

Dionísio VILA MAIOR (Universidade Aberta - Lisbonne)

1. Probablement en février 1914, Fernando Pessoa (qui aurait, à cette époque, 25 années) écrit, en anglais, le poème *Ode au Corps d'une Femme*. Le titre, provocateur, ouvre une attente dans l'ordre d'une délicate exaltation du corps érotique féminin en tant qu'espace de plaisir (au sens de Barthes); cependant, le sujet poétique se détourne d'une représentation tangible d'*éros*:

Ainsi tu es double — ton être de femme et Dieu

Ta Présence est un (...) mystère

Ta chair est esprit qu'on regarde comme les yeux devraient le faire

Quand ils interrogent la pensée [...]

Ce poème n'est pas, en fait, si distant que cela d'un autre, publié en 1923, dans le magazine *Contemporaine*:

Si vous m'aimez un peu? Par rêve,

Non par amour... [...]

Quand le rêve est beau, le jour même
Sourit (PESSOA, F., 1986a: 508).

L'intérêt que suscitent ces vers dans ce contexte tient du fait que Pessoa relie la complexité du mot *presque* érotique avec la mélodie poétique et érotique du *non-dit*. Partant de l'existence de cette mélodie, toute la littérature pourrait ainsi être envisagée comme érotique, située dans un espace "pluri-isotopique" de l'inter-dit (ce qui se dit entre deux sujets). Sous cette optique, le discours poétique de l'érotique renvoie à l'intervalle du non-dit et de l'implicite, plus qu'à la dimension monologique et explicite du discours. Sous cette optique, toujours toute composition littéraire relève de cette «épaisse cuirasse symbolique sous laquelle l'éros se dissimule», qu'évoque Calvino (CALVINO, I., 1993: 51). Cependant, la double qualité du sujet féminin ici *représenté* (une "existence" qui est "femme et Dieu", une "chaire" qui est "esprit", expression poétique d'un "amour" impossible qui est dédoublé dans le silence par lequel on mesure les "rêves"), la double qualité de ce sujet féminin est résolue dans la transparence d'un faux plaisir. Isabel Allegro de Magalhães a déjà fait référence à ce «féminin évanescant» chez Pessoa (MAGALHÃES, I. A., 1996: 17), chez qui le féminin rêvé se superpose, parfois, à la réalité et chez qui la chanson de l'érotique est moins révélée par la chanson du corps que par la déconstruction continue de la figure féminine en tant qu'image du désir.

A cette *presque atopie d'éros* chez Pessoa ("horreur du sexe", a écrit Yvette Centeno [CENTENO, Y., 1979: 13]), succède — comme étape, néanmoins, dégagée du idéalisme platonique — le désir caché d'une tonalité poétique proche de la spiritualité, dans toute la dimension abstraite que l'élévation érotique du corps implique chez le poète. Pour Pessoa, l'amour est toujours une "sensation qui attache les âmes" (PESSOA, F., 1986b: 1200); plus: c'est avec cet amour que l'homme entretient le dialogue toujours ambigu avec la perfection, selon un bonheur intermittent (toujours ambiguë); Pessoa considère, par exemple, que l'«un des chames de l'existence» est dans l'«influence que l'amour pur a sur l'être humain» [LOPES, T. R., 1990: 50]. C'est pourquoi souvent l'érotisme — si souvent hôte du silence chez Pessoa — ne se réduit pas au sexe. Plus encore la représentation poétique que Pessoa a faite du féminin procède, assez fréquemment, de la catégorie phalocentrique de la femme ange, dans la juste proportionnalité de pureté et figuraton spirituelle où vient couler le modèle de la Vierge Marie:

Quelquefois, en rêve triste
Dans mes désirs il existe
Loin d'un pays
Où être heureux consiste
Juste à être heureux.

Il ajoute, un peu plus loin:

Le sentir et le vouloir
Sont bannis de ce monde (PESSOA, F., 1986a: 158-159).

