

O TEATRO DA ESCRITA EM FERNANDO PESSOA

Flávio Rodrigo PENTEADO*

Caio GAGLIARDI**

■ **RESUMO:** O artigo propõe-se a discutir alguns aspectos da noção de “drama” tal como cultivado por Fernando Pessoa na organização e na constituição de sua obra. Para tanto, aborda textos em prosa nos quais ele refletiu a respeito, tais como cartas e ensaios teóricos. A discussão desses textos permite enxergar como o escritor pensou sua obra a partir de um mesmo e ambicioso propósito de conjunção que se norteia tanto pela superação de fronteiras nítidas entre o gênero lírico e o dramático quanto por um anseio de incompletude monumental, subjacente à poética pessoana. Assim, discutindo particularidades da *poesia do teatro* e do *teatro da poesia* desse autor, o artigo pretende indicar a configuração de um *teatro da escrita* desempenhado por Pessoa em sua obra.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Drama. Poesia. Gêneros literários. Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa destacou de maneira recorrente a “substância dramática” de sua poesia, relacionando-a, por vezes, ao fenômeno heteronímico. Todavia, qual é a concepção pessoana de “drama”? Há implicações dessa noção sobre seu projeto poético? Na medida em que o próprio escritor refletiu sobre o problema, pode-se, sem dúvida, partir de sua obra em prosa, na qual se encontram diversas alusões a esse respeito, tanto na correspondência quanto nos textos de natureza crítico-teórica.

No âmbito epistolar, são três as cartas mais conhecidas em que o poeta faz referência ao tema: na primeira, de 19 jan. 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues, menciona seu “propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos”, cuja sinceridade residiria naquilo que “[...] é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele” (PESSOA, 1976, p.55). Na segunda, de 11 dez. 1931 a João Gaspar Simões, Pessoa (1976, p.65-66) responde à crítica psicanalítica daquele, destacando:

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Área de Literatura Portuguesa). São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – flaviorodrigo@usp.br

** USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Área de Literatura Portuguesa). São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – caiogagliardi@usp.br

[...] atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos quer as assine Fernando Pessoa [...] O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo.

Por fim, em carta de 20 jan. 1935 a Adolfo Casais Monteiro – imediatamente posterior àquela em que esmiuçara a suposta gênese dos heterônimos –, Pessoa (1976, p.101) oferece a seguinte definição: “[...] O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo”.

Na esfera da teoria e da crítica, há dois textos provavelmente redigidos em momentos diferentes, mas que se entrecruzam, cujos títulos foram atribuídos pela organização do volume em que figuram: “Os heterônimos e os graus de lirismo” e “Os graus da poesia lírica”. Em ambos, Pessoa examina a fluidez existente entre a poesia de cunho lírico e aquela de estrato dramático, elencando as sucessivas escalas de despersonalização necessárias à condução plena de uma à outra. De acordo com seu raciocínio, esses “[...] desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes” (PESSOA, 1976, p.85) permitiriam ao poeta ser “vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”, de modo que essa levasse à “[...] poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente” (PESSOA, 1976, p.87). Tendo Shakespeare outra vez no horizonte, prossegue:

Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico. Não seria legítimo ir buscar a esse personagem uma definição dos sentimentos e dos pensamentos de Shakespeare, a não ser que o personagem fosse falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela (PESSOA, 1976, p.87).¹

Essa insistência em marcar a separação entre autor (Shakespeare) e personagem (Hamlet, Lear), aproximando-a do contexto da poesia lírica, bem demonstra a noção de lirismo cultivada por Fernando Pessoa, mas não apenas: denota também a consciência de que o mito da expressão lírica como sinônimo de expressão do sujeito que escreve – cristalizado no romantismo, especialmente – é, em última instância, um mito do processo de escrita em si.

Desse modo, mesmo quando não se ocupa diretamente da conjunção entre poesia lírica e poesia dramática, Pessoa não deixa de tangenciar o problema. Em

¹ Em “Os graus da poesia lírica”, Pessoa (1976, p.275) cita também o exemplo de Browning e seus *Dramatic poems*, que “não são dialogados, mas monólogos revelando almas diversas, com que o poeta não tem identidade, não a pretende ter e muitas vezes não a quer ter”.

um fragmento manuscrito que acompanharia uma possível publicação da produção heteronímica, escreveu: “A série, ou coleção, de livros, cuja publicação com a destes se inicia, representa, não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (PESSOA, 1976, p.84). De fato, não se trata de um processo novo porque quem escreve necessariamente se desdobra.

