

Prosa de *Substância Dramática*

Catarina Alhinha

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Neste ensaio, procura-se delinear como é que Fernando Pessoa concebe e organiza a sua prosa através de uma leitura de documentos significativos que resgatam a discussão sobre as especificidades das formas de classificação dos textos literários. Constataremos também que, nos últimos anos da vida de Pessoa, o género prosaico evolui no sentido de igualar a qualidade estética e artística da poesia, que fora o género predileto para o desenvolvimento de obras que eram atribuídas a figuras. A prosa deixa de ser a casa dos escritos que suportam parte significativa do diálogo entre as figuras do *drama em gente* para ser um palco independente com as suas próprias figuras, como é o caso de Maria José, Barão de Teive e Bernardo Soares. Pretendo também analisar algumas formulações de Eduardo Lourenço a propósito da discussão dos géneros em Fernando Pessoa, tentando compreender algumas das ideias pré-concebidas sobre a prosa pessoana.

Palavras-Chave: Prosa, Poesia, Substância Dramática, Eduardo Lourenço.

Abstract:

In this essay, I aim to outline how Fernando Pessoa conceives and organises his prose through an analysis of significant documents that resurrect the discussion about the specificities of literary text classifications. I will also observe that in Pessoa's later years, prose as a genre evolved towards equalling poetry (the preferred genre for developing heteronyms) in artistic and aesthetic quality. Prose ceased to be exclusively used to develop the dialogue between the main heteronyms, and instead became an aesthetic form that harbours literary personas, such as Maria José, Barão de Teive and Bernardo Soares. I also intend to analyse some of Eduardo Lourenço's positions regarding the discussion of genres in Fernando Pessoa's work, attempting to understand some preconceived ideas about Pessoa's prose.

Keywords: Prose, Poetry, Dramatic Substance, Eduardo Lourenço.



Na prosa se engloba toda a arte.

Bernardo Soares

1.

Os géneros literários enquanto formas “de classificação dos textos literários, agrupados por qualidades formais e conceptuais em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos” (Ceia, 2009), constituem uma “das questões mais controversas da teoria e da praxis da literatura” (Aguiar e Silva, 1990: 103).¹

Os críticos literários Wellek e Warren, na sua influente *Theory of Literature*, assinalam o século XIX como o marco temporal em que surge uma nova “literary generation every ten years, rather than every fifty” (Wellek e Warren, 1942: 242), devido à “rapid diffusion through cheap printing” (*ibid.*), o que revolucionara o entendimento da conceção dos géneros literários. Segundo uma perspetiva descritiva, os géneros literários nunca foram categorias fixas e rígidas, mas sim classificações em constante evolução. Os críticos assinalam que as duas maiores teorizações englobam uma conjectura moderna que não limita a criatividade aos autores e uma teorização clássica que impõe regras às demais possibilidades estéticas, em prol da separação dos géneros.²

No espólio de Fernando Pessoa conservado na Biblioteca Nacional de Portugal existem numerosos documentos que resgatam a discussão sobre as especificidades das formas de classificação dos textos literários, sobretudo entre os géneros prosa e poesia. O autor parece ter algum interesse em inserir-se nessa discussão, dada a diversidade de fragmentos que insistem ora em fazer convergir prosa e poesia na mesma esfera, ora em apontar caminhos diferentes para cada forma. Interessa-me, portanto, pensar nessas discrepâncias e na emergente contraposição de ideias que remetem para uma teorização moderna dos géneros e para uma teorização clássica.

¹ Aguiar e Silva recorda-nos várias problemáticas associadas a este tópico, nomeadamente a polémica suscitada pela *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso; a querela do *Cid*, de Corneille, e a batalha provocada pela representação do *Hernani*, de Victor Hugo (Aguiar e Silva, 1990: 103).

² Na sua teorização Wellek e Warren distinguem duas perspetivas cruciais para a análise da discussão dos géneros literários. A teoria clássica parte do princípio “regulative and prescriptive, though its ‘rules’ are not the silly authoritarianism still often attributed to them. Classical theory not only believes that genre differs from genre, in nature and in glory, but also that they must be kept apart, not allowed to mix.” (Wellek e Warren, 1942: 244–245). A teoria moderna dos géneros, que predomina sobretudo a partir do século XIX, é descritiva e não limita “the number of possible kinds and doesn’t prescribe rules to authors. It supposes that traditional kinds may be ‘mixed’ and produce a new kind” (*ibid.*).