Telle est la version de Pessoa du rêve absolu qui, pour cette raison, vaut pour ce qu'il suggère: plus que dans la sublimation du "sentiment" et du désir, le plein bonheur ne s'atteint dans un compromis entre le dépassement de ce du "sentir" et du "vouloir". Ce ne sera pas, il est vrai, le «rêve d'un port infini» du poème *Pluie Oblique* (*Id.*: 173), dans lequel Pessoa a énoncé de façon exemplaire la dialectique entre unité et diversité, en synchrone, en fait, avec la recherche d'une certaine totalité. La conscience de l'onirique est, ici, envisagée exactement, comme *topos* du corps féminin absent, où la seule expérience affectueuse est atténuée dans la représentation du rêve de ce corps et du désir de ce même rêve: «Je te veux pour rêve, / pas pour t'aimer», écrit Pessoa en 1924; et il poursuit projetant son aspiration:

Ta chair calme
Est froide dans mon vouloir.
Mes désirs sont des fatigues (*Id.*: 227).

Et si, d'un côté, c'est l'autre *moi*, Bernardo Soares, qui a le mieux coulé dans le topique du rêveur comme "le grand précurseur du futur", en revanche, c'est Pessoa qui défend, de façon péremptoire, «l'asexualité, ou parasexualité», du «rêveur», dans un texte de (probablement) 1913, intitulé *Art moderne, art de rêve*; c'est cette particularité qui révèle «la forme la plus évidente de [...] l'incapacité [du "rêveur"] de travailler la normalité et la réalité des choses» (PESSOA, F., 1986b: 150). C'est pour cela aussi que le féminin érotique est régulièrement objet d'un refoulement de la pulsation sexuelle d'une référence poétique au féminin déifié: «Vierge-Mère de tous les silences», «Dame des Rêves», «Notre Dame des eaux stagnées», «Consolatrice de ceux qui n'ont pas consolation», «Accueillante de tous les rêves vagues», «Opium de tous les silences», «Caresse sans geste», «sexe des formes rêvées» (PESSOA, F., 1986b: 976 ss). On peut dire, par conséquent, que chez Pessoa l'érotique et le sexuel ne palpitent pas d'un plein droit à la citoyenneté; au plus, la présence de cette pulsation renvoie fréquemment à l'espace de l'expérience intérieure où "rêver" équivaut à "posséder" (PESSOA, F., 1993: 118).

2. La réflexion sur le processus de représentation littéraire constitue, comme on le voit, une des marques esthétiques et littéraires les plus importantes de l'écriture de Pessoa. Et cette problématique devrait être envisagée en regard d'une perspective directement rapportée avec la manière dont la représentation du sujet féminin est abordée dans la production de Pessoa, tout comme des virtualités qui découlent du processus de représentation de ce même sujet. C'est Roman Ingarden qui nous explique le mieux le processus de représentation littéraire: «Représenter», écrit-il, c'est «aussi "donner à savoir" quelque chose, mais c'est radicalement différent de "présenter" l'objet à travers les respectifs rapports objectifs. C'est un "donner à savoir" quelque chose de différent de l'élément représentant, où le représentant "imite" le "représenté" [...]» (INGARDEN, R., 1979: 267). De cette façon, le plan symbolique de l'expression poétique ne peut pas se confondre avec l'interprétation immédiate des propriétés du réel empirique.

VILA MAIOR, Dionísio (2009) - «Fernando Pessoa et Eros», in Actes du Colloque International "Érotisme et Sexualité" (Amiens, Université de Picardie - Jules Verne), organizado pela Universidade de Picardie - Jules Verne (realizado nos dias 5, 6 e 7 de Março de 2009), em Amiens, 2009, pp.286-293

Et, dans cette aventure, la mise en scène de la figure féminine relève chez Pessoa de la représentation de la dimension sexuelle la plus tenue qui soit. Ainsi, certains textes mettent-ils en scène le sens poétique de la femme en termes purement métaphoriques: «Tu es une phrase parfaite / D'un livre écrit dans la vie». «Tu es une âme», écrit-il en septembre 1933. Dans ce sens, le sujet poétique Pessoa ou il s'exprime *ortomnement* ou par la *voix autre*, idéalise la femme, consacrant à celle-ci l'imposition nébuleuse d'un désir (une reminiscence est crée avec le *in tante parti e si bella la veggia*, de Petrarca): «[...] ton devoir» n'est autre que «d'être le rêve d'un rêveur»; «Je voudrais qu'en rêvant, si tu m'apparaisais, je puisse t'imaginer encore en rêvant» (PESSOA, F., 1993: 129), écrit-il par la voix de Bernardo Soares: «Quels yeux, quel cheveu à cette femme invisible?» (*id.*: 115), demande encore Pessoa, germinant une douce et inquiète attente par rapport à un son non prononcé qui, pourtant, lui remplit l'âme. Mais la contraction de l'attribut érotique poursuit précisément dans la distribution silencieuse de la spécificité féminine à travers l'univers, intouchable, infantin; là encore, la propriété disons érotique disparaît, révélant le sujet poétique, une fois de plus, combien la forme érotique s'interdit par son absence même. En 1930, à l'âge de 42 ans, il écrit:

