canal* comumente é revestido, é justo que também se pense que foi de forma insistente e até obsessiva—haja vista os percalços que o filólogo teve de superar para que esta face da poesia de Vitorino Nemésio chegasse até nós—que pretendeu igualmente inscrever uma outra possibilidade de existência poética para uma obra tão pouco associada às questões do erotismo e do corpo. Se o erotismo está presente sem que se precise por demais procurar na poesia de um Eugénio de Andrade, de um Jorge de Sena, ou de um David Mourão-Ferreira, a poesia nemesiana carecia, talvez, de mais este rosto. Mas, ao contrário do que até agora se poderia crer, este erotismo em Nemésio ganha forma e corpo justamente num tempo em que *os frutos sabem a verme*,¹¹ num tempo de corpos maduros, mas ainda de amores possíveis, de certa forma, constituindo um contracanto ao que um dia o poeta considerou ser o seu “Limite de idade.” Sobre o livro de 1972, afirma Maria Vitalina Leal de Matos:

A humildade constitui, aliás, a nota que melhor caracteriza a imagem que Nemésio dá de si mesmo enquanto personagem lírica: humildade que consiste em aceitar-se tal como é, na sua limitada medida, na sua fraqueza, que obriga a aceitar todos os condicionamentos fisiológicos, genéticos, a saber-se matéria e por isso perecível. (Gouveia 481)

Rejeitando qualquer limite, ultrapassando a importância do *átomo* e a *crise do Homem*,¹² Vitorino Nemésio, através de seus poemas a Marga, recusa a face hibernal que há muito vem sendo colada à fase final de sua produção,

até então justificada pelas decepções e dificuldades experimentadas nos últimos anos de sua vida. Mas, se alguns críticos vêem nesta etapa de sua produção “uma juvenil resposta que deu aos seus setenta anos,” marcada de perto pela “microbiologia e pela física atômica, embora ainda reduto de superior lirismo e humor” (Coelho 6), não há como negar que, como “um *clown* de Deus,” este mesmo humor pode ser lido como uma “voluntária máscara de afogado em vida à espera de passar são e salvo para a outra margem.” (Lourenço 21).

É este outro rosto revelado que sabe que há mais de uma forma de se *morrer* porque descobriu que Eros e Thanatos estão em busca de uma mesma coisa, ou seja, a recuperação de um momento primordial já vivido e que ficou na memória do sujeito como uma experiência plenamente prazerosa. Esta *coisa* que se busca e que envolve dialeticamente amor e morte é aquilo que afinal move a vida, é aquilo que diz que *estou vivo porque desejo*. E assim, para Maria Rita Kehl, nasce a poesia, não aquela produzida pela “frustração da paixão, mas a poesia da paixão,” capaz de transformar “os desejos que não podem se concretizar na paixão amorosa, no desejo de uma outra coisa que a poesia (no sentido lato, não apenas no sentido da produção de poemas) pode realizar” (Novaes, *Os Sentidos* 484).

A atividade sexual não é apenas uma ocupação de corpos, de certa forma ela é uma linguagem, uma investigação, uma criação de significados e uma troca simbólica: para além do aspecto orgânico, ela é *desejo de saber*. Por isso, importante será lembrar que o primeiro poema que abre o *Caderno de Caligraphia* (nº 1; 39), se estrutura em negativa, e recusa a “noite aziaga”—na contramão da negativa garrettiana¹³—para virilmente assumir um amor que consome, esgota, mas que ao final, acende a chama que responde pelo nome da mulher amada. O poeta é aqui aquele que *atesta* o seu *desejo saber*:

Não cantarei tal noite aziaga. Falo
Apenas do que tenho, do que sou
Com ela, como o vinho no gargalo
Do frasco em que me bebe e me esgotou.

... ..

Que só meu próprio amor acendo. E atesto
A chama da Victória que me deu
Na margarida branca o mundo todo.