Observemos o que Fernando Pessoa escreve num desses textos:³

A arte, que se faz com a idéa, e portanto com a palavra, tem duas formas — a poesia e a prosa. Visto que ambas ellas se formam de palavras, não há entre ellas differença substancial. A differença que ha é accidental, e, sendo accidental, tem que derivar-se d'aquillo que é accidental, ou exterior, na palavra. O que ha de exterior na palavra é o som; o que ha, pois, de exterior numa série de palavras é o *rhythmo*. Poesia e prosa não se distinguem? pois, senão pelo *rhythmo* (...) O *rhythmo* consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não-ser. (Pessoa, 2016c)⁴

A importância da palavra na construção artística é aqui discutida através do valor rítmico,⁵ que surge como critério único que permite distinguir um poema de um texto em prosa. Este texto em particular deixa também um apontamento sobre uma desvantagem da prosa em oposição à poesia, nomeadamente a dificuldade gráfica que existe para criar uma pausa textual. Ora, sobre as faltas de sons, que são incluídas como parte do ritmo, Pessoa diz que o estilo prosaico contém “pausas naturaes” e a poesia “pausas artificiaes” (*ibid.*). Esta diferença, que descreve como insignificante, insere a prosa num espaço que limita a desconstrução e a inovação, no qual a abertura dos parágrafos e a utilização exagerada de vírgulas constituem a única maneira de tentar igualar as pausas da poesia, que surgem através da disposição gráfica dos versos. Pessoa sublinha ainda que a pontuação na prosa não deve extravasar o sentido do discurso, assim como deve evitar a interrupção do “reflexo da idéa” (*ibid.*). Apesar de a premissa inicial apontar o ritmo como uma diferença pouco substancial, na conclusão do seu argumento a cisão entre prosa e poesia é dada como imperativa, dado que essa disparidade está “longe, até de desaparecer” (*ibid.*). O que é apresentado como um pormenor insignificante transforma-se numa teorização que limita o engenho dos escritores no campo da prosa.

Não obstante estas discrepâncias assinaladas, observamos noutro momento uma intenção de restringir possíveis diferenças entre estes dois géneros: “In making the classification of literary

³ Todos os documentos do espólio de Pessoa aqui citados foram consultados no Arquivo Digital *Modern!smo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*.

⁴ Dalitoscrito de datação incerta. O texto, tendo em conta as características materiais, terá sido escrito ao longo das décadas de 10 ou 20 (cf. o dalitoscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP-E3, 18-58).

⁵ A respeito da importância do ritmo e da sua correlação com a poesia, cf. Patrício, 2012: 99–120.



genera according to their nature we set aside all external considerations and — we do not care for the purely external distinction between poetry and prose” (Pessoa, 2016d).⁶

Destaca-se também um texto em que o autor defende a prosa como produto que nasce diretamente da palavra e do intelecto, e a poesia como fruto da voz e da emoção. Pessoa dá um exemplo significativo para demonstrar como os seres humanos e os animais se distanciam na utilização da palavra e da voz: “Os animaes, que são emotivos mas não pensantes teem voz mas não palavra. De alguns animaes, como as formigas e as abelhas, se pode talvez dizer que teem palavra mas não teem voz; e com effeito se entendem e manifestam na sua organização social o que parece ser intelligencia.” (Pessoa, 2016e).⁷ Através da metáfora da organização social das formigas e das abelhas, sugere que estes animais em particular utilizam a inteligência como forma de categorizar e decidir funções — uma imagem que insere a prosa, enquanto consequência direta da palavra, num sistema hierárquico. O ser humano é a única espécie, por oposição ao mundo animal, que necessita da voz e da palavra em conjunto, ou seja, a prosa e a poesia são géneros inerentes ao ser humano, uma vez que este se caracteriza por ser “pensante e emotivo ao mesmo tempo” (*ibid.*).

Num texto que serviria de prefácio a um volume com “duas secções distintas, intituladas Poesia e Literatura” (Pessoa, 2016f),⁸ Pessoa ilustra um afastamento dos géneros, enquanto categorias que divergem na origem e na clareza do conteúdo. A poesia é delineada como o único espaço aberto para a criatividade e para a dubiedade, pelo que a prosa fica restrita à clareza e à objetividade, enquanto veículo de comunicação que visa transmitir informações lógicas. O conjunto “livro” une aqui, usando a terminologia de Pessoa, emoção e inteligência, algo que o movimento literário *Orpheu* já fizera ao unir prosadores e poetas numa única revista. Na primeira edição Pessoa destaca-se sobretudo como poeta, mas também como autor d’*O Marinheiro*, um drama estático que, embora escrito em prosa, contém características da poesia. A “exuberância verbal do texto, em que o ritmo e a harmonia das palavras se somam ao vigor imagético de inúmeras passagens” (Penteado, 2021: 32), evidencia “a vocação poética da peça” (*ibid.*). Flávio Rodrigo

⁶ Manuscrito anterior a 1913. O tipo de letra e de papel indica que este texto pertence à juventude de Pessoa (cf. o manuscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-6-55).

⁷ Dalitoscrito de datação incerta. O texto, tendo em conta as características materiais, terá sido escrito ao longo das décadas de 10 ou 20 (Cf. o dalitoscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-2-71).