Blonde, ceil bleu, avec expansion.
Elle a un sourire d'enfant [...]

Enfant adulte, (...)
On ne saurait envisager
Que quelqu'un la viole comme femme (PESSOA, F., 1986a: 324).

Cette même année, par la *voix* de l'hétéronyme Álvaro de Campos, c'est l'enchantement mystérieux et efflorescent du regard spontané qui séduit le sujet poétique:

Ton regard réellement aussi sincère que bleu
Qui regarde comme une autre enfant vers moi... (LOPES, T. R., 1990: 322)

C'est, cependant, chez Bernardo Soares que la négation de *l'autre* féminin apparaît de la façon la plus évidente. En effet, dans son *Livre de l'intranquillité*, la relation différentielle avec *éros* s'opère fréquemment par la déconstruction du féminin, notamment à travers la structuration littéraire, au moyen de laquelle, d'une façon vitale, Bernardo Soares se livre à la logique du rêve et de l'intranquillité: «La femme», écrit-il, est «une excellente source de rêves. Ne la touche jamais» (PESSOA, F., 1986b: 818); «On dénie la femme, mais jamais la mère, ni le père, ni le frère» (*id.*: 878), écrit-il dans un autre texte non daté; et: «Qu'aucun baiser de femme, pas même en rêve(s), soit une sensation nôtre» (*id.*: 886); ou encore: «Conviction, idéal, femme ou profession — tout cela c'est la prison et les menottes» (*id.*: 882). Et l'expérience essentielle de ce territoire démarqué par *éros* va plus loin, lorsque, dans un fragment intitulé "Notre dame du Silence", Soares révèle son «horreur aux femmes réelles, qui ont un sexe» (*id.*: 978). La provocation la plus extrême se manifeste quand il distingue la garantie maternelle et spirituelle féminine, en l'opposant à l'annonce et à l'intranquillité de l'impudique: «Le veux prier et pleurer [...]. Un buste pour pleurer, mais un buste énorme, sans forme, vaste comme une nuit d'été, et cependant proche, chaud, féminin, au pied de quelque cheminée» (*id.*: 830).

3. L'attitude suivant laquelle Pessoa envisage le registre érotique relève ainsi essentiellement de la notion d'*abdication*. Dans cet ordre d'idées, la jouissance de la transgression est celle avec qui rarement le poète entre en confiance.

Cependant, si, d'un côté, la lamentation de l'amour exclu s'accomplit par la compensation de quelque chose de perdu, de l'autre, l'expression poétique de l'*éros* se modifie de façon fluctuante comme expérience d'un sentiment permanent: l'année de sa mort, en

1935, Pessoa écrit lapidairement: «L'amour est ce qui est essentiel. / Le sexe n'est qu'un accident» (PESSOA, F., 1986a: 414). Il synthétise ainsi ce qu'il considère comme le caractère essentiel de l'amour, par rapport au caractère contingent, accidentel de l'instinct sexuel.

Par ailleurs, fidèle à une tradition qui place les notions de mensonge et de feintise poétique au premier plan de l'acte de production poétique, Pessoa postule, en des vers à portée doctrinaire:

Elle arrivait, élégante, de beau pas
Doucement et avec le sourire,
Et moi, qui sens avec ma tête,
J'ai de ce pas fait le poème précis.

Il poursuit ensuite, comme pour recueillir:

Dans le poème je ne parle pas d'elle [...]
[...] Dans le poème je parle de la mer [...] (PESSOA, F., 1986a: 336).