É, pois, pelo poder do amor que o sujeito lírico se transforma e não desiste de querer saber. Ao experimentar a ausência do outro—“Altas horas da noite acordo, e vejo/ Que não tenho nos braços mais que a mim,/ E apenas pela força do desejo/ Lhe aperto o corpo em nada, e a tenho assim” (nº 2, vs. 1-4; 40)—, a voz masculina que fala, feminina se declara, porque espera milagrosamente feminizado, e “um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado, (Barthes 28). Desestabilizando o lugar que a tradição poética reservou ao masculino, o poeta é aquele que espera ser colhido como uma frágil flor, num tempo em que já vislumbra o crepúsculo: “Margarida do campo, vem colher-me/ Como se eu fosse o pálido jacinto/ Que o ocaso da tarde já te deu” (nº 2, vs. 5-7; 40). Aqui, “Margarida,” ainda que contaminada pela sugestão de seu nome de flor, garante para si a condição de agente, concretizada por um substantivo que, tornado próprio e maiúsculo, faz dela a baliza da *realidade desejada* sem a qual não há verdade possível: “Ah, sem ela nem sono ou mar, só minto.../ Mas pescador de pérola sou eu.” (nº 2, vs. 9-10; 40).

E como um inusitado “pescador de pérolas”—com vivência possível só mesmo no espaço criado pelo poema — o poeta apaixonado é também dotado de um outro olhar. Como Barthes já havia ensinado, o amor não é cego, ele “arregala” os olhos e faz do amante um “clarividente” que diz ao amado: “Você tem todo o poder sobre mim, mas eu tenho todo o saber sobre você” (197). Sabendo do outro, mais do que de si mesmo, o sujeito lírico perscruta a amada, revelando sua origem primeira. Ao longo destes poemas, Margarida Victória é “poldra ruiva” de “crina, ardente palha,” “seu dedo é olho de tigre,” tem “largos olhos verdes/ da cadelinha” (“A Poldra” 43). Mas é como “Macaca de Fogo” que na memória do poeta esta mulher ficará para sempre gravada, ela é uma “filha do sexo” capaz de submeter as forças da natureza, a ponto de, “diante dela,” “um fauno perd[er] sua flauta,” restando ao poeta a difícil tarefa de possuir aquela que não permite apropriação nenhuma¹⁴: “E eu, que a tanja!/ Eu que me dane/ Enquanto gane/ Uma cadela!” (nº 57; 125). Fica claro que, em inúmeros poemas, o corpo feminino é metamorfoseado, ganhando sempre uma representação ligada às forças da natureza, onde prevalecem as imagens referentes aos animais. Estamos diante de um bem acabado efeito de transgressão que não teme desvelar o que há por detrás da imagem civilizada, onde freqüentemente gostamos de nos mirar:

Vivemos em pânico com relação a nossas origens, tememos nossa natureza animal como se ela nos pertencesse, como se ela fosse um predador capaz de furtar nossa humanidade quando apagamos as luzes... . Nosso desespero em distinguir-nos do restante do reino animal é tão violento que algumas pessoas lêem essa sentença e franzem o cenho ao ouvirem a si mesmas descritas como animais. A idéia é insuportável. Surge que a vida humana é irracional, selvagem, desregrada. Lutamos para provar a nós mesmos que não somos “simples” animais, que nenhuma hiena está à espreita no espelho do banheiro, que não reverteremos ao animal interior. (Ackerman 387)

A mulher amada é dotada de um poder demiúrgico com o qual submete o poeta apaixonado. No entanto, “o nosso amado é a nossa carência,” pois “o amado não é um outro, mas uma parte de nós mesmos que recentra o nosso desejo” (Nasio 60). Ameaçado constantemente pela saudade das Ilhas, este poeta fez do corpo da amada a paisagem de que carecia. Instaurando um estilizado *locus amoenus* só para si, ele recupera os valores arcaicos das tradições pagãs, e o corpo feminino ganha a representação das formas e das forças da natureza, graças aos poderes conferidos pela linguagem poética:

Araucária ramo a ramo
(Teimo na araucária de ilha
E faço da mulher que amo
Meu anel e gargantilha)

Plantei-a nos versos toda,
Copou na minha linguagem
Já que não tivemos boda
Tenhamos esta coragem

De trepadeira à janela,
Uma araucária no chão,
E saibam todos que é ela
A araucária e a paixão. (“A Araucária,” vs. 85-96; 51)