⁸ Dalitoscrito de datação incerta. O texto, tendo em conta as características materiais, terá sido escrito ao longo das décadas de 10 ou 20. A variação deste texto (cf. Pessoa, 2016g) também terá sido escrita no mesmo intervalo de tempo (cf. os dalitoscritos catalogados no espólio de Pessoa com as cotas BNP-E3, 14-3-42 e 18-59-60).



Penteado adverte que, “[e]m decorrência desse conjunto de elementos, muitos críticos d’O *Marinheiro* nele enxergaram menos um drama (conquanto ‘estático’) do que um ‘poema dramático’, à maneira simbolista” (*ibid.*).

O primeiro parágrafo do referido prefácio alerta para a absurdez da sua formulação, pelo que Pessoa, numa variação deste fragmento, explica que esse absurdo está presente quando procura examinar “um género e uma das suas espécies” (Pessoa, 2016g), como se fossem duas espécies (aliás, nesta versão, introduz as secções do volume como “Literatura e Poesia”, invertendo-lhes a ordem). Uma outra diferença a realçar nesta versão é o esclarecimento que Pessoa dá sobre os dois propósitos distintos da prosa, pelo que esta pode ser constituída por textos artísticos e nãoartísticos:

A arte que vive primordialmente do sentido directo da palavra chamar-se-ha propriamente prosa, sem mais nada; a que vive primordialmente dos sentidos indirectos da palavra — do que a palavra contém, não do que simplesmente diz — chamar-se-ha convenientemente literatura; a que vive primordialmente da projecção de tudo isso no *rhythm*o, com propriedade se chamará poesia. (*ibid.*)

Por outras palavras, os textos escritos em prosa poderão ser classificados de “prosa”, ou de “Literatura”, dependendo da semântica da palavra. Essa união material de “duas secções distintas” (Pessoa, 2016f; Pessoa, 2016g) por via do volume concretiza outra premissa sua: “A writer is either essentially a prose writer, or a poet, or a combination of the two” (Pessoa, 2016h).⁹ Para a classificação correta de um tipo de escritor, Pessoa elucida que devemos ter em conta elementos como o temperamento e o tipo de mente de cada homem. A poesia é aqui destacada como género superior, na medida em que a tendência natural do homem é a escrita em prosa. Sobre a prática exacerbada de poemas, o autor diz-nos que a insistência não transforma um ser humano num poeta: o que realmente interessa é ter uma mente que se afasta da natureza humana em direção ao plano do imaginário, o que sustenta a ideia de que a condição biológica do homem é um critério fundamental para determinar se estamos perante um prosador, ou um poeta. Noutro fragmento essa divisão é considerada falaciosa (“a false classification” [Pessoa, 2016i]).¹⁰ Pessoa retoma a ideia

⁹ Conforme as suas características materiais este manuscrito é datável do final da década de 10. O papel é timbrado e pertence à *Empresa Íbis — Tipográfica e Editora* de Pessoa, a qual foi extinta em 1910 (cf. o manuscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-1-97).

¹⁰ Manuscrito anterior a 1913. O tipo de letra e de papel indica que este texto pertence à juventude de Pessoa (cf. o manuscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-6-24).



(cf. Pessoa, 2016h) de que o verdadeiro autor parte da imaginação para criar, mas desta vez tanto um poeta como um prosador podem encaixar nesta possibilidade.

Num texto tardio datável de 1932¹¹ denotamos um desenvolvimento do tema da contaminação dos géneros,¹² o qual acompanhara Pessoa desde cedo. No entanto, essa ideia torna-se evidente nesta fase tardia. Nesse texto Pessoa (2012: 268) diz-nos: “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”. Pessoa (2016i) explicita em que consiste a “false classification” que mencionara num texto da sua juventude anteriormente analisado neste estudo. Através de um diálogo com as classificações clássicas existentes, principalmente com os moldes estabelecidos por Aristóteles, conclui que classificar géneros não é pertinente, porque no seu entendimento “os géneros não se separam com tanta facilidade íntima” (*ibid.*). Sobre este texto, Jackson (2010: 29) menciona que “Pessoa provides a blueprint for the invention of adverse genres based on his work as a dramaturge who distinguishes among emotions, thoughts, and representation”.

Há uma “gradação contínua” (Pessoa, 2012: 268), pelo que Pessoa ilustra como todos provêm das mesmas origens e são constituídos pela mesma matéria. A matriz da prosa e da poesia remonta à teorização clássica, da qual podemos destacar Platão, Aristóteles e Horácio como as maiores referências: “From them, we think of tragedy and epic as the characteristic (as well as the two major) kinds” (Wellek e Warren, 1942: 236). A palavra género (associada à prosa e à poesia) é utilizada por Pessoa em diversas teorizações para englobar simultaneamente a forma externa

¹¹ Cf. as características materiais deste documento, com a cota BNP/E3 16-61, e, a este respeito, Pessoa, 2012: 268–270.