Ainda que se escreva “eu sinto”, num poema, esse “eu” é sobretudo um eu pronominal, construído pela e na linguagem. Um dos aspectos que chamam especialmente a atenção na poesia de Pessoa, contudo, é a radicalização do emprego consciente desse processo de desdobramento inerente à escrita, levando-o às raízes do “drama”.² Assim é que o criador dos heterônimos converte-se também “elemento” em criatura: “Umas figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, e assino com o meu nome o que elas dizem; outras projeto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz” (PESSOA, 1976, p.85). Perante tal afirmação, percebe-se que, para o poeta, a produção ortônima está longe de constituir uma unidade biográfica, na medida em que se compõe de diferentes *personae*, surgidas, a exemplo dos demais heterônimos, de um mesmo processo de desdobramento, embora sem carregar consigo uma fábula biográfica própria. Parece estar sugerido, pois, o problema da escrita como algo essencialmente dramático, redundando, por isso, em um estender-se para fora de si.³

Como se vê, a abordagem das noções de “drama” e “dramático” ultrapassa o âmbito da poesia de Fernando Pessoa, insinuando-se no campo da criação literária em sentido amplo. Outra dimensão, contudo, pode ser a ela acrescida se nos lembrarmos de que as investidas do escritor na esfera teatral propriamente dita estiveram longe de ser ocasionais.

Em 1913, Pessoa colaborou como crítico na revista *Teatro*, fundada por um amigo, Boavida Portugal. Nesses textos, deixa clara a sua admiração por Shakespeare e pela fase simbolista de Maeterlinck, além de, por vezes, fazer ressalvas ao “teatro-espetáculo” então dominante, reclamando outro estatuto para a arte dramática que não o realista. Segundo Pessoa, data desse mesmo ano, aliás, uma primeira versão de *O marinheiro*, “drama-estático” que seria revisado por seu autor até 1915, quando de sua publicação no primeiro número de *Orpheu*.

Não obstante seja essa sua única peça publicada em vida e mesmo a única por ele dada como acabada, Pessoa projetou uma extensa obra teatral, com vistas mais à leitura do que à encenação. Embora restem apenas fragmentos de mais de trinta

² Conforme lembrado por Monteiro (1985, p.135), Eliot, posteriormente ao poeta português, asseverou: “[...] Toda a grande poesia é dramática”.

³ Em outros termos, Coelho (1966, p.XXVIII) referiu-se à questão: “[...] a heteronímia seria o termo último dum processo de despersonalização inerente à própria criação poética e mediante o qual Pessoa estabelece uma axiologia literária. O poeta será tanto maior quanto mais intelectual, mais impessoal, mais dramático, mais fingidor”.

peças em português e inglês que escreveu (Gagliardi, 2010a), são o bastante para, ao lado de *O marinheiro*, lançar as bases de um teatro de forte influxo lírico e que se opõe, portanto, àquilo que tradicionalmente é esperado de um drama, na medida em que a ação é suprimida e o diálogo, se ainda assim pudermos chamá-lo, acontece entre personagens de pouca ou nenhuma nitidez.

É essa via de mão dupla entre poesia e teatro o que particularmente nos interessa. Compreende-se aqui que tal relação está não apenas no cerne das preocupações de Fernando Pessoa, como também é suscitada pela leitura de sua obra, independentemente das chaves interpretativas fornecidas pelo autor. Portanto, cabe inquirir desde já alguns aspectos do problema não apenas do **teatro da poesia**, mas **da escrita**, que aqui se descortina.

No parágrafo inicial de sua *História mundial do teatro*, Berthold (2000, p.1) escreve que “[...] a transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana”, incluindo, assim, no raio de ação do teatro, tanto a pantomima de caça dos povos da idade do gelo quanto as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. De fato, o denominador comum da prática teatral ao longo dos séculos, a despeito de inúmeras idiossincrasias, reside no gesto de **outrar-se**, para usar um termo não estranho a Fernando Pessoa. Ou seja: o teatro como um espaço em que é possível fazer-se outro.

