

**Por um DISCURSO amoroso em
Fernando PESSOA**
Ensaio



Ficção

Luísa Monteiro



Redil Publicações

(vertente editorial da CTC – Núcleo de Pesquisa Literária e Criação Teatral)
Lisboa

livrosdaredil@gmail.com

Título: Por um discurso amoroso em Fernando Pessoa

Autor: Luísa Monteiro

Capa: Redil publicações a partir do desenho de Romaine Brooks,
The Impeders (1930)

Redil Publicações, Março de 2015

Composição e paginação: Redil Publicações

Impressão: My Biz Unipessoal Lda – Vila Nova de Gaia

ISBN: 978-989-98760-5-7

Depósito Legal n.º: 382786/14

Parcerias:



Fragmentos de um discurso amoroso e teatral em Fernando Pessoa	p. 7
<i>Fragmentos de amor</i>	p. 13
<i>Fragmentos epistolográficos de um discurso amoroso</i>	p. 29
Ibismo ou o drama epistolográfico	p. 41
<i>Inércia</i> – texto dramático de F. Pessoa	p. 53

Por um discurso amoroso em Fernando Pessoa

FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO
E TEATRAL EM FERNANDO PESSOA

Lúisa Monteiro

Dois poderosos mitos fizeram-nos acreditar que o amor podia,
devia sublimar-se em criação estética:
o mito socrático (amar serve para criar uma multidão
de belos e magníficos discursos)
e o mito romântico (produzirei uma obra imortal
escrevendo a minha paixão).

Roland Barthes

Introdução

A citação em epígrafe de Barthes faz-nos pensar em Maurice Blanchot, quando afirma que “por detrás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, como no oráculo onde fala o divino, o deus nunca está presente ele próprio na sua palavra, e é a ausência de deus que então fala. (...) Sócrates fica espantado com esse silêncio que fala”.¹ E faz-nos pensar também em Fernando Pessoa, quando refere numa carta escrita a António Botto, que “o ideal estético, que é um ideal apolíneo, não é um ideal de negação, mas de

¹ Maurice Blanchot, *A besta de Lascaux*, Lisboa, Edições Vendaval, 2003, p.15

harmonia. O esteta ama a beleza onde quer que a veja, sem restrição moral: na vida como na não-vida, no sexo oposto como no próprio; no dever como na falta a ele, se na falta a ele houver beleza; no Bem como no Mal, se o Mal for, como Lúcifer, a Estrela da Manhã”.²

Partindo destas afirmações, sinto-me atraída a aventurar-me no discurso amoroso de Fernando Pessoa – não para minimizar o *corpus* da obra pessoana, heterónima ou ortónima (pois isso seria desprestigiar a exegese de Pessoa, nem para contrariar posições de este ou aquele investigador), mas por acreditar também que uma das grandes inovações literárias de Fernando Pessoa está no discurso de como tratou o amor, resultando este de um prazer psíquico e consciente e, consequentemente narcísico - por isso mesmo, invulgar na literatura do seu tempo, a qual pressupunha a existência permanente de um objecto real.

Para o efeito, recorro ao modelo da obra de Barthes, “Fragmentos de um discurso amoroso”, para colocar nessa discussão dramática entre Goethe, Proust, Grimm, o próprio Barthes (ortónimo e heterónimo) e tantos outros, a obra de Pessoa. Mesmo esta ideia não é nova: já José Augusto Seabra o sugeriu na sua análise às cartas de amor de Fernando Pessoa, afirmando que “o fingimento amoroso das cartas não seria mais do que uma metamorfose dos textos poéticos, ou estes daquele”, sendo que “o discurso amoroso,

² Fernando Pessoa, *Páginas sobre Literatura e Estética*, Edição António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 1994, p.174

bem como o seu sujeito, não são mais do que essa encenação infinita de significantes”³. Atendendo a que o fingimento é uma condição literária dentro dos parâmetros da poesia “autopsicográfica” e de que não é necessário “reduzir o apaixonado a um simples sujeito sintomático, mas sim fazer ouvir o que na sua voz existe de não actual, não tratável”⁴, então as configurações da encenação infinita de significantes estão igualmente associadas a circunstâncias pragmáticas. Trata-se, ainda na esteira de Barthes, “de alguém que fala por si, apaixonadamente, diante do outro (o objecto amado), que não fala”⁵.

³ José Augusto Seabra, *O Heterotexto Pessoaano*, Lisboa, Dinalivro, 1985, p. 75

⁴ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.11

⁵ *idem*

Lúisa Monteiro

I - FRAGMENTOS DE AMOR

Fragmento Mágico

Começemos pelas “Três cartas quase de amor” (“Carta para não mandar”, “Uma carta” e “Carta”) insertas no *Livro do Desassossego*, em que Bernardo Soares é explícito: “Escrevo mais para me entreter do que para lhe dizer qualquer cousa... Só as cartas comerciais são dirigidas. Todas as outras devem, pelo menos para o homem superior, ser apenas dele para si próprio”.

Então, o que Soares deseja não é a Senhora (grafada com maiúscula) anónima da carta - e, ao que parece casada e porventura algumas vezes possuída pela figura inferior do marido (“Se possui-la é possuir-lhe o corpo que valor há nisso? Que não lhe possui a alma?... Como é que se possui uma alma? / E pode haver um hábil e amoroso que consiga possuir-lhe essa ‘alma’ / Que seja o seu marido esse... Quería que eu descesse ao nível dele?”⁶) - mas a ideia dela (“Quantas vezes eu segredava ao seu ser sonhado: faça o seu dever de ânfora inútil, cumpra o seu mister de mera taça”); daí que a dita Senhora

⁶ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 2ª parte, p.81.

estivesse dispensada de “comparecer na minha ideia de si”. Recorrendo novamente a Barthes: “o apaixonado não deixa, na verdade, de correr dentro da sua cabeça, de empreender novas tarefas e de fazer intriga contra si próprio. O seu discurso existe apenas em rajadas de linguagem, que lhe brotam graças a circunstâncias íntimas, aleatórias. Estas quebras do discurso podem ser designadas por figuras. (...) A figura é o apaixonado no trabalho” (a afirmação ajusta-se na perfeição ao “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa” que é Soares) e para “constituir as figuras não é preciso nem mais nem menos do que este guia: o sentimento de amor⁷”.

Bernardo Soares afirma que o seu amor pela tal Senhora não excede o plano da ideia e isso não significa que seja por timidez ou por imperativos de moral: “Eu não sou, minha Senhora, perante o facto de olhá-la, nem estritamente um tímido, nem assentamente um louco. Sou outra cousa primeira e diversa (...). Quantas horas tenho passado em convívio secreto com a ideia de si! Temo-nos amado tanto, dentro dos meus sonhos! Mas mesmo aí, eu lho juro, nunca me sonhei possuindo-a. Sou um delicado e um casto mesmo nos meus sonhos.”⁸ Ao referir que também *se* sonha (“me sonhei”), Soares não nega nem exclui nada que diga respeito à fisicalidade; limita-se a descrever-se (e veja-se aqui algum narcisismo, nesta vontade constante de estar a falar de si) no plano dos sonhos. Essa Senhora será, ao

⁷ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.12.

⁸ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 2ª parte, p.82.

que tudo indica, mais uma entre “aquelas mulheres nos sonhos que nunca soube sonhar”, como diz no “Peristilo” (1912-1913) do *Livro do Desassossego*.

Também no estranho texto intitulado “Nossa Senhora do Silêncio”, Soares enaltece a figura feminina, quase deusa, quase santa, e a deseja e a invoca (são frequentes as palavras “sexo” e “posse”); e ao mesmo tempo, quase lhe sussurra a mesma frase, embora com os substantivos trocados, que diz nas “Cartas quase de amor”: “Faze o teu dever de mera taça. Cumpre o teu mister de ânfora inútil”. O texto, com parágrafos inteiros de invocações (“ó Ladainha de Desassossegos, ó Missa-Roxa de Cansaços, ó Corola, ó Fluído, ó Ascensão!...”), assemelha-se a um dos três rituais mágicos preconizados por Aleister Crowley¹⁰, mago inglês admirado por Fernando Pessoa, muito influenciado pela *Golden Dawn* (fundada em Inglaterra em 1888 por maçons versados em ocultismo) e pela Sociedade Teosófica (fundada também em Inglaterra, em 1875 por H.-P. Blavastsky).

Igulmente Campos em *Tabacaria* nos dá conta dessa “divindade”: “Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas/ Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva, / Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,/ Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,/ Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua, / Ou cocote célebre do tempos dos nossos pais/ (...)Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que

⁹ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 2ª parte, p.49.