Il est relativement aisé d'appréhender, au travers des mots précédents, le procédé de production poétique de Pessoa, procédé qui découle d'une distanciation altéronymique par rapport à ce que le sujet poétique écrit; et, comme on peut le confirmer, une telle distanciation se solde par une approche éminemment intellectuelle de la pratique littéraire. On ne saurait concevoir la représentation esthétique et littéraire de Pessoa comme l'acceptation immédiate et conventionnelle du fait empirique et personnel.

Pour cette raison, la *représentation* du sentiment amoureux, ou de son absence (qui si souvent se procède dans des expressions de scepticisme et de désillusion), doit être envisagée comme une pratique poétique qui obéit à une logique intellectuelle. Par ailleurs, dans une lettre de 1913 à caractère fictionnel, le poète écrira que «l'homme supérieur n'a besoin qu'aucune femme»; et encore: «[...] l'homme supérieur [...] n'a pas besoin de possession sexuelle pour sa volupté» (PESSOA, F., 1996: 199).

L'érotisme n'est cependant qu'un des aspects de l'existence amoureuse; et la représentation de *éros* s'enseigne en silence également beau dans la poésie de Pessoa: «Quand je t'avais devant / Mon regard submergé / Tu n'étais pas mon amante... / Tu étais l'Univers» (PESSOA, F., 1993: 122), écrit Pessoa en 1913; «Plus que tout je pleure ne plus t'aimer [...]» (*id.*: 125), écrit-il en septembre 1920, pratiquement à la fin de la première phase de ses amours avec Ophélia Queiroz.

Néanmoins, à leur tour, les hétéronymes suggèrent également une pratique identique, à travers les images associées à l'enchantement du geste érotique: Alberto Caetano confie:

L'amour est une présence
[...] Et je t'aime tant que je ne sais comment la désirer (PESSOA, F., 1986a: 779).

L'épicuriste Ricardo Reis demande à son tour:

Comme si chaque baiser
Était d'adieu,
Embrassons-nous, en aimant, ma Chloé (*id.*: 841);

Écoutons à présent le futuriste Álvaro de Campos:

Le corps conquiert ce que l'âme désire: c'est ça l'amour (LOPES, T. R., 1990: 348).

Il convient en outre de noter combien ce désir par lequel les sujets poétiques *représentent* le sentiment amoureux se traduit également par une ouverture à la nature: là encore, l'émergence de la subjectivité apparaît clairement motivée par l'exacerbation de l'*éros*. De cet interrègne amoureux qui se laisse délivrer peut-être dans l'isolement dont la cohérence rationnelle épargne le texte de Pessoa, surgit une confession d'Alberto Caetano: le sentiment du sentiment du "berger amoureux" lui ajoute une plus grande transparence dans le regard, transparence qui relève d'une contemplation renouvelée de la nature: «Je vois mieux les rivières quand je vais avec toi / Par les champs jusqu'au bord des rivières; / Assis à tes côtés regardant les nuages / Je les dévisage mieux»; et il conclut:

Tu ne m'as pas pris la Nature...
Tu as changé la Nature... (PESSOA, F., 1986a: 778)

Dans un registre identique, Bernardo Soares dissimule l'identification de l'*autre* féminin avec l'ouest, ou le «clair de lune» (PESSOA, F., 1986b: 963); ou les «lèvres [...] calmées avec la «coupe des monts» (id.: 975). Déjà à l'âge de 12 ans, dans celui qui est son premier poème (composé en langue anglaise), Pessoa fit référence à la «passion de jeune homme» qui l'avait "travagé", et dont procéda également le changement de surnom que le regard conféra à la nature: «Les étoiles brillent lumineusement, la lune ressemble à l'amour» (PESSOA, F., 1986a: 143). Et la *représentation* poétique de cette relation du sujet avec la nature se répètera, à présent, prêtant aux yeux de la figure féminine toutes les délicatesses céruleennes germées par l'infini du ciel:

Tes yeux bleus sont de la couleur du ciel
Et sont cette raison la couleur du paradis.