Quanto à relação entre poesia e teatro, reserva-se-lhe um capítulo à parte na extensa história do teatro mundial, tratando-se, pois, de modalidades artísticas que apresentaram múltiplas confluências desde o nascimento de ambas. Barthes (2002), a propósito, aponta tal convergência já no âmbito da língua, uma vez que há uma afinidade etimológica entre as palavras poema e drama, derivadas dos termos gregos *poiém* e *dráw*, cuja significação aponta para o verbo **fazer**.

Mantendo a sugestão do pensador francês no horizonte, Maciel (1999, p.152-153, grifo nosso) faz a seguinte advertência:

[...] se a função da poesia no teatro foi amplamente abordada tanto por estudiosos do campo teatral quanto do literário, o mesmo não se pode dizer do inverso, atentando à presença do **teatro** na poesia, especialmente no que tange à incorporação orgânica, na estrutura do poema, dos signos inerentes ao universo dramático, tanto no nível semântico quanto formal.

Eis então, no que diz respeito à verificação da “substância dramática” da poesia de Fernando Pessoa, o cerne da perspectiva que interessa a este ensaio: não se tratando, em sentido estrito, de poemas dramáticos ou que se sirvam do teatro apenas como imagem, faz-se necessário atentar à apropriação, pelo poeta, de elementos transpostos do universo teatral para o poético, dando consistência a seu ideal de multiplicação do eu.

Sob esse prisma, vê-se que um dos ideais perseguidos de maneira mais insistente por Fernando Pessoa – a recusa a uma identidade una – tem sua raiz nos primórdios da tradição teatral, que, por sua vez, reflete um problema de ordem antropológica. A máscara, símbolo da capacidade de tomar posse do outro e de nele atuar, a qual desde tempos imemoriais corresponde à perda de identidade por parte de quem a veste, passa a simbolizar, na virada do século XIX para o XX, a pluralidade do ser humano que se reconhece muitos e, por isso, nenhum. Se o desdobramento da personalidade é uma característica fundamental do homem, que vive a desempenhar diferentes papéis no palco do mundo, o que se vê no século XX é a questão sendo, definitivamente, posta a nu. O que era “apenas” especulação filosófica em Kierkegaard, Schopenhauer e Nietzsche, ou fruto da criação literária de um Dostoiévski, ganha estatuto científico a partir da publicação, discussão e aceitação dos textos de Freud.

É notória, ademais, a importância da cultura científica para o pensamento de Fernando Pessoa, raciocinador nato que, embora tenha criticado as classificações de Aristóteles,⁴ não deixava de propor as suas, concebendo romancistas e dramaturgos, por exemplo, como “artistas psicólogos modernos” – ou “psicológicos”, já que há variação do termo no mesmo texto, inacabado (PESSOA, 1976, p.280-281). Nesse sentido, é igualmente conhecida a carta de 10 jun. 1919 a dois psiquiatras franceses, Hector e Henri Durville, em que Pessoa (1976, p.58) se ocupa de seu “caso”, definindo-se, “do ponto de vista psiquiátrico”, como histero-neurastênico. Não importando verificar se o poeta padecia ou não de algum tipo de psicose, há de levar em conta, de qualquer modo, o destaque por ele conferido à “ciência psicológica” na cultura moderna, como no trecho a seguir, em que comenta o drama *Octávio*:

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da ciência, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intelectual da cultura científica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, pois que a obra artística deriva de origens mais sutis que a compreensão e o raciocínio; tanto que Ibsen, que quis fazer drama psiquiátrico, não conseguiu, nem sequer de longe, criar personagens inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição. Com efeito, a ciência moderna pasma da perfeição sintomatológica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços físicos como os psíquicos, a histero-neurastenia de Hamlet, a demência senil de Lear, a histero-epilepsia de Lady Macbeth (PESSOA, 1976, p.281).

⁴ “Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima [...]” (PESSOA, 1976, p.86).

Fernando Pessoa, portanto, autointerpretando-se pelo viés dessa crítica de feição substancialista,⁵ desviou o foco da obra para o sujeito que a produziu:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria (PESSOA, 1976, p.87).