¹⁰ Christian Bouchet, *Aleister Crowley*, Lisboa, Hugin, 1998.

inspire!/ Meu coração é um balde despejado./ Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco/A mim mesmo e não encontro nada”.¹¹

Segundo Crowley, para que houvesse contacto com uma manifestação divina invocada - contacto esse que poderia levar a uma fusão ser humano-divindade (*samadhi*), ou mais simplesmente a obter informação sobre um trabalho a efectuar ou para pedir à divindade que interceda pelo sucesso de um empreendimento humano – o thelemita (discípulos de Crowley, os *93 Current*), deveria “inflamar-se, orando”. Aconselhava para o efeito três rituais, sendo que o terceiro era o “dramático, talvez o mais atractivo de todos. É o dos temperamentos artísticos, porque faz apelo à imaginação e ao sentido estético. O seu inconveniente reside na dificuldade de uma pessoa sozinha o utilizar. Mas este método tem a caução da mais alta Antiguidade, e é provavelmente o mais útil na fundação de uma religião. É o método do catolicismo, e consiste em encenar a lenda de um deus.”¹²

Para Crowley, o mais importante era que o espírito se exaltasse até perder a consciência da sua existência, até que se consumasse a união de Deus e homem, pois seguindo o célebre ensinamento de Hermes Trismegisto no seu livro *O Divino Pimandro* (abundantemente seguido pelos neo-cabalistas e rosacruzes) “é finalidade de todos os que são dotados de inteligência tornarem-se Deus”. Para chegar a este resultado, Crowley propunha duas categorias de técnicas: as praticas físico-mentais (as viagens astrais

¹¹ Álvaro de Campos, *Poesias*, Lisboa, Ática, p.256.

¹² *idem*, p.45.

– o mágico desdobra-se tomando um corpo físico e um corpo astral – e a assunção da forma de Deus, tal como no tantrismo) e a utilização do sexo e de excitantes. Em matéria de sexo, todas as formas (hetero, homossexual ou solitário, felação, sodomia ou copula) eram aconselhadas, dado o acto sexual ser um “sacramento” que não deveria ser “profanado” com “uso negligente ou habitual”. No texto *Da lucidez erotocomatosa*,¹³ Crowley diz que após a invocação contínua da divindade, o candidato deverá ficar “completamente esgotado” e “mergulhará num sono parecido com o coma”, sono esse que só será retirado por uma estimulação “exclusivamente sexual”, em que o candidato “penetra no santo dos santos” (ou santa), mais tarde “a rosa é emitida” (aqui, o falo do mágico atinge o valor simbólico de “vara” – instrumento que comunica com a divindade – e a vagina, o de “taça” ou “ânfora” que acolhe a “rosa mística”, ou seja, o branco sémen, e cujo fim não era o da reprodução). A repetição sucessiva destes actos deixava os mágicos exangues e num estado, segundo acreditavam, capaz de comunicar com a divindade (Crowley fazia-o para comunicar com o *Anjo da Guarda*) ou até mesmo transmutarem-se em divindade criadora. Aconselhava-se também para estes rituais o uso de drogas (ópio e mescalina) e álcool – mas neste caso, só o absinto (as restantes bebidas não tinham interesse), “o único que permite tornar-se como um Deus, conhecendo o bem e o mal, e também que estes não são dois mas um”¹⁴.

¹³ *ibidem.*, p.48.

¹⁴ *ib.*, p.49.

Como se sabe, Pessoa era grande apreciador desta bebida.

Note-se ainda a frequência, em Soares, das suas constantes queixas de sono e das tantas invocações alusivas ao amor. Assim sendo – e se Pessoa, que tanto admirava Crowley¹⁵, seguiu com rigor os ensinamentos do mágico branco, então não se pode falar na inexistência de uma vida sexual em Fernando Pessoa, nem sequer em falta de objecto sexual: este existia mas enquanto valor mental. Refira-se ainda que também Crowley escrevia as suas teorias em forma de “carta” e a intenção era apenas uma, conforme revela no poema *Hino a Pã*: ser “a besta cuja Lei é o Amor. / O Amor submetido à vontade, o seu direito real / Olhai no interior, e não acima, / Uma estrela à vista!”¹⁶.

Fragmento Camoneano

Num texto datado de 1 de Dezembro de 1931 - que constitui uma reflexão sobre a arte e a “infância perdida” -, Bernardo Soares diz-nos que “a arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, mas também afirma que “o que sinto é incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu possa,

¹⁵ Recordemo-nos D’”Os Mistérios da Boca do Inferno” e da carta que Pessoa escreve a João Gaspar Simões, a 5 de Outubro de 1931, onde diz: “O Crowley, que depois de se suicidar, passou a residir na Alemanha, escreveu-me há dias e perguntou-me pela tradução...”; Pessoa referia-se ao *Hino a Pã*.

¹⁶ Christian Bouchet, *Aleister Crowley*, Lisboa, Hugin, 1998, p.103.

pois, transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, de modo que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti.”¹⁷

A infância, fase do jogo e da dramaticidade por excelência, é também a fase da descoberta primeira das sensações, é uma fase sensacionista por natureza. É nessa fase da vida de Pessoa que encontramos essa estranha figurinha pnalta chamada Íbis e que sempre o acompanhou, aliás, como refere a especialista pessoana Teresa Rita Lopes, “por não suportar assumir a sua própria imagem é que Pessoa se fazia representar junto de Ofélia ora por essa máscara da infância a que chamava Íbis, bonito, feliz e sorridente, ora pelo Engenheiro Álvaro de Campos, que, apesar de ser fisicamente parecido com Pessoa, disfarçava a sua timidez sob uma máscara de desinibida arrogância”.¹⁸

Porém, noutros momentos, Pessoa chamava Ofélia de Íbis: por encontrar entre a ave e a rapariga qualquer semelhança física (pnalta, escura, jovem e sorridente) ou por se tratar, precisamente de cartas dirigidas a ele próprio, que se sentia um “homem superior” (“Só as cartas comerciais são dirigidas. Todas as outras devem, pelo menos para o homem superior, ser apenas dele para si próprio.” – disse, como já vimos, Bernardo Soares) e como se se transformasse “o amador na coisa amada”? Então as

¹⁷ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 1ª parte, p.113.

¹⁸ Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa – Vivendo e Escrevendo*, Lisboa, Assírio e Alvim, vol. I, 1998, p.11.

cartas que ele dirigira especificamente a Ofélia, porque o eram “dirigidas”, não passaram de “cartas comerciais”? Não todas, por certo (algumas sim, assemelham-se a meros recados comerciais); tratar-se-ia antes de um exercício de escrita (“Escrevo mais para me entreter do que para lhe dizer qualquer coisa” – como dizia Bernardo Soares), no qual estaria condensada a tal tradução dos seus sentimentos na linguagem dos outros, “isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, de modo que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti.”

Resulta daqui um discurso amoroso eminente fragmentado e figurado, que se manifesta nessas tais “figuras” de que nos fala Barthes, as quais não devem ser entendidas no seu “sentido retórico, mas antes em sentido ginástico ou coreográfico”, o que facilmente se aplica ao “drama-em-gente”, ou seja, aquilo “que é possível imobilizar no corpo tenso” e no qual temos, afinal, um “apaixonado preso às suas figuras: agita-se num desporto um pouco louco, esgota-se, como o atleta: discursa como o orador; está preso, siderado numa função, como uma estátua.”¹⁹

É pela imagem da estátua e pela procura da imitação dos clássicos, que designo este tipo de amor de Camoneano, querendo com isso não fugir às seguintes palavras de Soares: “Suponho que seja o que chamam um decadente, que haja em mim, como definição externa do meu espírito, essas lucilações tristes de uma estranheza postiça que incorporam em palavras inesperadas uma alma ansiosa e malabar.

¹⁹ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.12.

Sinto que sou assim e que sou absurdo. Por isso busco, por uma imitação de uma hipótese dos clássicos, figurar ao menos em uma matemática expressiva as sensações decorativas da minha alma substituída.”²⁰

Soares propõe-se a seguir o modelo clássico da *imitação* (tal como Luís de Camões o fizera em relação a Petrarca ou ao Cancioneiro Geral, especialmente na *Lírica*) estabelecida na antiguidade greco-latina pela teorização de Aristóteles e intensificada durante o Classicismo *como hipótese de reescrita*, a qual tinha por intenção dar continuidade ou modificar ou subverter o texto literário. Ora, como se sabe, a definição de amor de Camões é não só um conjunto de antíteses habilmente entretecidas: se o amor arde sem se ver, é por que ocorre num outro plano que não o da dita realidade; poderá, isso sim, situar-se em planos fragmentados e difusos.

Ao recorrer a essa “imitação de uma hipótese dos clássicos”, escrever sobre o amor seria para Pessoa uma tentativa simultânea de destruir velhos cânones e construir novos.

Para essa empreitada concorrem essencialmente os poemas de Ricardo Reis, aquele que diz para si mesmo: “Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge. / Mas finge sem fingimento” e por isso finge os amores com Chloé ou Neera e as mãos entrelaçadas a Lídia ou na sua companhia em frente a uma lareira a recordar “histórias contadas no passado” e afirme sem reboços que “gozo sonhado é gozo, ainda que em sonho”, até porque para este epicurista, “Nada

²⁰ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 2ª parte, p.92

que haja/Vale que lhe concedamos/uma atenção que doa”. Reis, assume mais que nenhum outro heterónimo a figura da estátua: vivem em si “inúmeros/ mas só eu é que falo”. Os outros têm sempre um outro – provavelmente de um si-outro.