[...]
Et les matinales au réveil
De mon amour bleu le ciel distant... (PESSOA, F., 1993: 117)

4. D'après ce qu'il a été dit précédemment, il nous semble que l'on peut pour le moment conclure de l'ampleur d'une notion capitale à tous les niveaux: Fernando Pessoa se saurait enlancer la fascination large, et généreuse, du vertige d'*éros*. Cette fascination se convertit dans une rupture, ce qui fait pressentir chez lui si fréquemment l'usurpation de cet *éros* par *logos*, si postulé par lui.

Les exemples proposés montrent bien combien est présente, dans le texte de Pessoa, la jaculatoire prédominance conférée à la non volubilité d'*éros* — autant de voies de lecture qui s'avèrent pertinentes. Néanmoins, c'est aussi ces mêmes pistes qui pourraient être considérées de moindre intensité dans le large et polyphonique firmament littéraire qui finalement, de forme flottante, nous mènent à déplier leur revers. Comment? Et où?

Par exemple, dans le texte intitulé *António Botto et l'Idéal Esthétique au Portugal*, où Pessoa fait l'éloge du livre *Chansons*, d'António Botto, homosexuel assumé. Là, indépendamment de la portée théorique que ce texte puisse susciter (la rhétorique et la figuration du corps complet, le motif culturellement contextualisé, le développement métaphorique de l'identité et du genre), il intéresse de mettre en relief deux aspects fort suggestifs: la relation que Pessoa établit entre esthétique, morale et beauté, d'une part, et, d'une autre, la correspondance à travers laquelle il accommode la beauté au corps [masculin] (cf. PESSOA, F., 1986b: 1246). De ce fait, si, par rapport à une éthique d'intentions, l'"esthète" ne devra pas leurrier l'exercice littéraire, la conscience du corps acquiert une valeur d'axiome, en tant qu'expérience d'immortalité — naturellement pas "l'immortalité cosmique" dont nous parlerait Jorge Luis Borges, mais plutôt la *pervivença* du corps comme limite, qui devient garantie essentielle de la représentation artistique.

Or, et s'agissant de l'usage du mot poétique, il ressort, indiscutablement, de l'écriture de Pessoa une tension que l'expression poétique même modélise par la finalité inhérente à

cette même parole poétique. Dante l'a écrit d'une autre façon, affirmant que "les mots sont capables d'incendier l'amour", mais faite cette correspondance entre éros et représentation pourra-t-on pour autant affirmer qu'il existe chez Pessoa une solvabilité explicite d'une sexualité explicite?

5. Rappelons, à titre d'exemple, les déchirures sadomasochistes présentes dans l'*Ode Maritime* et dans l'*Ode Triomphale* de l'hétéronyme futuriste Álvaro de Campos. Dans ces textes, le sujet se réifie et la sexualité se choisifie. Cependant, il ne s'agit pas de la chosification de la sexualité au sens attribué para Steiner dans *Présences Réelles*: il ne s'agit pas de la manifestation de l'ordre d'un *telos* d'un involontaire couteur, pas plus qu'il ne s'agit d'un quelconque John Self, consommateur insatiable de *fast drinks*, *fast cars* et *fast women*. Il s'agit, plutôt, d'une relation du sujet poétique avec les signes du développement technologique de la fin du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle et de la parodie de sensations que ces signes déclenchent. Cette relation se développe ici para la notion de *dédoublement* (qui, en dernier lieu, conduirait à la "deshumanisation" comme l'a rappelé Ortega y Gasset) et par la conscience que le sujet lui-même a de ce dédoublement.

Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que, pour Fernando Pessoa, le *fait* littéraire se superpose au *fait* amoureux. Le 25 septembre 1929, il écrit une lettre à Ophélia dans laquelle il attire son attention sur l'importance qu'il attribue à son "œuvre" pour la réalisation de laquelle il dit avoir besoin de «tranquillité» et d'«isolement». Le soubart de travailler pour léguer à la postérité son patrimoine littéraire interdit la relation amoureuse avec Ophélia — la seule femme avec qui Fernando Pessoa a eu effectivement une relation amoureuse. Toutefois, pendant ses amours avec Ophélia, on trouve parfois le seul qualificatif d'*éros*, associé à sa promesse métaphorique:

[...] j'aimerais que Bêbé soit une poupée à moi, et je ferais comme un enfant, je vous déshabillerais (PESSOA, F., 1978: 153).