¹² K. David Jackson, no seu estudo *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, parte da hipótese de que Pessoa inventou propositadamente uma técnica de géneros adversos com vista a desconstruir as convenções formais. A sua análise parte de uma leitura de alguns textos pessoanos, com vista a esclarecer que o conteúdo é o que altera a forma dos géneros: “All the heteronyms wrote in traditional genres, from Alberto Caeiro’s pastoral poetry to Ricardo Reis’s odes to Bernardo Soares’s or Vicente Guedes’s philosophical diary, while Pessoa kept filling them with fin-de-siècle ideas from sources in post-symbolism, aestheticism, and decadentism. Placing content within a genre that alters the style or meaning of its historical literary expression is what created and energized the adverse genres.” (Jackson, 2010: 19). Pessoa começa por utilizar géneros tradicionais e depois contamina-os com outras formas estéticas. Jackson não explora densamente a teorização pessoana sobre os géneros, assim como não pondera a relação entre a poesia e a prosa pessoana (uma divisão importante que surge no pensamento de Pessoa, tal como o presente estudo pretende demonstrar), pelo que liga diversas vezes o fenómeno da heteronímia ao gesto da contaminação dos géneros. O autor propõe que a mistura entre géneros poderia ser uma maneira de Pessoa desviar as atenções de si mesmo, isto é, uma estratégia para contornar o problema da consciência excessiva: “Pessoa changes genres and literature in an answer to the modern problem of the excessive and unrelenting consciousness of consciousness, ‘the mirror that poisoned the human heart’ (‘o espelho envenenou a alma humana’) by making any true feeling impossible. Pessoa removed the self from the equation, thereby altering the object of consciousness” (*ibid.*: 185).



(métrica, estrutura) e interna de um texto (conteúdo e propósito). Já os termos “subgéneros”, ou “espécies” (como a poesia lírica, o conto, entre outros), introduzidos por si, derivam diretamente destes dois grandes grupos. Warren e Wellek (1942) sublinham que alguns críticos não dariam atenção à distinção redutora entre prosa e poesia, principalmente com a emergência de novas formas, como é o caso do romance e da novela, que ganham destaque no século XVIII. Pessoa (2012: 269), porém, centra principalmente a discussão entre estas duas formas de classificação e elege o poeta nesse texto de 1932 como aquele que domina a inteligência¹³ e cuja habilidade lhe permite criar diversas personagens com estilos diferentes: “Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva.” O essencial é compreender que, apesar de as formas estéticas permitirem ao criador marcar cada personagem sua com um estilo diferente do seu, os diferentes géneros se interligam na mente do bom dramaturgo. O que Pessoa está a querer explicitar é que géneros não se separam com a mesma facilidade porque provêm do mesmo ancestral comum, a mente do criador. Pessoa dá como exemplo que se aplica a “qualquer forma literária” (*ibid.*) a relação entre poesia lírica e poesia dramática, já que estas se aproximam quando um poeta dramático cria uma personagem que escreve poesia lírica como “Esquilo por exemplo — será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens” (*ibid.*: 268). Alguns géneros ajudam na construção dos outros, sem ser explícito na obra final esse processo: “E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.” (*ibid.*: 269). Jackson (2010: 19), a respeito deste texto, também avança com esta conclusão: “Thus a particular genre, in this case lyric poetry, will have been dramatized, without, however, having taken on the form of drama”. A redução da maioria das teorizações ao confronto entre apenas dois géneros é também uma forma de sugerir que a mente do escritor é mais importante do que as demais classificações existentes que não fazem jus às capacidades ínfimas do criador.

Ao longo da vida de Pessoa observamos uma oscilação na sua teorização, nomeadamente entre textos que sugerem distinções nítidas e rígidas entre géneros e entre textos que apontam para

¹³ Pessoa noutro texto desenvolve quatro graus possíveis de despersonalização na “escala poética” (Pessoa, 2012: 266–268). Aquele a partir do quarto grau será o mais desejável, por se tratar do momento em que o poeta “entra em plena despersonalização” (*ibid.*).



uma contaminação dos mesmos. Algumas formulações revelam que Pessoa não pretenderia inovar na disposição textual, prescrevendo limitações para cada género. A prosa estaria restrita à objetividade e ao conhecimento factual. Estas separações abruptas feitas por Pessoa entre prosa e poesia são nítidas principalmente em alguns textos escritos ao longo das décadas de 10 e 20 (cf. Pessoa, 2016c e 2016e). Noutras teorizações (cf. Pessoa, 2016h e 2016i) as formas literárias são descritas como similares e remetidas a um plano secundário, em comparação com a mente do escritor, que é o mecanismo que interessa enquanto máquina da imaginação. A prosa poderá ser um espaço recetivo à subjetividade, tal como a poesia. Isso é notório também quando Pessoa explora a unificação do pensamento e da emoção, que correspondem, por sua vez, à junção de prosa e poesia. Recorde-se ainda que Pessoa distingue semanticamente dois tipos de prosa: uma prosa objetiva e uma prosa intelectual (cf. Pessoa, 2016g). Este diagnóstico sugere que a prosa pode ser um produto que resulta do trabalho de imaginação do escritor, sendo, portanto, uma forma elegível para ser explorada e trabalhada.