Se o poeta, por um lado, não se propõe a analisar o “motivo temperamental” da heteronímia e tampouco julga importante fazê-lo, é evidente, por outro lado, a sugestão para que o façam. Assim, balizou a teoria do “drama em gente”, o que, no dizer de Seabra (1982, p.xviii), “[...] fez concentrar a atenção sobre a hipótese de um drama da personalidade psicológica (os ‘desdobramentos de personalidade’ de que o poeta se reclamava) e não sobre a natureza dramática da própria poesia”. De qualquer modo, a assertiva de Pessoa contém ainda outra formulação bastante sugestiva, que nos permitirá avançar um pouco mais: no que tange à feitura de poemas, o poeta fala em **atribuição às** e não **composição pelas** personagens que criou. Lendo-a de modo literal, pode-se dizer que, de fato, “o poema é o autor do poeta”, para lembrar Paes (2008, p.290).

Naquele que talvez seja o registro mais conhecido da gênese dos heterônimos, a carta para Adolfo Casais Monteiro de 13 jan. 1935, escreveu Pessoa (1976, p.96, grifo do autor):

[...] acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.

Retomando estudos de Adolfo Casais Monteiro, Lourenço (apud GAGLIARDI, 2010b, p.295) assinalou que Pessoa não criou personalidades que produziram poemas, e sim escreveu poemas que só depois suscitaram personalidade. O mesmo se pode inferir de “Chuva oblíqua”, atribuído, em diferentes ocasiões, a Álvaro de Campos (PESSOA, 1976, p.47), Alberto Caeiro (LOPES, 2007, p.25) e até mesmo Bernardo Soares (GAGLIARDI, 2005, p.286), indicando o caráter movediço de um projeto de escrita que se fundamenta em radical desprendimento de qualquer pressuposta unidade do sujeito.

⁵ O termo está empregado no sentido que lhe deu Hansen (1998, p.10-11) ao criticar a leitura, de matriz “psicológica”, feita por Mário de Andrade da poesia de Álvares de Azevedo: “[...] Fazer psicanálise de supostos sintomas de supostas neuroses de personagens é só verossímil, porque metaforização de discursos psicanalíticos tidos como “verdadeiros” quando aplicados a sujeitos históricos empíricos. Seres de papel são puramente funcionais, não são passíveis de juízos de existência, desconhecem o real do desejo etc.”.

Por fim, cabe destacar outra singularidade da noção pessoana de “drama”: o anseio de incompletude monumental, por assim dizer, a um só tempo projeto e ruína, tal como se faz perceber em alguns fragmentos do *Livro do desassossego*:

Choro sobre as minhas páginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e até de escrever. O perfeito não se manifesta. O santo chora, e é humano. Deus está calado. Por isso podemos amar o santo mas não podemos amar a Deus. (PESSOA, 2009, p.95-96).

Mais adiante, lê-se, no fragmento 152 da mesma edição:

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha cobardia. (PESSOA, 2009, p.169-170).

A “covardia” de que o narrador se reclama, contudo, é antes a delimitação precisa de uma escolha por uma escrita que se quer imperfeita, inconclusa, e que, justamente por isso, conserva intacta a grandeza almejada pelo escritor:

Amo alguns poetas líricos porque não foram poetas épicos ou dramáticos, porque tiveram a justa intuição de nunca querer mais realização do que a de um momento de sentimento ou de sonho. O que se pode escrever inconscientemente – tanto mede o possível perfeito. Nenhum drama de Shakespeare satisfaz como uma lírica de Heine. É perfeita a lírica de Heine, e todo o drama – de um Shakespeare ou de outro, é imperfeito sempre. Poder construir, erguer um Todo, compor uma coisa que seja como um corpo humano, com perfeita correspondência nas suas partes, e com uma vida, uma vida de unidade e congruência, unificando a dispersão de feítios das suas partes!

Tu, que me ouves e mal me escutas, não sabes o que é esta tragédia! Perder pai ou mãe, não atingir a glória nem a felicidade, não ter um amigo nem um amor – tudo isso se pode suportar; o que se não pode suportar é sonhar uma coisa bela que não seja possível conseguir em acto ou palavras. A consciência do trabalho perfeito, a fartura da obra obtida – suave é o sono sob essa sombra de árvore, no verão calmo. (PESSOA, 2009, p.283-284).