A cette notion n'est pas indifférente une autre conception: *obsécrite* — une conception que Barthes nos a présentée, une conception que Barthes retrouve dans le discours amoureux lorsque le sentimental occupe la place du sexuel. Est-ce que cela pourrait vouloir dire, par d'autres mots, que par rapport à Fernando Pessoa l'*experientia* érotico-amoureuse résulte de l'exaltation de la sensualité? Ou que (consécutif de la poésie en tant que *topos* générationnel de transgression de la morale bourgeoise) Pessoa défend celui qui serait un des principaux pré-supposés de Blanchot dans *L'Entraînée infini*, à savoir que «révéler suppose [...] que se montre quelque chose qui ne se montrait pas»? (BLANCHOT, M., 1969: 41)?

6. Les réponses à ces questions et à d'autres questions encore, on les trouve chez Pessoa lui-même quand il rend *éros* à l'existence de l'écriture littéraire, par la tension, dynamique, entre trois poèmes nucléaires: *Antinous*, *Epithalamium* et *Eros et Pique*.

Sur *Antinous* et *Epithalamium* il y aurait peu à ajouter. Jorge de Sena s'y est en effet déjà rapporté, les considérant comme de «vraies explosions érotiques» (cf. SENA, J., 1994: 27). Dans ces derniers, *éros* apparaît en relation avec deux figurations: d'un côté, par la célébration de l'amour homosexuel de l'Empereur Hadrien envers Antinoos; de l'autre, avec la description des différentes phases d'un mariage — «depuis le réveil matinal de la fiancée» (qu'il s'imagine «ses lèvres suçant ses pies en fleur» [PESSOA, F., 1994: 129]) «jusqu'à l'achèvement de l'acte sexuel» (SENA, J., 1994: 76); et la figuration de l'érotique est d'autant plus évident qu'elle semble en rapport au besoin ressenti par Pessoa d'exorciser, en anglais, «l'obsession épithalamique de la déflorescence» et l'«obsession théologique de l'homosexualité» (id.: 31). Dans ce sens, la célébration de la chair que l'on retrouve dans ces expressions du genre «fortresse faite pour être prise» (PESSOA, F., 1994: 141), «fente occulte» (id.: 139), «chair endurecie» (id.: 149), «cheval qui entre au galop» (id.: 149), peut, à ce niveau, être

considérée comme traduisant par excellence la façon lumineuse dont la rencontre avec éros nos déplace vers les limites de la perception de l'essence même de l'acte poétique.

7. C'est, cependant, dans un autre poème que les virtualités d'éros prennent chez Pessoa une dimension de plus ample expressivité: il s'agit du poème *Eros et Psyché*. Le poème "narre" le voyage d'un prince (Eros) en quête d'une princesse (Psyché); parce qu'elle dort, celle-ci ne sait pas que le prince la recherche. Jusqu'à l'atteindre, le prince passe par plusieurs obstacles. Quand il la trouve

Il lève la main et trouve herbe

Et il voit que c'est d'air elle

La Princesse qui dormait (PESSOA, F., 1986a: 1118).

Au-delà de la reformulation du sens traditionnel du mythe d'Apuleius et de la subversion du conte traditionnel de la *Belle au Bois Dormant*, une autre question s'impose: celle qui tend vers la démarcation de la relation entre *pluralité* et *identité*, entre *diversité* et *unité*. Il s'agit, avant tout, du questionnement du voyage du Prince comme un parcours ardu en quête d'auto-connaissance. Il s'agit, ensuite, d'accentuer la nécessité qu'a le sujet aimant de se donner totalement à l'autre. Il s'agit finalement de souligner la notion d'identité — puisque, selon Pessoa, la permanence du *sentiment* n'aboutira qu'à travers la synthèse du *moi* et de *l'autre*.

En dernière analyse, c'est à cette idée que renvoie plus directement la figuration d'éros chez Pessoa, une figuration qui trouve son expression définitive dans la notion selon laquelle la relation entre *eros* et *logos*, entre présence et évanescence, entre vérité et fausseté, se traduit par l'affirmation de l'*unité dans la pluralité*. En fin de comptes, dans un texte non daté, à écrit que «Toujours est un»; et il conclut:

Conçu comme symbole, le culte phallique est divin; quand il est pris littéralement il est orgiaque [...] (PESSOA, F., 1986c: 427).