Ora, em alguns textos escritos no período da juventude de Pessoa, notamos indícios da contaminação dos géneros. Por contraste, o texto tardio “Dividiu Aristóteles” desenvolve a argumentação sobre o afastamento abrupto das distinções clássicas, pelo que podemos ponderar a hipótese de ter ocorrido uma evolução no pensamento de Pessoa. As distinções mais precisas entre formas textuais desvanecem-se e o autor tende a solidificar o conceito dos géneros híbridos numa fase tardia, ao clarificar a importância da mente do criador no processo de escrita.

2.

A propósito dos géneros literários utilizados na composição heteronímica, Fernando Pessoa (1999: 346) diz o seguinte a Adolfo Casais Monteiro na célebre carta de 13 de janeiro de 1935: “(...) ao passo que Caetano escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer ‘eu próprio’ em vez de ‘eu mesmo’, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.”

Esta passagem aponta primeiramente para a produção poética como uma prática mais acessível, uma observação feita por Eduardo Lourenço (2022: 205), que explica: “(...) não foi mera

mistificação o ter escrito que lhe era mais fácil exprimir a sua experiência em verso do que em prosa. A prosa, até mesmo a mais onírica, parece exigir um mínimo de crença no real. E a prosa, por maioria de razão a prosa filosófica, impõe à sua produção a ideia de um sentido a dar à nossa relação com a realidade, qualquer que seja.” A prosa foi associada ao conhecimento factual e científico em diversas teorizações estéticas, por oposição à poesia, que alcançaria o estatuto de arte que transcende o mundo real, enquanto género que se consegue distanciar da verdade.¹⁴ O tipo de prosa que está aqui subentendida poderia ser inserido na esfera a que Pessoa chamou “Literatura”, tal como foi analisado anteriormente no texto (Pessoa, 2016g), o qual aludiu à distinção dos diferentes tipos de prosa.

Eduardo Lourenço (2022), nas suas diversas formulações e pensamentos relativamente à arquitetura entre prosa e poesia pessoana, demonstra alguma resistência em atribuir de forma uníssona qualidade literária aos dois géneros, pelo que auferir à poesia uma importância superior, em comparação com o estilo prosaico. Ao longo dos seus ensaios, podemos verificar que Lourenço distingue duas funções na prosa pessoana, particularmente em “Arte e Pensamento em Fernando Pessoa”, no qual enfatiza que o *drama em gente* se desenvolve principalmente nos textos em prosa. Uma parte significativa do diálogo heteronímico funciona, através desses textos de natureza prosaica, como uma construção que ocorre após a produção poética:

Como na sua criação poética, a clivagem heteronímica mantém-se e explicita-se na obra em prosa. Não somente também aqui há *vários* Pessoas — no fundo, mais difíceis de conciliar ou ler de uma maneira orgânica que na criação poética heteronímica —, mas esses *vários* Pessoas assumem-se como autores de concepções estéticas ou de filosofias da arte diversas umas das outras e em ironia polémica umas com as outras. A polémica instaura-se não apenas entre Campos e Pessoa — a mais clamorosa e significativa — como entre Reis e Campos ou Reis e Pessoa ou António Mora e Pessoa (Lourenço, 2022: 182).

¹⁴ No século XIX, a palavra género “suffers from the same difficulty as ‘period’” (Wellek e Warren, 1942: 242), pelo que, com a emergência de obras que desafiam as perspectivas clássicas dos géneros no panorama europeu, como é o caso de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), de Laurence Sterne, e *Ulysses*, (1922) de James Joyce, cresce o desinteresse por parte da crítica literária por centrar a discussão dos géneros literários na dicotomia prosa e poesia. Apesar de surgirem novos moldes, que desafiam a teoria clássica dos géneros durante os séculos XIX e XX, ainda existe uma forte teorização prescritiva a circular, a qual parte de um princípio regulador em que cada género é único e não se deve misturar com os demais, como é o caso da obra *The Philosophy of Fine Art*, em que Hegel (1920: 22) faz uma defesa da poesia como forma de arte original e superior: “Poetry is of greater antiquity than speech modelled in the artistic form of elaborate prose”.