Mas, para o homem civilizado, este corpo natural, ainda que amado, é por vezes assustador. Metonimicamente, a concretude do corpo feminino está igualmente atada à cor, à textura e ao volume de seus cabelos. Trabalhoso seria

reunir a quantidade de referências feitas aos cabelos de Marga que estão presentes na maior parte dos poemas, chegando mesmo a servirem de mote para alguns deles: “No cabeleireiro *chic*” (nº 117; 251); “Esse teu cabeleireiro” (nº 127; 263); “Mudaste de penteado,” (nº 129; 266), para só citar alguns exemplos. São os cabelos ruivos, mais do que qualquer outra parte do corpo, o ponto estratégico da geografia erótica. Tornados fetiche pelo poeta apaixonado, guardam a memória do fogo que incendeia a imaginação e o desejo do amante. Repetindo um caminho que a sedução feminina vem trilhando há séculos, os cabelos de Marga são talvez a explicação cabível para o fogo que acompanha a sua adjetivação, porque:

Quando os amantes descrevem o ente amado, de modo geral, mencionam a cor e o comprimento dos cabelos. Pode-se amar a pessoa inteira, tanto corpo como espírito, mas os cabelos tornam-se o fetiche do amor. Suaves, flexíveis, suntuosos e vivazes, decorativos e bamboleantes, eles convidam o enamorado ao toque. (Ackerman 242)

Mas o objeto do fetiche é sempre o senhor de uma escravidão, por isso, “em épocas mais supersticiosas, todavia, as pessoas associavam o horror aos cabelos das mulheres” (Ackerman 246), conferindo a eles poderes desagradáveis e destrutivos. A verdade é que desde sempre tem-se medo do feminino, temem-se os mistérios que envolvem a fecundidade e a maternidade e, segundo Marilena Chauí, a História comprova que ao longo dos séculos a mulher foi duramente acusada de haver trazido para a terra o pecado, graças ao terror provocado por sua “fisiologia cíclica, lunática, pelo asco de suas secreções sangrentas e do líquido amniótico, sempre úmida e cheia de odores, por isso, ser impuro, para sempre manchada” (Novaes, *Os Sentidos* 38). Reunindo em si o poder ancestral das antigas deusas e a magia das feiticeiras perseguidas, é no precário corpo do poeta apaixonado que a mulher amada será capaz da mais completa transfiguração, fazendo ressurgir nele: “A haste,/ O homem,/ A chuva.” Senhora de poderes (re)conhecidos, Marga é aqui uma Eva redimensionada que, ao invés de trazer consigo o castigo e a expulsão, devolve ao corpo do amante a virilidade perdida:

E de repente ajudas-

—Me a velhice em teu punho.

Diziam tanto mal

Do casto movimento!

Mas teus dedos são sábios,

Delicados no alento
 Como fusos de buxo
 Fiando seda epidérmica:
 Na tua cama de luxo
 À cautela escondeste
 Uma garrafa térmica...
 E nua como Eva apareceste. (no 6, vs. 7-18; 46)

Estamos diante de um amor que se quer imemorial, pois transita entre tradição das cantigas trovadorescas—"Margarida vai à fonte/ Vai encher a cantarinha/ Enche-a de pranto o Nemésio/ Por isso não vem sozinha ("Margarida vai à fonte," vs. 80-84; 196)—; entre os cantares folclóricos nos poemas dedicados às Ilhas; entre os antigos "rimances" de inspiração épico-bucólica como são os poemas que formam o "Romance da Filha de Ayres Correia"; entre as novelas de cavalaria; entre os poemas que perpassam a tradição poética portuguesa—como aquele de *apropriação* anterior: "MORS-AMOR, Morse-amor teleguiado," (105)—; e visita a tradição europeia através da criação, por exemplo, de um "Goethe Victorino," (nº 44, vs. 38-39; 112); até ser fragmentado, através de um discurso amoroso que investe nos códigos cifrados e nas rupturas abruptas que referenciam as estratégias da modernidade:

Oh! Esta loucura Morse
 Com tracinhos dos teus dedos
 E pontos das tuas unhas!
 A saudade se reforce
 Nos eléctricos segredos
 Para a matarmos melhor

Sou tão feliz! Nem supunhas:
 Sei o telegrama de cor.
 Diz: "A Macaca de Fogo
 Não pode passar sem ti.
 Vem depressa."—Volto logo.
 "Saudades de ripipi."

... ..