Em Reis, as velhas fórmulas dos poemas de amor (com objecto definido a quem se fazia interpelações e dedicatórias igualmente objectivas) coabitam em paralelo com desabaços que levam o leitor a supor estar perante um outro amor que não o do tempo presente ou do plano da realidade. Na verdade, também Reis não sai do sonho nem do fingimento/pensamento. Como muito bem explicou Pessoa ortónimo: “Tudo é nada e tudo/ um sonho finge ser” e ainda “Pensar é nada ter”.

Após o que foi aqui explanado, talvez pareça que o amor em Pessoa se possa resumir à operação *sentimento da infância+estética literária =amor fingidamente real*; mas nada mais ilusório que isso, pois Fernando Pessoa foi o poeta e a sua circunstância e nesta insere-se obrigatoriamente a parte física, o corpo e o desejo. E designo esse amor como Camoneano e não Vitoriano, como alguns especialistas, porque - apesar do jovem Pessoa ter sido educado nos rígidos colégios de Durban, sob tenhos códigos morais que entendiam o contacto físico como algo de sórdido e o amor platónico como algo de nobre e limpo – não creio que Pessoa fosse ingénuo: e já saberia na sua juventude o quanto derivava das frustrações desse tipo de moral, as quais, isso sim, davam azo a comportamentos abjectos.

O jovem Alexander Search não demonstra nem imaturidade nem ingenuidade ao dizer, aos 19 anos

de idade, que nunca deveria escrever “coisas, sensuais ou de outra forma más que possam prejudicar ou fazer mal aos que as leiam”. Tal afirmação não resulta de um jovem bem ensinado e espartilhado nas fronteiras da moral Victoriana, mas sim de um jovem crítico e consciente, que ousa repensar os valores morais e religiosos, a ponto de estabelecer um pacto com Satanás: “Pacto estabelecido por Alexander Search, do Inferno, Nenhures, com Jacob Satanás, Senhor, embora não rei, do mesmo lugar: /(...)2. Nunca escrever coisas, sensuais ou de outra forma más que possam prejudicar ou fazer mal aos que as leiam. 3. Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião dificilmente pode ser substituída, e que o pobre homem chora na escuridão. (...) 2 de Outubro de 1907/Alexander Search.”²¹

Ou seja, na temática amorosa, penso que não devemos olhar Fernando Pessoa como um ser que teme o contacto físico, o fleumático Victoriano com essa “espécie de ferida” - como lhe chama Eduardo Lourenço - que é o amor, e que é ao redor da mesma, segundo aquele ensaísta, que reverbera toda a sua poesia, “como um eco inutilmente multiplicado”²². Sou inclinada a pensar mais num amor à boa maneira de Camões, com um discurso eminentemente figurado e fragmentado, do que num “amor-ferida” que vitimava a almejada rectidão moral dos Victorianos.

²¹ Fernando Pessoa, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, Edição António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 1986, p.18

²² Eduardo Lourenço, *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, p.62

Fragmento Shakespeareano

Ao lermos as *Cartas de Amor* que Pessoa dirigiu a Ofélia, temos a clara sensação de estarmos perante um ser nitidamente apaixonado que anseia pelo contacto físico e que muitas das vezes deixa exalar das palavras pequenas perversões que indiciam não uma prática das mesmas, mas uma intensa actividade intelectual acerca delas; como diz Barthes, “as palavras nunca são loucas (quando muito perversas), é a sintaxe que é louca: não é ao nível da frase que o sujeito procura o seu lugar – e não o encontra – ou encontra um falso lugar que lhe é imposto pela linguagem?”.

Numa das cartas Pessoa quase brinca aos ciúmes, como se de um Don Juan se tratasse. Veja-se a atitude numa carta (nº 10) de 26 de Março de 1920 (1920 diz respeito à primeira fase, ou seja, entre 1 de Março e 29 de Novembro; a segunda fase é de 11 de Setembro de 1929 a 11 de Janeiro de 1930): “O que vou hoje fazer á Estrella é (não ver a mulher loura de olhos azues!!!) mas tratar da mudança da mobília de minha mãe para a casa de lá”.

Essas traquinices parecem azedar a partir da carta nº 13 (escrita depois do regresso da mãe de África de Sul e onde aparece Álvaro de Campos pela primeira vez), datada de 5 de Abril de 1920: diz que Ofélia tem “corpinho de tentação”, pede que ponha a sua “boquinha contra a bocca do Nininho”, chama-a de “Bébé para sentar ao collo! Meu Bebé para dar dentadas! Meu Bebé para... (e depois o Bebé é mau e bate-me...)”, para logo dizer que ela é “Má, má, má, má, má...!!!! Açoites é que tu precisas.”

Naturalmente que a pequena Ofélia não era ingénua aos 20 anos e deveria ter o culturalmente atribuído travo almiscarado das raparigas do Sul (os pais eram de Lagos); ao lermos a entrevista que cede à sobrinha, Maria da Graça Queiroz e que é publicada em 1988 no *Jornal de Letras*, ficamos a saber que (escreve terrivelmente mal poesia) era grande amiga de namoricos – até de dois irmãos em simultâneo – e que, “era a Tia de todos” os poetas. Confessa também ter rasgado muitas das cartas que recebera de Pessoa quando casou em 1938 com Augusto Soares, homem de teatro (ninguém desconfia que teria rasgado as cartas de pendor mais erótico).

O acróstico que Pessoa dedica a Ofélia é disso sintomático: Onde é que a maldade mora/Poucos sabem onde é/ Há maneira de o saber/ É em quem quando diz que chora/ Leva a rir e a responder/ Indo em crueldade até/A gente não a entender.

Quase podemos dizer que estamos perante o caso da Dama Trigueira que tantos sonetos inspirou a Shakespeare, a tal morena e pequena que conheceu aquando das representações, em Londres (Teatro da Rosa), de *Romeu e Julieta* e que costumava andar entre poetas e actores vestida de homem - mas que no primeiro andar do Boticário punha um vestido para ouvir os sonetos que Shakespeare lhe dedicava, enquanto as areias de uma ampulheta marcavam o tempo - e sempre, no momento “crucial”, ela se negava ao poeta, rindo maldosamente da sua cara e aflição – isto enquanto o marido pensava que a mulher, lá em cima, tomava chás e mezinhas para a cura da esterilidade. Com isto, Shakespeare entrou

numa fase de depressão, retirou-se para Stratford e, curiosamente, a peça que escreve para se recompor da frustração e do sofrimento, é precisamente *Sonho de uma Noite de Verão*, de traços quase infantis (o Rei Oberon vivia no País das Fadas, num bosque perto de Atenas, casado com a Rainha Titânia, de quem tivera um menino; mas as fadas trocaram-lhe o menino amado por um defeituoso, julgando que ele o rejeitaria; mas como Oberon aceitou a criança, mesmo contra a vontade da rainha, originou o caos no Reino das Fadas; com isso, o tempo descontrolou-se. O Inverno veio em vez do Verão. A Primavera veio num dia depois do Outono. As verdes espigas apodreceram na neve e podia-se ver o gelo sobre as rosas).

É também dessa data o soneto 144: “Por dois amores vivo assediado/um me conforta, outro ao mal me arrasta; O bom, é homem louro e bem formado; O mau, uma mulher de cor nefasta”²³. (o “bom”, tratava-se de Henry Wriothesley, Terceiro Conde de Southampton e Barão Titchfield no Pariato de Inglaterra, mecenas e amante de Shakespeare). Fernando Pessoa deveria conhecer muito bem este episódio da vida e obra de Shakespeare, a propósito da Dama Trigueira (trava-se de Mary Fleming, casada com um Juiz).

Ora, se até ao aparecimento de Campos as cartas eram se não de tom frio e quase “comercial”, mais ou menos emotivas, mais ou menos harmoniosas, a partir da intromissão do engenheiro surge o sobressalto, a insinuação, uma carga erótica muito mais explícita – e Pessoa vê-se também

²³ John Mortimer, *Will Shakespeare*, Lisboa, APR, 1979

dividido entre um amor “bom”, que é “homem” e “bem formado”, ou seja, a sua obra, na “pessoa” de Álvaro de Campos, e um outro “mau”, que é “mulher de cor nefasta”, que será Ofélia.

Um texto curioso de Soares (não datado, embora se presume ser de também de 1920) fala de “duas criaturas” numa mesa de chá, com um estranho diálogo e para rematar, diz uma delas: “O senhor pouco se entende com os amigos que nunca teve... É um defeito grande, sabe?... A minha melhor amiga – uma (deliciosa) rapaz que eu inventei”.²⁴ Penso que não se trata de gralha, mas sim de uma alusão à dualidade não só dos seres criados, como também de uma grande aproximação ao drama amoroso shakespeariano.

Nessa mesma carta nº 13, Pessoa também afirma que Ofélia, “na arte de fingir” é “mestra”. Nem está com saudades dela, mas do tempo da “caça aos pombos; e isto é uma cousa, como tu sabes, com que tu não tens nada...” As reticências empregues são bem denunciadores da cumplicidade íntima entre os dois, sendo que não é nada original o emprego da palavra pombos para designar seios femininos. Essa cumplicidade é reforçada pela confissão de ter a “bocca estranha, sabes, por não ter beijinhos há tanto tempo...”