Nesta passagem, Lourenço assume a densidade e complexidade da prosa pessoana, repleta de autores e filosofias diversificadas, pelo que chega a sugerir novamente que a criação poética heteronímica é de entendimento mais acessível. Salieta que a riqueza da prosa subsiste nos ensaios com pensamentos filosóficos e políticos, assim como nas teorizações estéticas que giram em torno do conjunto de figuras do *drama em gente*. Outros críticos, como por exemplo Jorge de Sena (1982: 135), referenciam a poesia enquanto género predileto para concretização do fenómeno heteronímico: “A despersonalização de Pessoa é lírica, isto é, realiza-se através de poemas que transcrevem a meditação existencial de determinadas personalidades virtuais (...)”. A obra em prosa, segundo Lourenço, suporta a criação pessoana e é descrita alegoricamente como a muleta que suporta o corpo e que proporciona que a poesia se ramifique para outras direções. Contudo, este estudo sugere que a produção prosaica pessoana não assumiu somente um papel de auxílio na construção de figuras cuja obra se desenrola principalmente no campo poético.

No texto que serviria de prefácio às *Obras Completas* lemos o seguinte: “A obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária — aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias” (Pessoa, 2012: 214). Uma vez mais, existe um desejo de fundir ambos os géneros literários num único volume; todavia, Pessoa elege um novo critério para a seleção desses textos escritos — devem ter, sejam poesia, sejam prosa, *substância dramática*. Ora, ter “substância dramática” (*ibid.*) significa, segundo Fernando Pessoa, serem obras atribuídas a figuras com as quais Pessoa (o criador) nada tem que ver — o autor deste prefácio “nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda” (*ibid.*: 215). No entendimento de Eduardo Lourenço (2022), a prosa pessoana não seria dramática, porque a única figura de destaque seria Soares e esse, no seu ponto de vista, fica muito aquém das figuras centrais do *drama em gente*, conforme explicitarei adiante. Lourenço menciona que fora em prosa que Pessoa traçara os esboços iniciais para a criação dos heterónimos. Os protótipos vieram a ser substituídos por figuras (Caeiro e os seus discípulos) com obras originais e únicas em verso.

A produção literária nos últimos anos de vida de Fernando Pessoa vem precisamente contrariar essa visão de que a poesia seria o único palco em que residem figuras complexas e desenvolvidas. Numa carta dirigida a João Gaspar Simões, em 28/7/1932, Pessoa refere que existem ainda “outros heterónimos (...) para aparecer” (Pessoa, 1999: 270). Durante o período de 1928–1935 destacaram-se três figuras (Maria José, Barão de Teive e Bernardo Soares), que nunca



foram nomeadas como heterónimos por Fernando Pessoa, ao contrário do que acontecera com o trio do *drama em gente*.

Tenho vindo a contrapor ao longo deste estudo a conceção de Fernando Pessoa sobre os géneros literários à visão da crítica pessoana sobre como o autor do *Livro do Desassossego* arquitetou o seu mundo prosaico. A produção pessoana nos últimos anos da sua vida, como veremos adiante, é marcada pela criação de figuras que escreviam em prosa, pelo que proponho explorar alguns aspetos dessa construção, a qual demonstra que o autor atribuíra a essas figuras obras complexas, que extravasam a terminologia de “conto” e de “fragmento”.

Soares, Teive e Maria José¹⁵ partilham um drama existencial forte, pelo que a análise detalhada do seu legado extravasaria os propósitos do presente estudo. Concentrar-me-ei em analisar algumas passagens em que Pessoa teceu algumas considerações sobre a consistência destas figuras, enquanto autoras de uma prosa de *substância dramática*, a qual desafia as convenções dos géneros literários.

3.

Pessoa atribuiu alguma produção poética a Soares, antes de este assumir um lugar de destaque no mundo da prosa pessoana, como é o caso de “Chuva Oblíqua”,¹⁶ que surge num plano de obra do *Livro do Desassossego* juntamente com outros poemas. Nesse plano de obra Pessoa afirma que “Soares não é poeta. Na sua poesia é imperfeito e sem a continuidade que tem na prosa (...)” (*apud* Zenith, 2013: 25). Esta formulação sugere que Soares seria um poeta menor e um prosador ilustre. Nessa lista é atribuída a Soares a autoria dos “trechos varios” (*ibid.*), e os poemas “Chuva Oblíqua” e “Passos da Cruz” (inseridos na secção “Experiencias de Ultra-sensação” [*ibid.*]), os quais já tinham sido atribuídos ao ortónimo anteriormente.

¹⁵ Note-se que não pretendo argumentar que estamos perante heterónimos, uma vez que o único que poderia usar essa terminologia seria Fernando Pessoa. Eu limito-me a analisar o modo como as figuras foram construídas, com vista a sugerir que existe uma intenção de transformar a prosa num género sublime através de criações híbridas, como é o caso de “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”. Na minha dissertação de Mestrado trabalho em detalhe a relação entre as três figuras, pelo que nessa investigação, que ainda se encontra a decorrer, defendo que existe uma forte intertextualidade que as une.

¹⁶ Primeiramente “Chuva Oblíqua” fora publicada enquanto poema ortónimo em *Orpheu*. Neste plano de obra, que analiso, Pessoa pensa em atribuir a Soares poemas ortónimos. Em 1935, na carta da génese dos heterónimos, é novamente afirmado que o poema pertence ao ortónimo: “(...) peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a ‘Chuva Oblíqua’, de Fernando Pessoa.” (Pessoa, 1999: 343).