Stop. No *explicit* Morse

Está “Macaca” e “ripipi”
 Para que o espanto reforce
 Tudo o que me vem de ti. (“O Telegrama” 55-56)

Esta presença feminina que atravessa tempos e tradições é capaz também de sedimentar seu lugar. Para além do corpo, é como casa que a concretude carnal de Marga se firma como um verdadeiro abrigo. Rebelando-se contra o seu destino de homem maduro, o poeta não aguarda a chegada do tempo que fará da terra a sua derradeira morada. Ao contrário, como um jovem noivo, desfruta da casa-corpo da mulher amada, onde encontra o “remédio” necessário a suas dores, o carinho de um “chá forte,” o vigor do “leite grosso” e a magia que mantém a vida pulsando até mesmo no improvável, ou seja, na imobilizada memória aprisionada por quadros e retratos: “Farmácia chamo à tua coleção de vidros/ Onde, à margem de planos e de somas/ Tenho remédio para os meus alvidros./ O chá é forte e adstringente,/ O leite grosso sabe à ordenha,/ E até nos quadros vive gente/ À espera que a dona venha” (nº 41, vs. 10-16; 106). A “dona” da casa é, portanto, uma construção erguida pelas palavras—“Teu só sossego aqui contigo ausente/ Na casa que te veste à justa de paredes,/ Tenho-te em móveis, nos perfumes, na semente/ Dos cuidados que deixas ao partir,” (vs. 1-4; 106)—; que guarda a solidez e a permanência necessárias ao abrigo da suscetível “Mnemósine”: “A doce estância toda povoada/ Dos mínimos sinais, dos sapatos de plinto/ Que te elevam, Terpsícore ou Mnemósine,/ Como uma estátua fiel ao labirinto” (vs. 5-8). Lugar de alegria e de descanso, a casa-mulher é fundamentalmente o sítio daquele que espera, porque o poeta enciumado sabe que “a espera é um encantamento: *recebi ordem de não me mexer*,” pois a identidade fatal do enamorado não é outra senão esta: “sou aquele que espera” (Barthes 95):

À espera que a dona venha,
 Porque tudo nos tectos é coroa,
 No chão as *traines*, os passinhos salpicados...
 Por isso um pouco de fogo
 Bate sangüíneo em meu pulso,
 Pois o amor de quem espera
 É uma graça a vencer.
 Uma casa sem hera
 É como gente sem viver. (vs. 16-18; vs. 24-29; 106)

“Se a manutenção de um desejo é a manutenção de uma fala” (Novaes, *O Desejo* 372), o poeta não poupou palavras para continuar a desejar. Mas o percurso do amor não abre mão da aprendizagem da dor, é ela a sombra que acompanha a trajetória dos apaixonados, sinalizando, a todo momento, que aquele que ama é o que está irremediavelmente condenado à falta. Como já se disse, muitos são os poemas em que o amante sofre pela ausência da mulher amada, no entanto, mais do que sofrer apenas pela falta do outro, o poeta sofre porque sozinho perdeu qualquer sentido de direção, tornando-se um transeunte incapaz de dirigir seus passos, estando perdido em sua própria perdição: “Durante todo o passeio./ Levado pela mão, mesmo ao longe, o teu cego/ É uma fogueira de receio/ Que só se apaga ao teu sossego/ ... Vê lá, pois, se me perdes! (nº 53, vs. 4-7, v. 11; 128).

No inconsciente masculino, o feminino é capaz de despertar a inquietude e a insegurança, não só porque a mulher é afinal a juíza de sua sexualidade, mas porque o homem a imagina “insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como um louva-deus” (Delumeau 313). De perto assustado com a decrepitude e com a falência que comprometem a sua auto-imagem—não só física, mas também no que tange à representação social—, muitas vezes, o poeta verbalizará seu temor de forma pessimista e melancólica. Como a deixar revelar o rosto saturnino deste amor, o amante revela seu corpo marcado pela humilhação e pelo peso dos anos, invejando a juventude e a beleza que vê na amada como traço de intransponível superioridade: “Fui hoje à Caixa, Marga, receber/ A pensão de reforma./ Coxo e doido, Marga. Muito!/ Duro é ser velho, e, então, de ossos a arder?/ A minha tibia engole facas./ Fui hoje à Caixa receber/ O troco das pernas fracas.” (nº 100, vs. 1-7; 222).