Por estas palavras, mesmo contendo elas uma eventual dose de fingimento, não posso ver na obra pessoana essa “contínua e dilacerante variação, nos

²⁴ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 2ª parte, p.109.

limites do insuportável, sobre a incapacidade de amar”²⁵, como defende Eduardo Lourenço.

²⁵ Eduardo Lourenço, *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, p.66.

II FRAGMENTOS EPISTOLOGRÁFICOS DE UM DISCURSO AMOROSO

Uma vez que “em termos linguísticos, as figuras são distributivas, mas não integrativas”²⁶, neste segundo capítulo faremos um breve exercício de *discursus* (a acção de correr para aqui e para ali) à boa maneira de Barthes com um excerto (não a totalidade, dada a limitação de páginas para este trabalho) de uma carta de Pessoa não datada dirigida a Ophelia²⁷ (seguramente da segunda fase) e que condensa de forma extraordinária o seu discurso amoroso.

Meu Íbis Chamado Ophelia

MICO: Ao juntarmos as letras iniciais de cada palavra (todas grafadas com maiúscula), ficamos com “Mico”, designação dada aos macacos pequenos, endiabrados, traíçoeiros e sedutores; talvez por isso o povo chame Mico ao demónio.

1. Sabe-se que em cada biblioteca há “infernos” guardados por pequenos demónios, sempre inquietos e tentadores, para que as páginas mais ou menos eróticas se abram como lábios rosados apenas

²⁶ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.15.

²⁷ Fernando Pessoa, *Cartas de Amor*, Edição David Mourão-Ferreira, Lisboa, Nova Ática, 2001, p.167.

para os beijos. Mas há escritores que seguem a regra de ouro de Baudelaire: “O estilo tanto mais decente quanto as ideias são menos decentes” – e eis porque há tantos livros “decentes” à mão de qualquer leitor – que, diga-se, basta não ser incauto para saber que tem entre mãos uma autêntico “inferno” de papel. Para o poeta de *Fleurs du Mal*, (dedicado a Theophile Gautier em 1857) os prazeres sexuais formam uma “contra-religião à qual preside o Arquidemónio, príncipe da carne e senhor do pecado” que “evoca os gozos terríveis do vício”²⁸ e as suas inseparáveis alegrias e sofrimentos. Pessoa mostrou-se sempre desdenhoso para com o erotismo - e o seu universo sensual é o contrário do amor explícito: nem uma palavra crua, nem uma locução trivial nessa “contra-religião”; lembremo-nos do “Pacto estabelecido por Alexander Search, do Inferno, Nenhures, com Jacob Satanás, Senhor, embora não rei, do mesmo lugar” de Alexander Search.”²⁹

Mas chama de Mico a sua “pequena” Ophelia, talvez por ela significar esse Arquidemónio que evoca os gozos terríveis do vício em potência; mais: trata-a regularmente por “Bebé” – também Gautier o fazia regularmente, quando se dirigia a Adélia, a irmã mais nova de Apollonie Sabatier, dona de um bordel a quem escrevia cartas e sempre recomendava: “As minhas indecências (...) a M.lle Bébé”.³⁰

²⁸ Alexandrian, *História da Literatura Erótica*, Lisboa, Livros do Brasil, 1991, p.271.

²⁹ Fernando Pessoa, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, Edição António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 1986, p.18.

³⁰ Alexandrian, *História da Literatura Erótica*, Lisboa, Livros do Brasil, 1991, p. 271.

2. “Demónios. O sujeito apaixonado julga, por vezes, estar possuído de um demónio da linguagem que o impele a ferir-se a si próprio e a expulsar-se – no dizer de Goethe – do paraíso que, noutros momentos, constituiu para si a relação de amor”.³¹

Pasma, ente pequeno e péssimo!

ALITERAÇÃO: tantas palavras interditas que podem começar por p, especialmente quando colocadas em tom exclamativo: palavra, pássaro, pedra - e a dolorosa ideia de que o corpo é a negação da eternidade – só no feto a completude era substância.

1. Íbis é a forma adoptada por Tote deus lunar do Egipto cujas funções não cessam de se multiplicar com o passar do tempo: “é o calculador por excelência, o inventor do calendário, das matemáticas e da escrita. Por extensão, torna-se o deus da sabedoria e do conhecimento, patrono dos escribas e dos mágicos. É o mensageiro dos deuses, o escriba divino, aquele que vela pela pesagem das almas.”³²

Abundavam nas margens do Nilo, os Íbis pequenos e negros, pernaltas e péssimos: diz-se que davam azar a quem deles se aproximasse, pois estavam conectados com o Além, onde pesavam as almas antes do veredicto de Osíris. Deles, só gostavam as crianças – eram as únicas a quem os Íbis poderiam dar sorte e bafejá-las com a vocação para a

³¹ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.106.

³² Aude Gros de Beler, *Os Faraós*, Lisboa, Gama Editora, 2001, p.47.

magia, para a literatura, para as matemáticas ou para as invenções. Íbis servia bem o ateísmo místico de Crowley: “O nosso meio é a ciência, o nosso fim é a religião”; “Deus é o grande aritmético, Deus é o grande geómetra, Deus é o grande arquitecto”; “Os Cristos (génios) são homens com uma super-consciência de uma ordem muito elevada”. Cristo, sabe-se, passou toda a sua infância e juventude no Egipto³³ – e já Pessoa e os *93 Current* o sabiam.

2. Novalis: “Crianças de Deus, somos germes divinos. Um dia seremos o que é o nosso pai”.

3. “Sou ao mesmo tempo muito grande e muito fraco para a escrita: estou ao lado dela, que é sempre cerrada, violenta, indiferente ao mundo infantil que a solicita. O amor nasceu certamente ligado à minha linguagem (que o sustenta) mas não pode instalar-se na minha escrita”.³⁴

4. “Ressonância. Modo fundamental da subjectividade apaixonada: uma palavra, uma imagem, ressoam dolorosamente na consciência afectiva do sujeito.”³⁵

aqui te estou escrevendo, contra meu hábito, uso e costume! Parece impossível – mas não ha duvida. A penna corre sobre o papel, tem tinta, e porisso produz lettras. Essas lettras formam palavras... mas (diga-se a verdade) essas palavras não tem um sentido por ahi além.

³³ Cf. Gary Greenber, *O mito da bíblia – as origens africanas do povo judeu*, Lisboa, Prefácio, 2000.

³⁴ Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.128.

³⁵ *idem*, p.219.

NARRATIVA: o amor é uma história que se cumpre, logo, já passou; o ter-se sido objecto desse passado é que constitui o encantamento – escrever, é falhar mais tarde.

1. “Drama: O sujeito apaixonado não pode escrever o seu próprio romance de amor. Só uma forma muito arcaica poderia recolher o acontecimento que ele declama sem poder contá-lo.”³⁶

Escreveu Goethe: “Porque recorro novamente à escrita? / Não vale a pena, querida, esta pergunta tão clara, / Pois, na verdade, nada tenho para te dizer; / Tuas mãos amadas, porém, receberão este bilhete.”

2. Cena 1: a contestação

3. Cena 2: O proto-actor, o louco, o apaixonado que se recusa a ser o herói da palavra e servir a língua adulta da nevrose social.

4. Bastidores: Diário da minha publicidade: ferida, infância, pequena história santa – diário que todo o amoroso declama para si próprio: a palavra embalsamada (“o início do saber é o amor”, era a indulgente mensagem dos Gregos).

Íbis do Íbis: quero jinhos, muitos jinhos. Tenho fome fome de jinhos, tenho sede de jinhos, tem somno de jinho. Só Jinhos é que não tenho.

“AUSÊNCIA: Todo o episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objecto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono.”³⁷

³⁶ *ib.*, p.118.

³⁷ *ib.*, p.52.

1. Todas as coisas são redutíveis a uma: milhão (de jinhos, de ausência); ausência que o apaixonado teima em fazer um valor. Valor? Que necessidade tem o amoroso da sua castração?

2. Ela dá forma à ausência. Ela x um milhão. (Quem não esquece, morre por excesso de memória).

3. “Vê se te lembras... A tua mãe não te levou a tirar um retrato quando estreaste o fatinho à marinheiro?”³⁸

(...)Tu, hoje e amanhã, se tiveres ocasião e te quizeres lembrar de um certo Íbis que gosta um tanto ou quanto de ti, faz o possível por te lembrar. Sim, Nininha do Nininho do Bebê do Íbis da Vespado

*Fernando
Jinhos x um milhão*

“OBSCENO: Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito apaixonado como uma forte transgressão que o deixa só e exposto; por uma inversão de valores, é então esta sentimentalidade que faz hoje obsceno o amor.”³⁹

1. “A verdade é que hoje/ As minhas memórias/
Dessas cartas de amor/ É que são/Ridículas”. Álvaro de Campos. (Paternalista).

³⁸ Teresa Rita Lopes, *Sopinhas de mel*, Lisboa, De Viva Voz, 1994, p.40.

³⁹ Roland Barthes, *Fragments de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.204.