Esta intenção de criar um Soares poeta e prosador é também evidente num excerto chamado “Nota para as edições próprias”, que indica que Pessoa (2013: 506) pretendia “[r]eunir, mais tarde, em um livro separado, os poemas vários que havia errada tentação de incluir no *Livro do Desassossego*”. Apesar de existirem oscilações nesse processo, que visava transformar Soares simultaneamente num poeta e num prosador, observamos sempre que a poesia é colocada num patamar inferior comparativamente à prosa. Pessoa diz-nos “que os seus versos são o lixo da sua prosa, aparas do que escreve a valer” (*apud* Zenith, 2013: 25). Interessa, portanto, ter em conta que Pessoa desistiu dessa ideia de Soares ser paralelamente um poeta e um prosador, em prol de definir a prosa de Soares como uma esfera isolada.

Para Eduardo Lourenço, apesar de o *Livro do Desassossego* ser uma obra complexa e de ter sido atribuída a uma figura, este texto, que apelida de “suicidário”, é dado como um produto de qualidade inferior à obra poética de Campos, Caeiro e Reis:

Estranha prosa, junto da qual as próprias grandes fulgurações dos poemas, que no-lo inventaram tal qual é, parecem às vezes *empalidecer* ou brilhar menos. Na realidade, são as mesmas intuições capitais, as mesmas imagens, os mesmos sintagmas, as mesmas metáforas, mas ditas, assumidas em nome de outro sujeito, onde se escuta a voz de todos os outros, Caeiro, Campos, Reis, separadas ou amalgamadas, mas também *banalizadas*, à medida exacta de um enunciador que não tem projecto de existência como, a seu modo, o têm, por vontade expressa de Pessoa, não só Caeiro, Campos e Reis, como o autor ortónimo envolvido no seu diálogo de sonho com o mundo e a vida. Tudo se passa no *Livro do Desassossego*, como se Fernando Pessoa, sob a mal fingida máscara de Bernardo Soares, retirasse toda a ficção às suas ficções, eliminando nelas o que é *imaginariamente positivo* (contentamento puro de Caeiro, indiferença ostensiva de Reis, exaltação tumultuosa e precária de Campos) (Lourenço, 2022: 240–241).

É um texto tão inquietante que é capaz de abafar o género inventor dos temas pessoanos, o género poético. Para Lourenço (2022: 262), Soares será sempre uma figura que fica à margem do esqueleto heteronímico com a sua prosa, que, segundo as suas palavras, não passa de uma reciclagem dos tópicos poéticos pessoanos: “No *Livro do Desassossego* não aprendemos nada que não soubéssemos já através daquilo que adquirimos o hábito de designar como a poesia de Pessoa”.

Pessoa (2013: 508), no Prefácio das *Ficções do Interlúdio*, designa o Barão de Teive e Bernardo Soares como figuras “minhamente alheias”. Este é um texto interessante porque concorre para a categoria de textos que permitem pensar sobre as características das figuras. Neste caso estamos perante um texto de suporte não a figuras com obras em poesia, mas sim a figuras com obras em prosa. Pessoa (2013: 509) admite que “em prosa é mais difícil de se outrar”. Soares e Teive são figuras alheias à personalidade do escritor, mas partilham consigo o mesmo estilo, logo continuam a ter um elo de ligação com o criador. Pessoa esclarece que, embora haja semelhanças com figuras do *drama em gente*, como Álvaro de Campos, estes pertencem a mundos diferentes, opondo aqui prosa e poesia.

Soares no seu quarto sonha muitas vezes de olhos abertos; produz mundos à parte e coloca-se no plano do não-ser: um intermédio entre os que dormem e os que estão acordados. É durante as suas insónias que nos revela:

A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. (...) alinho na minha imaginação, confortavelmente, como quem no inverno se aquece a uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior. Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas. § Alguns passam dificuldades, outros têm uma vida boémia, pitoresca e humilde. Há outros que são caixeiros-viajantes (poder sonhar-me caixeiro-viajante foi sempre uma das minhas grandes ambições — irrealizável infelizmente!). Outros moram em aldeias e vilas lá para as fronteiras de um Portugal dentro de mim; vêm à cidade, onde por acaso os encontro e reconheço, abrindo-lhes os braços, emotivamente... (...) quando sonho isto, e me visiono encontrando-os, todo eu me alegro, me realizo, me pulo, brilham-me os olhos, abro os braços e tenho uma felicidade enorme, real, incomparável.” (Pessoa, 2013: 124–125)

Enquanto lida com a ideia de realidade que se encontra fora do seu quarto, e que lhe pesa em todo o seu ser, Soares opta por fazer reflexões com a janela fechada. Nesse espaço revela como se processa a sua relação com a escrita. Soares assume-se como escritor e diz-nos o impacto dessa prática artística na sua identidade. Quando não consegue escrever, sente-se instável e fora de si: “Há muito tempo que não escrevo (...) Há muito tempo que não sou eu.” (*ibid.*: 160).