Mas se o rosto sombrio de Saturno muitas vezes recobre a face deste poeta enamorado, Marte também injeta-lhe o anseio bélico que reclama pela posse exclusiva do corpo da mulher. Aturdido pelo ódio, o amante enciumado é capaz de se deixar levar pelo despautério, pela virulência, pela ironia que profana a tradição poética, como acontece no poema de no 101 (224-225) que, de forma transgressora, recupera D. Dinis, misturando-o a circunstâncias biográficas que possivelmente acompanharam o processo de publicação do livro de memórias de Margarida Victória¹⁵:

—Ai, flores do verde pino, ai eu coitado
Como vivo enganado,

Suspira o editor da Cadelinha
 Dependurado
 No corno auricular do telefone
 E pensa, conformado
 Como o tronco ao seu cone:
 —Ao menos foi com D. Dinis,
 Que é rei de mata, amigo de veado... (vs. 27-35)

Segundo Juan-David Nasio, “a dor só existe sobre um fundo de amor” (18), e será o grito amoroso que muitas vezes precipitará o discurso poético, revelando a face dum poeta desesperado pelo ciúme, que sofre “por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum” (Barthes 47). Está-se diante da mais antiga forma de sofrimento, inerente a todo amador que teme, mais do que a tudo, perder o objeto que encerra o seu amor. Talvez o ciúme, ao lado da alegria, seja a sensação mais verbalizada por estes poemas, e exaustivo seria arrolar todos aqueles que fazem dele o seu tema, ou simplesmente o usam como argumentação poética: “Eu tinha esperança, mas quem ma dá?/ Já nesta insónia sou antigo,/ Sinto de ferro um fogo a inferno/ Com doze ou mais demónios idos/ Que me escarnecem na sucessão/ Só por me dizerem:—Sabes, foi nossa:/ Seu cheiro a rosa não é só teu:/ A rosa Marga é sol de todos,/ Maldito seja o que a escondeu!” (nº 39, vs. 24-32; 104). Abalado pela possível perda da exclusividade, irado a ponto de convocar forças demoníacas, enlouquecido pela certeza da perda, reduzido por não ser o escolhido, mas apenas mais um, só resta ao poeta o doloroso grito. É ainda Juan-David Nasio, no entanto, que confirma:

Mas o que é um grito, senão a expressão mais fiel da nossa impotência? Nossos gritos sempre uivam a nossa ira por estarmos submetidos aos nossos limites e a nossa franqueza para superá-los. Assim, poderemos dizer que, se o grito exprime a impotência original do ser humano, também exprime a fonte primeira de todos os motivos morais. (151)

Mesmo contaminado por “pequenos ciúmes que tomam conta do sujeito apaixonado quando ele vê o interesse do ser amado captado e desviado por outras pessoas, objetos ou tarefas que se tornam a seus olhos rivais secundários” (Barthes 126), o poeta ainda é capaz de perceber que a mulher amada excede aos limites morais e preconceituosos do tempo que circunscreve os amantes — “É alcunhada de louca/ A mulher que o amor

procura:/ Beija o homem tanta boca/ E o mundo nada murmura” (nº 14, vs. 1-4; 66). Usando a palavra poética para abrir um lugar na diferença, o poeta não poupará o uso das variações de registro lingüístico, nem o uso de várias línguas que acabam por compor um discurso que não quer a estabilidade do reconhecimento imediato, antes aventura-se pelo imprevisível, fazendo da leitura um exercício de genuíno descobrimento: “Mas eu não quero esquecer/ A testa dos meus versos:/ A festa dos meus testos/ (Nem sei como isto se escreve,/ Se textos, se testos:/ Há critérios diversos:/ São duas coisas diferentes,/ A igualá-las quem se atreve?/ Atrevo-me eu)” (nº 90, vs. 5-13; 209). Assim, como sujeito apaixonado, o poeta sabe que o desejo de escrever o amor é o desejo de “enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demaís e demasiadamente pouca*” (Barthes 93), e por isso decide:

Já não escreverei romances
 Nem contos da fada e o rei
 Vão-se-me todas as chances
 De grande escritor. Parei.
 Mas na chispa do verso,
 Com Marga a esquecer-me,
 Já não serei disperso
 Nem poderei perder-me.
 Tudo nela é verbo e vida;
 Xale, cílio, tosse, joelho,
 Tudo respinga e acalma.
 Passo, óculos, nada é velho:
 Quase corpo, menos que alma.
 Já não lavrarei novelas,
 Ultrapassado de ficto:
 A vida dá-me janelas
 A toda a extensão do dicto.
 Mas sem elas, mas sem elas
 (As suas mãos) fico aflito. (no 96; 217)