Conclusão

Pessoa escreveu aos 20 anos que tinha muitas afinidades com Rousseau, definindo-o como “um misantropo amoroso da humanidade”: “o quente, inesquecível amor pela humanidade, contrabalançado por uma porção de egoísmo – eis uma fundamental característica do seu carácter e igualmente do meu.”⁴⁰

Esta auto-definição de “misantropo amoroso da humanidade”, por si só condensa uma boa dose de misticismo, o que aliado à má imagem que tinha do seu aspecto físico, redundava numa atitude perante o “amor-paixão” puramente narcísica. Explico: para não se gostar do corpo, é necessário olhar o corpo, compara-lo e interrogá-lo – até formular um juízo e um sentimento acerca dele. Mesmo o mais misantropo dos seres não pode deixar de conceber uma relação com o próprio corpo, porque é ele o mais fiel escravo das suas ideias. Existe, a meu ver, o narcisista positivo e o negativo: o primeiro gosta do que vê em si, contenta-se, embeleza-se; o segundo, esconde-se, interroga-se, busca explicações, compara-se. Neste último caso, muitas das vezes, o indivíduo que não aprecia a sua imagem busca uma compensação (ou a vida tornar-se-ia insuportável), geralmente intelectual, situada a um nível que não seja o da realidade. Pessoa, como vimos, dava grande impor-

⁴⁰ Fernando Pessoa, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, Edição António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 1986, p.19-20.

tância à magia – graças a ela, tornava-se num ser superior, quase divino, o tal “criador de civilização”.

Conforme mostrou Freud em *Totem e Tabu*, o pensamento mágico é uma forma de “narcisismo intelectual”, pois tem por base a crença na “omnipotência das ideias”. Alberto Caeiro não era mais que esse pastor onnipotente que comandava o rebanho das ideias.

Segundo Richard Pottier, ensaísta francês nas áreas da psicossociologia e antropologia, “o desejo de adquirir poderes supranormais e a crença na existência desses poderes traduzem a predominância do princípio do prazer sobre o princípio da realidade e também a preponderância dos impulsos de vida sobre os impulsos de morte”⁴¹. Estes impulsos, de resto, parecem dominar uma boa parte da obra pessoana: “Não saúdes como eu a morte em literatura”, diz Álvaro de Campos.

Mas de que corpo falamos, quando nos referimos ao corpo que foi objecto de análise e tomado como meio de contacto com divindades? Não é o corpo real, mas sim o imaginário. Assim, o corpo que o adepto destas técnicas tenta “visualizar” – quer o seu, quer o de outrem – é um corpo fantasmático, uma alucinação do imaginário individual do sujeito amoroso, depois simbolicamente reinterpretada mediante uma série de representações que são da ordem da linguagem. Em primeiro lugar, é o corpo sexual, que é ao mesmo tempo o corpo libidinal, o lugar de todo o gozo, e – conforme o carácter parcial dos impulsos e dos fantasmas relacionados com

⁴¹ Richard Pottier, “O corpo e o espírito: o domínio do corpo”. *História dos Costumes – As técnicas do corpo*, Lisboa, Ed. Estampa, 1990, p.46.

diversos estádios da evolução psicosexual – um corpo inacabado, perfurado, ameaçado de despedaçamento e, finalmente, mortal. Todas as experiências humanas são, na realidade, experiências de um essencial inacabamento. Só o feto, no útero aninhado, conhece (se se lhe atribuir vida psíquica), a experiência da completude. Diz-nos Álvaro de Campos: “Grandes mágoas de todas as coisas serem bocados”.

Assim, qualquer experiência de carácter narcísico (a começar pelo “amor-paixão”) implica um novo confronto do sujeito com o fantasma do corpo fragmentado. Todas as experiências fantasmáticas são de tipo narcísico. É disso exemplo Fausto-Pessoa: “E uma febre e um vácuo que há em mim/ Confessa-me já morto... Palpo, em torno/ Da minha alma, os fragmentos do meu ser / Com o hábito imortal de perscrutar-me.”⁴²

Ora é sabido que qualquer experiência libidinal (o acto de palpar, de perscrutar-se, por exemplo) é, no plano fantasmático, uma experiência de cisão, logo, a assunção do sexo pelo sujeito implica a aceitação da castração: “Quando desejo encontrá-la / Quase que prefiro não a encontrar, / Para não ter que a deixar depois”, afirma Caeiro no terceiro poema do *Pastor amoroso*.⁴³ A morte parece, enfim, a última castração: “Primeiro é a angústia, a surpresa da vinda / Do mistério e da falta da tua vida falada... / Depois o horror do caixão visível e material”, afirma Campos.

⁴² Fernando Pessoa, *Ficção e Teatro*, ed. António Quadros, Lisboa, Pub. Europa-América, 1986, p. 192

⁴³ Alberto Caeiro, *Poemas Completos*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença, 1994. p.105

De certa forma, é também dessa castração que o *Primeiro Fausto* nos fala e nos leva a concluir que o amor é, a todos os níveis, inseparável da experiência da morte: “A morte, um ente morto, e o mistério/ Disto tudo. Sim, sinto-lhe o mistério.../ Mas este sentimento de mistério / Não se me liga a um sentimento/ Que (una) esse corpo a mim, que fiz/ O que de misterioso está ali.”

Claro que o mito da androginia, ou seja, a negação da diferença dos sexos, nos remete para a negação da ideia de morte e talvez isso explique os poemas tidos por homossexuais, *Ephitalamium* e *Antinous*. Não se tratará de homossexualidade, mas sim de tentativa de completude, de desafio à morte, enfim, como confessa Campos na *Ode Marítima*: “Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/ (...) E sentir tudo isso – todas estas coisas duma só vez – pela espinha!”

É precisamente sobre esta problemática que se constrói a imagem do corpo no estádio do espelho. A investidura narcísica da imagem do corpo como unidade consumada é uma reacção à ameaça imaginária de fragmentação, e a organização narcísica da libido realiza na evolução psicosssexual, a primeira unificação das tendências libidinais, que até então estavam separadas.

Ofélia, Daisy, Maria, a filha do caseiro com boca bonita, a lavadeira, essa estranha Cecily, a rapariga do segundo andar, a tal loira de olhos azuis, enfim, mulheres que passaram pela vida de Fernando Pessoa, com mais ou menos intensidade, não foram suficientemente capazes de satisfazerem o tal “Desejo lúcido de indefinido” de que fala Campos (efecti-

vamente erótico, efectivamente Don Juan). Mas as mulheres não fazem deuses: fazem homens – e este propósito não serviria por certo às exigências psíquicas de Pessoa. Faltar-lhe-ia aquela que seria a “taça inútil”, a “ânfora estéril” (e não se veja qualquer sexismo nestas afirmações) e o colocaria em correspondência com os deuses. Essa tal cujo nome começaria por O e o haveria de “fazer homem”, ao que consta, não o levou a qualquer demanda: por causa disso mesmo: “Pode ser... A rapariga loira?/ É a mesma, afinal... / Tudo é o mesmo afinal... // Só eu, de qualquer modo, não sou o mesmo, e isso é o mesmo também, afinal”.

Com esta postura perante o amor, Pessoa revelou-se não só o ser elevado a uma extrema sensibilidade, a um sensacionismo puro, como também um poeta extremamente controverso nesta questão. É preciso amar-se até ao extremo, ser-se excessivamente sensação, para se ser “solteiro” e terrivelmente só (daí ter “abandonado” Ofélia, o que logo prova o seu amor).

Talvez um dia venhamos a concordar que o assunto mais presente e gerador de conceitos na obra pessoana seja de facto o do Amor – aquele que se sente no pensamento, não aquele que se diz pela razão – e por isso, não deve ser dito, tal como em *Fausto*: “Mas eu creio em ti, Maria, / Eu creio em ti... Como és bela! Não, não chores, / Quero falar ternura e não sei.”

Razão tinha Blanchot: “por detrás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, como no oráculo onde fala o divino, o deus

nunca está presente ele próprio na sua palavra, e é a ausência de deus que então fala.”

O Livro do Outro Amor cujos fragmentos não chegaram a constitui-lo, talvez deste Amor falassem.

Por um discurso amoroso em Fernando Pessoa

IBISMO
OU O DRAMA EPISTOLOGRÁFICO

Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância

Álvaro de Campos

“Acabar entre rosas”. Dentro de uma antropologia do imaginário, as rosas brancas estão associadas ao culto de Isis, a qual tem ao colo o filho Hórus, fruto de uma relação com o seu irmão-esposo, sem recurso ao acto sexual. Mais tarde, o Cristianismo veio a associar também as rosas brancas à imagem da Virgem com o filho ao colo. Isis, deusa do lar, é a mãe e a natureza inteira, senhora de todos os elementos, princípio e fim de todos os séculos. A rosa branca simboliza a transformação através do segredo, sempre associada ao elemento feminino e com uma função especial: a de acalmar a alma dos mortos. Este símbolo do segredo advém do facto de Isis ter engravidado de um morto e do facto dela ter também roubado o nome secreto do deus supremo, Rá. A partir daí, tornou-se deusa suprema e universal. Nos círculos esotéricos, é considerada como a iniciadora, a que detém os segredos da vida, da morte e da ressurreição. É representada frequentemente apenas por uma rosa branca, como encarnação do princípio feminino de toda a fecundidade.