Corpus

- PESSOA, Fernando (1966) - *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa, Edições Ática.
- PESSOA, Fernando (1978) - *Cartas de Amor de Fernando Pessoa* [organização, pós-fácio e notas de David Mourão-Ferreira; prefácio e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz], Lisboa, Edições Ática.
- PESSOA, Fernando (1986a) - *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, Vol. I.
- PESSOA, Fernando (1986b) - *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, Vol. II.
- PESSOA, Fernando (1986c) - *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, Vol. III.
- PESSOA, Fernando (1990) - *Edição crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Álvaro de Campos* [edição e introdução de Cleonice Bernardino]; Nota prévia de Ivo Castro], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.
- PESSOA, Fernando (1993) - *Pessoa Inédito* [coordenação de Teresa Rita Lopes], Lisboa, Livros Horizonte.
- PESSOA, Fernando (1994) - *Poemas Ingleses*, 4ª ed., Lisboa, Edições Ática [Traduções de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal].
- PESSOA, Fernando (1996) - *Correspondência Inédita* [Organização de Manuela Parreira da Silva], Lisboa, Livros Horizonte.

BIBLIOGRAPHIE PASSIVE

- BARTHES, Roland (1987) - *Fragments de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1988) - *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70.
- BLANCHOT, Maurice (1969) - *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.

- CALVINO, Italo (1993) - «Definições de territórios: l'erotique», *La machine littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, pp.51-54.
- CENTENO, Yvette (1979) - «Ophélie-bébézinho ou o horror do sexo», in *Colóquio Letras*, 49, Maio, pp.11-19.
- FOUCAULT, Michel (1998) - *História da Sexualidade*, 8ª ed., Rio de Janeiro, Edições Graal, vol. 2.
- INGARDEN, Roman (1979) - *A obra de arte literária*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LACAN, Jacques (1971) - *Écrits II*, Paris, Édition du Seuil.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1996) - «O gesto, e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente», in *Colóquio / Letras*, 140/141, Lisboa, Abril-Setembro, pp.17-47.
- MOUROA-FERREIRA, David (1978) - «Essas "Cartas de Amor" de Fernando Pessoa», in PESSOA, Fernando, *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, pp.175-214.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de, PEREIRA, Maria Luiza Scher (1991) - «Fernando Pessoa: o Amor interdito?», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, II Vol., pp.133-145.
- QUADROS, António (1981) - «O "Eros e Psique" de Pessoa, proposta de uma hermenêutica», in *Persona*, 4, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Janeiro, pp.37-42.
- QUEIROZ, Ophélia (1978) - «O Fernando e eu», in PESSOA, Fernando, *Cartas de Amor*, Lisboa, Edições Ática, pp.17-44.
- SEABRA, José Augusto (1979) - «Amor e Fingimento (Sobre as "Cartas de Amor" de Fernando Pessoa)», in *Persona*, 3, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Julho, pp.77-85.
- SENA, Jorge de (1994) - «O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou», in PESSOA, Fernando, *Poemas Ingleses*, 4ª ed., Lisboa, Edições Ática, pp.11-87.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004) - *Realidade e Ficção. Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- VILA MAIOR, Dionísio (1993) - «Fernando Pessoa - Maria José: alteridade e discurso feminino», in *Discursos - Estudos de língua e cultura portuguesa*, n.º5, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro, pp.81-114.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994) - *Fernando Pessoa: heteronímia e aliteronímia: o contributo de Mikhail Bakhtine*, Coimbra, Alameda.
- VILA MAIOR, Dionísio (1999) - «Fernando Pessoa: da essência amorosa à demanda da totalidade», in *Letras de Hoje*, n.º115, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Março, pp.55-64.
- VILA MAIOR, Dionísio (2004) - «Le Modernisme portugais et le discours féminin», in BESSE, Maria-Graciete e MEKOUAR-HERZBERG, Nadia [orgs.] (2004), *Femme et Écriture dans la Peninsule Ibérique* [Actes du Colloque International, réalisé à Pau et à Biarritz, octobre 2001], Université de Pau et des Pays de l'Adour, L'Harmattan, Tome 1, pp.143-151.