Esta mulher que é “verbo e vida” torna o poeta *obsceno*, porque na contramão da opinião moderna, o sujeito apaixonado assume a sentimentalidade do amor “como uma forte transgressão, que o deixa sozinho

e exposto; por uma inversão de valores, é pois essa sentimentalidade que faz hoje o obsceno do amor” (Barthes 157). Despudoradamente exposto em linguagem, o poeta assume a sua busca—“O poema em que te busco é a minha rede,/ Bem mais de borboletas que de peixes,/ E é o copo em que bebo: morro à sede,/ Mas ainda és margarida e não-me-deixes” (nº 85, vs. 1-4; 201)—e, usando a sua *língua natal*, se regozija de ter sido ele, afinal, o verdadeiro escolhido:

Sabei, senhores. Nesta história
 Houve só uma Vitória
 Que merece fado e hino:
 Margaridinha bordando
 Chinela de velho e amando
 Na Fajã o seu Vitorino. (“Margaridinha Costureira,” vs. 67-73; 254)

Enfim, não posso esquecer que “escrever *com* pressupõe escrever *outro*, apoiado numa memória que faculta o poder de penetrar o passado e inaugurar o futuro,” o que por outras palavras quer dizer: “traição, tradução: criação” (Cerdeira 262). Assim, para finalizar, volto a minha epígrafe, tentando *inaugurar* para obra poética de Vitorino Nemésio, quem sabe, um *outro* futuro. Por sorte e com muita persistência, Luiz Fagundes Duarte trouxe de um “fundo de armário” “o eco de antigas palavras” que agora já são o registro de uma história de amor que “esperou” por muitos anos até poder *dizer*. Mesmo que para alguns este registro não passe de “vestígios de estranha civilização,” quero crer que para muitos, como eu, ele ficará como a certeza de que “amores serão sempre amáveis,” porque “o amor não tem pressa/ ele pode esperar,” e “futuros amantes, quiçá/ se amarão sem saber” com o amor deixado por Vitorino Nemésio para sua Margarida. A nós, “os sábios”—*traidores, tradutores, criadores*—resta a estranha sensação de que “em vão” tentamos “decifrar” o que as palavras antes de *dizer*, simplesmente, quiseram *sentir*.

Notas

¹ *Seminário Internacional de Estudos Nemesianos* (Universidade dos Açores, Ponta de Delgada, 1998).

² *II Seminário Internacional de Estudos Nemesianos* (Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2000).

³ Luiz Fagundes Duarte, ed. *Vitorino Nemésio. Obras Completas*, vol. III (Lisboa: INCM, 2003).

⁴ Segundo Renato Mezan (Novaes, *Os Sentidos* 124) “o que importa compreender é que o invejoso começa por atribuir ao outro um estado ou uma condição de que se imagina privado—este é o *objeto* da inveja—, para em seguida vincular este estado à posse de um “algo” ..., e este “algo” é o suporte da inveja.”

⁵ A leitura que aqui será proposta para estes poemas está intimamente atada à condição biográfica do poeta e de sua musa. Margarida Victória nasce em Ponta Delgada em 31.03.1919 e falece em Lisboa em 21.06.1996. Vitorino Nemésio nasce em 19.12.1901 na Praia da Vitória e falece em Lisboa em 20.02.1978. Havia entre eles, portanto, uma diferença de dezoito anos e é importante destacar que os poemas dedicados a Marga são escritos entre 28.03.1973 e 14.05.1977, ou seja, Nemésio tinha 72 anos quando começa a compor a poesia dedicada a Margarida, o que fará até pouco antes de sua morte, aos 77 anos. Margarida Victória tinha 54 anos quando os poemas começam a ser escritos e 59 anos quando o poeta falece.

⁶ Os itálicos aqui utilizados dão conta da apropriação de alguns títulos da obra poética de Vitorino Nemésio: *Limite de idade* (1972); *O pão e a culpa* (1955); *Eu, comovido a Oeste* (1940); *O verbo e a morte* (1959).