Ora, sem nunca ter-se descolado da placenta materna (“Vois: je suis toujours ton enfant /Ton petit enfant”, escreve a 27 de Abril do ano da sua morte), Fernando vê a mãe, aos sete anos de idade, a casar na Igreja de S. Mamede, em Lisboa, por procuração, com o Comandante João Miguel Rosa; mas quem estava a substituir o noivo não era o pequeno Fernando, antes o irmão do futuro padrastrô, o general Henrique Rosa. De seguida, vê-se embarcado

rumo a Durban. As aves, especialmente as íbis, migram sempre para sul. Ali, em África do Sul, abundavam as íbis e o seu padraço ocupava as funções de cônsul e ele iria frequentar um colégio católico. Já então tinha dado nome a um amiguinho imaginário, com quem brincava às cartas. Chamava-lhe *Chevalier de Pas*, ou se quisermos, o Valete de Paus. Esta figurinha nasce no ano de 1894, ano em que morre o seu irmão Jorge, de um ano de idade. Fernando tinha seis anos. No ano anterior, tinha morrido tuberculoso o pai, Joaquim de Seabra Pessoa, com 43 anos de idade. Havia um outro amigo imaginário, o *Capitain Thibeau* (nome de um dicionário de Francês muito em voga na altura) e não deixamos de desconfiar que estes dois amigos imaginários substituíram as ausências dos irmãos.

Sua mãe, D. Maria Madalena Xavier Pinheiro Nogueira, nasceu em Angra do Heroísmo a 30 de Dezembro de 1861. Era filha do Conselheiro Luís António Nogueira (nascido em Angra em 1832), que era também director-geral do Ministério do Reino. Formou-se em Direito em Coimbra, cidade onde também fazia teatro. Numa nota coligida por Armando Côrtes-Rodrigues sobre a vida do poeta, ficamos a saber que o seu avô tinha uma aptidão inata para a polifonia dramática: “Uma vez em Coimbra representou uma coisa que no dia seguinte foi representada pelo Taborda. Taborda foi julgado inferior como merecimento artístico. Tinha uma rara habilidade de representar e de imitar, chegando a produzir uma imitação duma discussão, fazendo as vozes diferentes da mesma”. A avó de Fernando era da Ilha de S. Jorge, mas descendente de uma família

emigrada da Galiza. A mãe teve apenas uma irmã, Maria Xavier Pinheiro, bastante culta, “céptica em religião, aristocrática e monárquica” que não admitia “no povo o cepticismo”. Tinha dotes literários e um dos seus poemas foi transcrito por Fernando Pessoa:

Quem sois vós que escreveis o que padeço
E em cujo pensar diviso o meu?
Carpis desilusões bem como eu
E a morte deseçais, que eu apeteço.

Meu sentir é por vós tão bem expresso
Que sinto quanto a vossa alma sofreu.
Vossa sorte infeliz me comoveu,
Que o peito igual ao vosso eu tenho opresso.

Se é grato a quem sofreu dos desenganos
O agro dissabor, achar parceiro
Em desditas cruéis, em cruéis danos –

Sabei que na minh’alma um verdadeiro,
Um íntimo descrer, há muitos anos
Me torna num deserto o mundo inteiro.

Maria Xavier Pinheiro

Esta tia era uma mulher sem medos, de espírito varonil e de poucos atributos femininos. Pouco dada ao convívio, teria dito a Fernando que ele era a sua pessoa predilecta. Conviveram antes da criança ter ido para Durban.

Em Durban, na cidade de Natal, a sua mãe e o cônsul, têm 3 filhos: Henriqueta Madalena, cerca de 2 anos depois, Madalena Henriqueta e, nos 2 anos seguintes, Luís Miguel. Nesta reconstituição de

família, parece que tudo se repete, pois também a irmã Madalena Henriqueta morre com cerca de dois anos de idade. Esta criança morre a 25 de Junho de 1901 e em Agosto desse ano, o Cônsul entra em gozo de licença por um ano e vêm visitar Portugal. Fernando tinha 13 anos. No mesmo barco transportam a criança que morrera em Junho. Segundo João Gaspar Simões, dentro de um baú. Ao que tudo indica, D. Madalena queria sepultar a criança na Ilha Terceira. Porém, antes de visitarem a família materna, vêm visitar o avô paterno de Pessoa a Tavira. Isto, em Agosto ou Setembro. Visitam a ilha Terceira em Maio do ano seguinte (oito meses depois), até porque havia a necessidade de liquidar a herança da avó Madalena (o que provocará a um adolescente de 13 anos a companhia de uma menina morta durante tanto tempo?)

A 13 de Dezembro de 1914, ano em que surgiram, a 8 de Março, esse “Dia triunfal”, os heterónimos, Campos escreve o seguinte poema:

Os mortos! Que prodigiosamente
E com que horrível reminiscência
Vivem na nossa recordação deles!

A minha velha tia na sua antiga casa, no campo
Onde eu era feliz e tranquilo e a criança que eu era...
Penso nisso e uma saudade toda raiva repassa-me...
E, além disso, penso, ela já morreu há anos...
Tudo isto, vendo bem, é misterioso como um lusco-
fusco...
Penso, e todo o enigma do universo repassa-me.
Revejo aquilo na imaginação com tal realidade
Que depois, quando penso que aquilo acabou

E que ela está morta,
Encaro com o mistério mais palidamente
Vejo-o mais escuro, mais impiedoso, mais longínquo
E nem choro, de atento que estou ao terror da vida...

Como eu desejaria ser parte da noite,
Parte sem contornos da noite, um lugar qualquer no
espaço
Não propriamente um lugar, por não ter posição nem
contornos,
Mas na noite, uma parte dela, pertença-lhe por todos os
lados
E unido e afastado companheiro da minha ausência de
existir...

Aquilo era tão real, tão vivo, tão actual!..
Quando em mim o revejo, está outra vez vivo em
mim...
Pasma de que coisa tão real pudesse passar...
E não existir hoje e hoje ser tão diverso...
Corre para o mar a água do rio, abandona a minha vista,
Chega ao mar e perde-se no mar,
Mas a água perde-se de si-própria?
Uma coisa deixa de ser o que é absolutamente
Ou pecam de vida os nossos olhos e os nossos ouvidos
E a nossa consciência exterior do Universo?
Onde está hoje o meu passado?
Em que baú o guardou Deus que não sei dar com ele?
Quando o revejo em mim, onde é que o estou vendo?
Tudo isto deve ter um sentido — talvez muito
simples —
Mas por mais que pense não atino com ele.⁴⁴

⁴⁴ In *Poesia*, Assírio & Alvim, ed. Teresa Rita Lopes, 2002, p. 102-103.

O real então ficou na infância e esta num baú, tal como a irmã morta, a irmã que parecia dormir eternamente (note-se que a palavra *dorme* é frequentemente repetida nos poemas que Pessoa dedica a Greta Garbo e a Isadora Duncan na fase em que se deslumbra com a beleza feminina). Um baú onde nada se realiza, cofre de uma inércia contaminadora: irrealizar tornou-se capital, uma estética a perseguir. Como refere o semi-heterónimo Bernardo Soares em *Cascata*⁴⁵, “A criança sabe que a boneca não é real, e trata-a como real até chorá-la e se desgostar quando se parte. A arte da criança é a de irrealizar” [...] Esta capacidade das crianças de irrealizar está, de resto, mais que evidenciada no texto dramático *Inércia*⁴⁶.

**A figura do mundo antigo, e a homenagem
da infância ao Destino.**

Ricardo Reis

A Íbis, enquanto representação egípcia do deus Toth, simboliza o espírito criativo de fazer invenções ininterruptamente, tal como as crianças; mas está relacionada com a morte e a espiritualidade. É, em suma, um deus que brinca e cria num território adormecido. Nunca esta figura pernalta, de resto, abandonou Pessoa e quinze anos depois da morte da empresa editora e tipográfica com “oficinas a vapor”

⁴⁵ Fernando Pessoa, *O Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, Vol. II, Lisboa, Pub. Europa-América, 1989, p. 76-77.

⁴⁶ Texto fixado pela autora deste ensaio, até então inédito e reproduzido nesta edição.

que ele funda, a Íbis, esta imagem simbólica renasce nas cartas de amor que troca com Ofélia.