Vê-se que, aos olhos do narrador, os “líricos” buscariam, movidos pela “intuição e escrevendo inconscientemente”, a apreensão do momento fugaz de um sentimento ou de sonho. Com isso, alcançariam o “possível perfeito”, de pequenas proporções, que “satisfaz”. O drama e a épica, por sua vez, trabalham com proporções longas, extensão mais vulnerável às marcas da imperfeição. Não é por outro motivo, pois, que o *Rei Lear* de Shakespeare sofre tantas restrições do narrador no início do mesmo fragmento:

Se eu tivesse escrito o *Rei Lear*, levaria com remorsos toda a minha vida de depois. Porque essa obra é tão grande, que enormes avultam os seus defeitos, os seus monstruosos defeitos, as coisas até mínimas que estão entre certas cenas e a perfeição possível delas. Não é o sol com manchas; é uma estátua grega partida. Tudo quanto tem sido feito está cheio de erros, de faltas de perspectivas, de ignorâncias, de traços de mau gosto, de fraquezas e desatenções. Escrever uma obra de arte com o preciso tamanho para ser grande, e a precisa perfeição para ser sublime, ninguém tem o divino de o fazer, a sorte de o ter feito. O que não pode ir de um jacto sofre do acidentado do nosso espírito. (PESSOA, 2009, p.282-283, grifo do autor).

A obra dramática, em vista de seu próprio caráter colossal, não pode ser comportada em uma forma definida. Não se trata de um enorme corpo como o sol, exibindo pequenas manchas; o *Rei Lear* seria uma “estátua grega partida”, uma unidade que foi abalada em sua essência, diferente do sol que conserva a sua forma, ainda que com algumas “impurezas”. A estátua grega, portanto, assume as marcas deformantes de uma violenta implosão formal. A justa medida da obra de arte, “a precisa perfeição”, tal como a concebe o narrador, limita-se com o divino. De acordo com tal linha de pensamento, o produto artístico redundava, invariavelmente, imperfeito, incapaz de abarcar o Absoluto. Eis o ponto em que, na concepção de Pessoa, reside a distinção fundamental entre o poeta lírico e o dramático: o primeiro, ao produzir suas formas breves e perfeitas, revela-se consciente dessa impossibilidade; já o dramático, por sua vez, ousa desafiá-la. É pela dinâmica desse processo que se fundamenta um dos pilares da poética de Fernando Pessoa.

PENTEADO, F. R; GAGLIARDI, C. The theater of writing in Fernando Pessoa. *Itinerários*, Araraquara, n.34, p.123-131, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims at discussing some aspects of the notion of “drama” as elaborated by Fernando Pessoa in the organization and constitution of his work. The discussion of his theoretical prose (letters and essays) about the subject enables us to determine how the writer conceived his work from the very purpose of overcoming the boundary between lyric and dramatic genres as well as from a desire for a monumental incompleteness. Thus, discussing the particularities of the poetry of theater and the theater of poetry, this article attempts to establish the configuration of a theater of writing in the poetic of Pessoa.*

■ **KEYWORDS:** *Drama. Poetry. Literary genres. Fernando Pessoa.*

Referências

BARTHES, R. Drame, poème, roman. In: _____. **Oeuvres complètes**. 1977-1980. Paris: Seuil, 2002. Tome V. p.583-600.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COELHO, J. P. Fernando Pessoa, pensador múltiplo. In: PESSOA, F. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966. p.xxi-xxxvii.

GAGLIARDI, C. Introdução. In: PESSOA, F. **Teatro do êxtase**. São Paulo: Hedra, 2010a. p.9-47.

_____. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.24, n.69, p.285-299, 2010b.

_____. **Fernando Pessoa ou Do interseccionismo**. 2005. 265f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

HANSEN, J. A. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, C. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1998, p.9-23.

LOPES, T. R. Este Campos. In: PESSOA, F. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.20-45.

MACIEL, M. E. Teatro de palavras: Mallarmé, Paz e Pessoa. In: _____. **Vão transverso: poesia, modernidade e fim do século XX**. Rio de Janeiro: Sette Letras: Fale/UFGM, 1999. p.151-158.

MONTEIRO, A. C. **A poesia de Fernando Pessoa**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

PAES, J. P. O último heterônimo. In: _____. **Poesia completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.290.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Recebido em: 08/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