⁷ “Pedra de Canto” (*Colóquio Letras* (1997): 59-60) e “Alarme nas Ilhas” (*Sapateia Açoriana. Andamento Holandês e outros poemas. Arcádia* (1976): 17-18).

⁸ Os poemas aqui utilizados serão indicados pelos títulos—quando houver—ou pela numeração estabelecida pelo Editor. Seguem-se os versos em destaque e o número da página da referida edição.

⁹ Segundo Octávio Paz: “O amor tem sido e é a grande subversão do Ocidente. Como no erotismo, o agente da transformação é a imaginação. Mas, no caso do amor, a mudança se dá em relação contrária: não nega o outro nem o reduz a sombra, mas é a negação da própria soberania. Essa autonegação tem uma contrapartida: a aceitação do outro” (112).

¹⁰ Cito: “[os poemas] eles poderão contribuir para enriquecer, aligeirando-a, pelo menos na perspectiva “humana” (palavra muito usada pelo Autor), a imagem um pouco sisuda que hoje se guarda do homem que um dia, em 1961, Salazar convidou para integrar a Câmara Corporativa (coisa que Nemésio, polidamente, recusou), ou do Autor de *A Mocidade de Herculano*, de *Mau Tempo no Canal* ou, mesmo, dos programas televisivos *Se bem me lembro...*” (Duarte, *Obras Completas* 25).

¹¹ Transcrevo a primeira estrofe de “Campo de Flores,” poema de Carlos Drummond de Andrade dedicado a Lygia Fernandes, a amante vinte e cinco anos mais jovem que o poeta, que o acompanharia até a morte numa relação falhadamente clandestina: “Deus me deu um amor no tempo de madureza, /quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme./ Deus—ou foi talvez o Diabo—deu-me este amor maduro,/ e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor” (*Claro Enigma*, 1951).

¹² Faço aqui uma clara alusão à *Era do Átomo/Crise do Homem* (1976), livro de crônicas onde os conhecimentos da Física, da Química, da Biologia e da Genética ganham grande destaque.

¹³ Em Garrett, a figura feminina, através da metáfora, é adjetivada como “aziaga,” e é vista como a responsável pela *destruição* do poeta apaixonado, o que faz com que ele *tente*, sem

conseguir, superar a amada e o amor: “Não te amo. És bela; e eu não te amo, ó bela./ Quem ama a aziaga estrela/ Que lhe luz na má hora/ Da sua perdição?” (*Não te amo*)

¹⁴ Cabe ressaltar que a própria trajetória de Margarida Victória ratifica a sua singularidade e o seu caráter inquieto, ainda mais se lembramos das circunstâncias sociais e políticas em que viveu. Em 1976, ela publica, com a ajuda de Vitorino Nemésio, o primeiro volume de *Amores da Cadela Pura: Confissões*. Acho interessante neste momento, transcrever um trecho de seu prefácio: “Este livro é a verdade da minha vida, com personagens romaneçadas. Hesitei um pouco em publicá-lo. Não sou literata, nem intelectual, mas uma simples mulher que sofreu profundamente, acorrentada a uma sociedade de preconceitos implacáveis. Apesar da evolução atual, tenho recebido confidências tanto de homens como de mulheres que se vêm em situações idênticas às minhas. (...) Tenham coragem de cortar as amarras do meio em que vivem, se não lhes convier. Sigam o vosso destino. O essencial é realizarem-se” (1976, Prefácio).

¹⁵ Deslocando a idéia de Francisco Cota Fagundes que defende que “traduzir é interpretar e interpretar é traduzir” (Pires, *Seminário* 351), acredito que igualmente na leitura poética, “há momentos em que é possível seguir o que cremos serem as intenções e os significados do autor; há momentos em que temos de fazer valer a nossa interpretação, não excluindo de todo aquilo que, em passagens particularmente herméticas do texto, não hesitaria em chamar adivinhação” (Pires, *Seminário* 348).