Nas *Cartas*, Fernando e Ofélia são ambos íbis, e Ofélia chega mesmo a lamentar a impossibilidade de haver “íbisinhos” a partir dessa relação. Na falta de um palco, o papel servem-lhes os intentos de representação onde ambos são essa ave que “assim não anda nada”, como refere Pessoa no curto poema que escreveu para os sobrinhos⁴⁷, evidenciado a partir desta escolha de personagem uma espécie de vontade latente de falhar. A personagem Íbis representa então o ressurgimento da infância sempre que a vida exige a realização de projectos ou compromissos: as crianças não têm filhos. Íbis é, conseqüentemente, também o que simboliza o triunfo da inércia. Ora, diz-nos Soares num texto sem data apurada, que “perder tempo comporta uma estética. Há para os subteis nas sensações, um formulário da inércia que inclui receitas para todas as formas de lucidez. A estratégia com que se luta com a noção das conveniências sociais, com os impulsos dos instintos, com as solicitações do sentimento exige um estudo que qualquer mero esteta não suporta fazer. A uma acurada etiologia dos escrúpulos deve seguir-se uma diagnose irónica das subserviências à normalidade. Há a cultivar, também, a agilidade contra as intrusões da vida; um cuidado (...) deve couraçar-nos contra sentir as opiniões alheias, e uma mole indiferença

⁴⁷ *A Íbis, a ave do Egipto / Pousa sempre sobre um pé / O que é / Esquisito. / É uma ave sossegada, / Porque assim não anda nada.*

encamar-nos a alma contra os golpes surdos da coexistência com os outros.⁴⁸

Sou a criança triste em quem a vida bateu
Bernardo Soares

A literatura, ao fundar a sua própria realidade, prescinde da certeza, da consciência e assim, errante e nómada, não pretende chegar ao mundo, mas antes instaurar mundos e criar neles eventos transbordantes de real. Através deste Fora (como lhe chamaria Blanchot sob a influência da filosofia) ou deste Ibismo, na linguagem pessoana, as cartas de amor evidenciam um sujeito fora da linguagem e, com isso, a literatura coloca-se mais longe de si-mesma, traduzindo possivelmente, um lado bastante ousado do projecto moderno da literatura. Parafraseando Blanchot, temos nas *Cartas* uma reivindicação do “direito à morte, um assassinato diferido”, onde assistimos ao desaparecimento das funções das palavras e estas passam a evocar uma realidade constituída a partir da (ir) realidade da coisa à realidade da linguagem. Fernando Pessoa, o poeta, não existe, não mora nas *Cartas* e nem a sua obra. Quem existe é Íbis, um ser da linguagem, o deus das palavras intimamente ligado à morte. O desaparecimento do ser-homem, como diria Foucault e, consequentemente, o aparecimento do ser-linguagem

⁴⁸ Livro do Desassossego por Bernardo Soares. Vol.II. Fernando Pessoa. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982, p.496.

resultam numa contestação do pensamento representativo, uma vez que não existe uma relação causal que garanta a significação entre as coisas e as palavras: elas dizem-se a si próprias, nesse movimento de *máquinas desejanτες*, como refere José Gil na esteira de Deleuze, e só elas promovem o eterno escoamento do Fora. Esta é também uma forma de manter um discurso amoroso fora das engrenagens institucionais de produção cultural, dos discursos e dos poderes, às quais a literatura não escapa. Este Fora é o espaço do encontro das forças, forças essas que são o domínio do pensamento segundo Fernando Pessoa. Trata-se de uma categoria imanente, uma passagem para a superfície pois a inclusão do Fora no mundo não tem a ver com o além-mundo, bem pelo contrário, faz parte do mundo sem estar ainda actualizado, numa palavra, sem ser real, sem ter formas.

Então, este íbismo é também uma nova forma de conceber o real, é um momento para desabrochar, para se abrir e deixar-se levar pelo Outro, por aquela Ofélia que nunca será idêntica a ele e que por isso tem que ser sempre um Outro, tornando a experiência literária das *Cartas* uma matéria móvel, onde nada ainda aconteceu, um mero campo de forças informes, móveis e invisíveis, mas onde uma microfísica explícita o seu exercício, pois a sua função e matéria é a de afectar e de se ser afectado por outras forças. Nesta interioridade exterior, nesta inércia, Pessoa resiste aos jogos de poder pelo facto de dominar o seu próprio estremeamento ao despersonalizar-se e ser esse Íbis disperso nos discursos, entrando no plano da imanência de que fala Deleuze. Para o filósofo francês, a arte é a realização de um

processo que pertence ao âmbito do virtual, ou seja, da vida na sua máxima potência.

Quando Artaud nos diz em *Surrealismo e revolução* que “toda a vez que a vida é tocada, reage através do sonho e de fantasmas”, nessa “recusa desesperada de viver que, no entanto, tem que aceitar a vida”, de imediato associamos este pensamento às *Cartas* e ao seu pendor dramático, a um teatro alquímico que privilegia a imaginação, o acaso, as palavras irreflectidas de uma criança numa brincadeira delirante, o humor e que, no entanto, mantém o sentido de arte vivenciada, de tal modo que Álvaro de Campos também entra na contracena. Por isso, um teatro perigoso, capaz de transformar os seus actores. Íbis é aquele que atesta a não preocupação de Pessoa no que se refere ao decoro, ao pudor e às regras da sociedade e de um namoro. E o teatro continuaria, caso não entrasse a mais violenta de todas as personagens: a loucura. É ela que põe fim ao namoro. Pessoa aceita-se como louco, reescreve-se como escritor louco e afirma-se como sendo de uma “outra lei”, retirando-se de cena.

Enfim, em Pessoa o amor é um ingrediente tão forte, que a falta dele quase devora o mundo, com um verso apenas...

Por um discurso amoroso em Fernando Pessoa

INÉRCIA

texto dramático

Fernando Pessoa

our toi la rêverie continuel à tué l'action.

Vigny Chesterton

B – Olha: nós podíamos fugir ambos... Tu vinhas comigo e não te acontecia nada... Pelo menos, por muito que acontecesse, a gente era livre.

A – A gente nunca é livre quando está presa por dentro. Tu sabes como é que se é livre? Tu não sabes, tu não sabes... O melhor é a gente conformar-se... O melhor é a gente deixar tudo estar como está...

B – Mas tu sentes que podes continuar a viver assim muito tempo?

A – Não... Não sei... Creio que não... Era tão bom ser outra pessoa!...

B – Assim não se adianta nada... Vamos... Verás... Quando a gente se sente livre, torna-se outra pessoa... Tudo é diferente. A gente tem força. A gente não se atrapalha, e, quando se atrapalha, é só por pouco tempo... Tu não tens lido tantos livros onde se fala de tanta gente, até crianças, que saíram de casa e foram pela vida fora, e, d'uma maneira ou d'outra, lá foram vivendo... E eram crianças, olha que eram crianças...

A – Era por isso... Não pensavam... Porque o que nos faz mal não é não nos sabermos mexer, é sabermos pensar. A gente sabe que existe, e as crianças não sabem. Quem me dera morrer...

B – Olha: se chegar ao pior, a gente pode matar-se.

A – Ah não, não, não... Isso não... Isso custa tanto! Mais vale nunca sair daqui, estarmos aqui fechados toda a vida, toda, toda, toda a vida...

B – Mas nós não podemos ficar assim toda a vida... Se não te sentes com coragem para te ires embora...

A – Eu não nos sinto a nós dois com coragem de nos irmos embora.

B – Nem de nos matarmos?

A – O que é a gente matar-se?

B – Não sei, mas é isto acabar.

A – Ainda que não sirva de nada, quero sonhar um pouco mais... Ainda é um refugio, o sonho.

B – Eu já não sei sonhar. Preciso de viver. Preciso de me ir embora, senão morro, não sei como, mas morro. Preciso de não estar aqui abafado.

A – Porque não foges tu sozinho?

B – O quê?! E o que seria feito de ti? Depois pagavas por mim, passavas a sofrer sozinha aquilo que nós ambos sofremos! Não, se eu fugisse, queria que viesses comigo, queria...

A – Para que estás tu a querer enganar? O que tu não ousas é fugir sozinho. Tu não querias que eu fugisse contigo: querias fugir comigo... E eu também... Cada um de nós tem medo de fugir por si. Cada um de nós queria fugir com o outro. Nenhum de nós tem coragem para se sentir só... Vês, a tragédia das nossas almas é essa... É que nem somos solitários...

B – Então não acreditas que eu goste de ti?

A – Não... Não sei... Quem sonha muito só gosta de si... Só busca nos outros um apoio, para se não perder na vida... Não quer amá-los. Quer que eles o amem...

B – Onde aprendeste tanta coisa, se nunca saístes daqui?

A – No meu coração. Sou mulher e trago toda a vida escondida⁴⁹ em mim... Tudo isto é o filho que nunca tive.

B – Tu tens razão... Tu tens razão... Mas eu não quero ver que tu tens razão... Não sei o que fazer... Cada vez me sinto mais com vontade de deixar isto, e cada vez sabendo menos como fazê-lo.

A – Fugir era simples. A gente chegava à porta e saía.

B – E depois?

⁴⁹ Variante: dentro

A – Não sei... Nem sei se devíamos tomar para a direita ou para a esquerda... Só sei que se tomássemos para a direita, ficaríamos sempre supondo que para a esquerda é que fica a felicidade.

B – Eu já tinha pensado em preparar tudo para fugir.

A – Preparaste alguma coisa?

B – Não, mas estive a pensar em como seria. Olha, eu digo-te. Talvez em eu te dizendo, tu vejas melhor... Eu levava tudo o que era preciso naquela mala pequena que está lá no sótão...

A – Sim...

B – Tudo o que era preciso mesmo para nós dois...

A – Não levavas livros nenhuns?

B – Não, não podia ser...

A – Era pena... Talvez coubessem um ou dois...

B – Quais?

A – ...

B – Se levássemos esses, tínhamos que levar também ...

A – E o ...

B – Sim, para ser tudo diferente...

A – Eu gostava de ler os contos do Poe muito longe de aqui...

B – Eu também... Devem fazer ainda mais medo...

A – Talvez eu pudesse levar todos os livros num pacote.

B – Pesam muito...

A – Não pesam, não... Olha: só o ... é que é muito grande.

B – Não é... E podia ficar esse cá...

A – Esse não... Tem lá um conto a respeito d'uma rapariga que vivia na Pérsia, e era muito infeliz até que...

B – Mas podias levar esse... Em que é que estás a pensar... Ouve... Não estejas a distrair-te. Eram só dois volumes... Eu levava um e tu outro.

A – Onde é que eu levava o meu fato ?

B – Ah, não tinha pensado nisso... Talvez coubesse na mala, se tu o apertasses bem... Depois, não precisavas levar muito fato...

A – Só o menos que eu podia levar enchia a mala toda...

B – Ainda se podia levar a outra mala...

A – Qual?

B – A que era do tio José...

A – Quem é que a levava...

B – Levava-la tu...

A – E os livros⁵⁰?...

B – Não se levavam os livros... Olha: assim é que não se decide nada... Deixa-me dizer... A gente levava as duas malas, saía daqui às seis da manhã... Só davam pela nossa falta às dez, tínhamos quatro horas...

A – Sim...

B – Íamos a pé até à estação do caminho de ferro...

A – Lá conhecem a gente...

B – Eu dizia que te ia levar para a cidade...

A – Não acreditavam...

B – (*violentamente*) – Porque é que não acreditavam?

A – Não acreditavam que tu me fosses levar, que, se eu tivesse de ir, fosses tu que me fosses levar...

⁵⁰ “libros” no original;

B – Mas porquê?

A – Não sei: não tens cara disso...

B – Está bem... Não falemos mais nisso... É melhor a gente ficar para aqui⁵¹ eternamente, sem se mexer... Não achas? Isto era tão fácil... Olha lá, mesmo que nos apanhassem, o mais que acontecia era a gente ficar na mesma...

A – Qual mesma? (*riso amargo*) Isto em regra é mesmo... (*violentamente*) Está bem.

B – Então fica tudo assim, *per omnia saecula saeculorum*⁵². Isto é latim.

A – (*grande cansaço*) – Tudo nesta vida é latim, somos batizados em latim, casamos em latim, e à hora da morte ainda temos latim. O que nunca temos é juízo, nem ao menos vontade.

B – Vontade tenho mas...

A – Vontade de queres que eu a tenha. Obrigada...

B – Se eu me encontrasse sozinho no meio da rua, como não temos casa...

A – Vínhamos para casa, porque temos casa...

⁵¹ “praqui” no original;

⁵² Do latim: “por todos os séculos e séculos”;

B – Não sei. Talvez não... A gente às vezes não volta para trás.

A – Voltamos quando não sabemos andar para diante.

B – Como é que tu sabes que eu não sei andar para diante?

A – Nunca aprendeste... Quem é que te o ensinou?

B – Ninguém... Mas posso aprender.

A – É tarde... É sempre tarde para aprender aquilo que nunca aprendemos sem pensar em aprende-lo. O melhor é não fazermos nada... A gente nunca faz qualquer coisa ou faz qualquer coisa não [...], quanto mais de pensar em faze-la?

B – Quantas vezes tu pensaste como eu penso hoje! O que eu penso hoje, tu é que o pensavas, tu é que me ensinaste a pensá-lo... E hoje, que o penso, dominas-me...

A – Para mim pensar nisso era uma maneira de esconder que o não podia fazer...⁵³ Era uma maneira de não pensar noutra coisa. Era uma maneira de não pensar. Eu pensava só para pensar. Não para obter qualquer resultado... Era para não me por em prática.

⁵³ *ilegível.*

A - ... ainda ontem o pai foi fechar as portas da janela, só porque lhe pareceu que eu poderia ir para lá.

B - ... É... o outro dia recomendou à Augusta que te não deixasse estar muito tempo à janela, sempre ficava mal estares todo o dia a olhar pr'á rua... que se tu não tinhas nada com que [te] entretivesses em casa...

A – Eu sei, não sei é que faça... Não posso mais... Não posso. Vou passar a viver no meu quarto, com a porta fechada à chave... Não é por mal, mas é só para evitar que ninguém perto entre à vontade. Parece que a gente está presa... Eu tenho uma raiva a não sei quê por isto. A culpa não é do pai. Ele julga que assim eu não devo ver. A culpa é da vida. Se a gente tivesse mais jeito para viver, isto não acontecia.

[B]⁵⁴ - Nós não sabemos amar, nós não sabemos viver, nós não sabemos porque nesta vida pensamos nisso.

A – Se tu fugisses, para onde é que tu ias?

B – Não sei. Ia para qualquer parte.

A – O que é que tu ias fazer? Como é que tu viverias?

B – Trabalhava. Tudo se consegue, quando se quer.

⁵⁴ Não está assinalada a fala; tudo indica tratar-se da personagem B;

A – Mas tu sabes querer? Queres que to ensine não queres? Tu não sabes mais sonhar como eu. Tu não sabes mais [...] à inércia. [...] que queres, como é que tu julgas poder querer ?

B – Ficaremos então toda a vida nesta angústia?

A – Nesta angústia? Qual angústia?

B – Qual angústia? A que temos...

A – A que temos ou a que supomos que temos?

B – A que supomos que temos. Não dói da mesma maneira?

A – Não. Não em mim. [...] Não importa. Ele hoje vem tarde. Já tenho fome.

B – Que amor o teu!

A – À fome? Não tenho nenhum (*rindo*). Queria até matá-la...

B – Isso é mesmo das coisas que me irritam extraordinariamente. Parece que fazes troças das coisas que afinal são sérias...

A – Ó filho, chego a crer que nesta vida não há coisas sérias. O que é que é sério em tudo isto?

B – O nosso amor não é sério?

A – Coitado, talvez, mas ele existirá?

B – Da tua parte, não sei. Da minha...

A – Da tua talvez nem sabes. Não sabes, nem podes saber. (*bocejando*) Conversar assim faz sono.

B – E assim acaba tudo?

A – Acabar? Deixou de começar...

B – Fingimos que nos amamos? Que nos amamos? Ou gostamos um do outro.

A – Parece que sim. Não me maces mais... Vai lavar as mãos que ele deve estar a chegar. Levamos sempre alguns minutos para lavar as mãos.

[*espaço em branco*]

A – Olha, ouvi o outro dia contar a origem do conto do vigário. Já não me lembro bem de quem era. Mas lembro-me que o conto do vigário é a gente fazer-se passar parecer outros, serem pessoas a valer. Ora eu quer-me parecer que muito do mundo tem um pouco do conto do vigário, mas somos nós que o fazemos a nós mesmos. Fazemos uma ideia de um homem ou uma mulher – e isso são as notas falsas, e impingimo-nos assim a troco do nosso amor verdadeiro. O pior é quando desembrulhamos o embrulho. Já é tarde...

B – Que graça tem isso?

A – infelizmente não tem graça nenhuma. (*ouve-se um som lá fora*) Ó inércia!

UMA VOZ – minha senhora.

A – Parece que o sonho já ai está

B – Não respondi a um ideal teu? (*sorriem*)

A – Qual ideal? Eu nunca tive ideal. Tive apenas sonho. O ideal morreu com a [...] dos cristãos.

B – As [...] [...] tudo volta.

A – Talvez mas talvez tenha deixado o ideal lá onde estivemos... Que horas são?

(*pausa*)

B – Com que então não tens esperança?

A – Não, nunca há esperança.

B – Esmoreceste de repente.

A – Não, estou a esmorecer desde que nasci. Agora é que tu o notaste. Olha, agora mesmo, é que eu o notei.

B – ...

A – Tens um coração literário.

Fim

Luísa Monteiro tem Curso de Doutoramento em Filosofia (Especialidade em Filosofia Contemporânea - Estética); Doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas - Especialidade em Línguas e Literaturas Românicas Comparadas; Mestrado em Teatro – Encenação; Pós-graduação e Mestrado em Literaturas Românicas - Modernas e Contemporâneas e Licenciatura em Ciências da Comunicação. É Prof.^a Auxiliar convidada (Estética Teatral e Práticas dramáticas) no Departamento de Artes Cénicas – Universidade de Évora; Investigadora de pós-doutoramento pela Fundação de Ciência e Tecnologia com a pesquisa: *O texto dramático de Fernando Pessoa e a encenação contemporânea*. Membro integrado do Grupo interdisciplinar de Estudos Pessoaanos e Modernistas do Centro de História da Cultura – FCSH – Universidade Nova de Lisboa - Universidade Nova de Lisboa; membro da comissão científica do Centro de Investigação em Artes e Comunicação - Universidade do Algarve e colaboradora do CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura Universidade Católica – Lisboa. É ainda directora da CTC – Companhia de Teatro Contemporâneo; Membro da APE – Associação Portuguesa de Escritores e Associada da APLC – Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

A par da actividade académica, Luísa Monteiro ministra formação em áreas das Ciências da Comunicação, é escritora, cronista e encenadora. Tem 25 livros de ficção e 8 livros de ensaio/crítica publicados, fez 34 encenações de textos teatrais e deu já 34 conferências. Publicou diversos artigos em revistas com supervisão, fez tradução e edição de antologias e de revistas e ainda a fixação de textos inéditos de cunho dramático de Fernando Pessoa.