Obras Citadas

- Ackerman, Diane. *Uma História Natural do Amor*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.
- Andrade, Carlos Drummond. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- Cerdeira, Teresa Cristina. *O Averso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- Chauí, Marilena. “Sobre o Medo.” *Os Sentidos da Paixão*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 35-75.
- Coelho, Jacinto do Prado. “Nemésio: uma Espécie de Humildade.” *Colóquio/Letras* 42 (1978).
- Compagnon, Antoine. *O Demônio da Teoria. Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- _____. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- Cristovão, Fernando. “Nemésio: uma perspectiva crítica do Brasil.” *Colóquio/Letras* 48 (1979): 23-31.
- Delumeau, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Duarte, Luiz Fagundes, ed. *Vitorino Nemésio. Obras Completas*. Vol. III. *Caderno de Caligrafia e outros poemas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.
- _____. “De Carne e Pedra.” *Vitorino Nemésio. A Rotação da Memória. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2001.
- Fagundes, Francisco Cota. “Traduzindo *Mau Tempo no Canal* para o inglês: *Stormy Isles: Na Azorian Tale*.” Org. António Manuel Machado Pires. *Vitorino Nemésio Vinte Anos Depois. Seminário Internacional de Estudos Nemesianos*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998. 342-376.
- Garcia, José Martins. *Vitorino Nemésio: Obra e Homem*. Lisboa: Arcádia, 1978.
- Gouveia, Maria Margarida Maia. *Vitorino Nemésio. Estudo e Antologia*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1996.
- Kehl, Maria Rita. “A Psicanálise e o Domínio das Paixões.” Org. Adauto Novaes. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 468-496.

- _____. "O Desejo de Realidade." Org. Adauto Novaes. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 368-389.
- Lebrun, Gerard. "O Conceito de Paixão." Org. Adauto Novaes. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 17-34.
- Lopes, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- Lourenço, Eduardo. *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. "Nemésio, clown de Deus. Glosa Lírica a *Limite de Idade*." *Colóquio/Letras* 48 (1979).
- Lucas, Antônio, org. *Críticas sobre Vitorino Nemésio*. Lisboa: Bertrand, 1974.
- Matos, Maria Vitalina Leal de. "*Limite de Idade*: Experiências do Limite." Ed. Maria Margarida Maia Gouveia. *Vitorino Nemésio. Estudo e Antologia*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura, 1996.
- Mezan, Renato. "A Inveja." Org. Adauto Novaes. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 124-140.
- Morna, Fátima de Freitas. "Vitorino Nemésio: A Rotação da Memória." *Vitorino Nemésio. A Rotação da Memória. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2001.
- _____. "Vitorino Nemésio: Aspectos da Poesia e da Prosa." *Voz Lusíada* 17 (2002): 210-231.
- Nasio, Juan-David. *O Livro da Dor e do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- Novaes, Adauto, org. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Paz, Octávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Pires, Antônio Machado. "Nemésio e os Açores." *Colóquio/Letras* 48 (1979): 5-15.
- _____, org. *Vitorino Nemésio Vinte Anos Depois. Seminário Internacional de Estudos Nemesianos*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998.
- Ribeiro, Renato Janine. "A Paixão Revolucionária e a Paixão Amorosa em Stendhal." Org. Adauto Novaes. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 417-435.
- Sant'anna, Denise Bernuzzi, org. *Políticas do Corpo – Elemento para uma História das Práticas Corporais*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- Victória, Margarida. *Amores da Cadela Pura: Confissões*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- _____. *Vitorino Nemésio. A Rotação da Memória. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2001.

Monica Figueiredo é professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui trabalhos publicados no Brasil e no exterior, onde se destacam estudos sobre a narrativa século XIX e sobre diversos autores da Literatura Portuguesa dos séculos XX e XXI. A Dissertação de Mestrado (1995)—*De volta a casa: a aventura da escrita em tempos de novas viagens*—abordou a questão da emigração, a importância da imagem da casa e a identidade açoriana/portuguesa dentro da obra de João de Melo. A Tese de Doutorado (2002) - *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*—propôs a leitura temática do corpo, da casa e da cidade através da narrativa contemporânea portuguesa, privilegiando a conflituosa relação com o espaço, partindo de *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, até chegar ao romance dos anos 90: *Pedro e Paula* de Helder Macedo, *O Vale da Paixão* de Lúcia Jorge e o *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Presentemente, lidera um grupo de pesquisa junto aos alunos da UFRJ, onde averigua importância das personagens femininas na obra de Eça de Queirós. Seu projeto de pesquisa atual, inscrito no CNPq é: *E[ç]as Mulheres: um estudo da presença feminina na obra de Eça de Queirós*. E-mail: mfig@terra.com.br