Soares é um escritor que escreve em prosa e que considera “o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa” (*ibid.*: 232). No excerto 227 rejeita a poesia

como género sublime, assim como as demais teorizações clássicas, pelo que remete a poesia para as crianças, enquanto processo transitório de aprendizagem que as encaminhará para o futuro género mestre — a prosa. O excerto 227 desenvolve, portanto, uma teorização inversa àquela que analisamos no Prefácio das *Ficções do Interlúdio*. Esta ideia da poesia como meio para atingir um fim (neste caso o fim seria a prosa) também estava presente no plano de obra, quando Pessoa nos disse que “os seus versos [de Soares] são o lixo da sua prosa, aparas do que escreve a valer” (*apud* Zenith, 2013: 25). Soares representa uma prosa na qual convergem todas as possibilidades estéticas e gráficas, por oposição ao verso, que é uma forma rudimentar e inflexível. Soares, durante este processo de escrita que o distrai da vida comum (trecho 118), confessa que a prosa é algo intrínseco ao seu ser, sendo que admite que escrever em poesia é uma tarefa árdua.

O caso do Barão de Teive é deveras peculiar. Descrito pela crítica como uma figura cuja obra resulta de uma reiteração de outros tópicos pessoanos, prende-se, nas palavras de Gustavo Rubim (2021: 105), com “uma versão Kitsch”, uma criação vulgar de qualidade inferior aos outros heterónimos pessoanos. Este “autor de obra nenhuma” (Rubim, 2021: 106) teria escrito a *Educação do Estoico* como marca de um vazio autoral. O Barão de Teive coloca-se à margem da vida real e descreve-se como “um moribundo” (Pessoa, 2001: 30) que não é gente, mas o cariz trágico da sua autoanálise revela que este aceita a vida tal qual esta se apresenta, pelo que a sua valorização de si enquanto escritor fortalece a sua personalidade e afasta-o de uma pulsão somente trágica. O próprio percurso que constrói em direção ao suicídio demonstra um sujeito que se preocupa em elucidar o seu quadro interior, aliado ao desejo de ter obras literárias completas e, por conseguinte, todos os excertos do Barão procuram preencher algo que se estende para além de uma despedida de suicídio. O gesto do Barão de Teive, de queimar toda a sua produção escrita, consolida o único escrito que sobrou, o qual se centra no seu quadro interior. A mudança adjetival que Pessoa realizou no subtítulo, ao mudar *O Último Manuscrito do Barão de Teive* para *O Único manuscrito do Barão de Teive*,¹⁷ não terá sido um acaso. A utilização do adjetivo “Último” poderia induzir-nos em erro e conectaria esta obra à ideia de término, tal como lhe daria uma demarcação temporal enquanto trabalho literário que precede outros já produzidos. As descrições das obras queimadas têm mais valor do que se o Barão tivesse realmente mais textos para mostrar, visto que o leitor fica expectante sobre a possível qualidade artística desses textos. Todas as outras obras foram eliminadas em prol de

¹⁷ A este respeito cf. Pessoa, 2001: 11.



A Educação do Estoico ser o centro do desenvolvimento e construção da figura. Note-se também que o Barão salienta diversas vezes que parte do que escrevera era poesia, sendo que toda essa poesia fora anulada em prol do destaque desta obra em prosa. Em suma, o Barão fortalece a sua imagem de escritor quando narra a destruição de obras passadas. Uma possível hipótese para a mudança de “Último” para “Único” consiste em pensarmos neste gesto, que insere o Barão neste conjunto de figuras de obras únicas e de escritores que desenvolvem os seus quadros interiores. Ora, a escolha de “Único” confere esse estatuto de obra rara e singular. Se Pessoa tivesse utilizado o adjetivo “Último” convocaria um tom de despedida antes do anunciado suicídio, o que não é de todo o que a análise desta figura nos revela.

A contaminação dos géneros é também evidente na obra de Maria José. Num monólogo analítico estruturado sob forma de carta sem destinatário, de datação incerta de 1930, Maria José discorre sobre a sua condição enquanto “espécie de gente” ao fazer um contraste com “as gentes” que observa do lado de fora da janela. A primeira publicação deste texto, habitualmente conhecido como “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”,¹⁸ ocorreu em 1990 em *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*. Maria José diz-nos que o Senhor António “nunca há-de ver esta carta” (Pessoa, 2016a: 209), pelo que a designação “carta” funciona, desde a primeira instância, como uma máscara do seu monólogo interior. A possibilidade de o texto ter um destinatário é imediatamente eliminada na primeira linha, através do advérbio de negação “nunca”, o qual esgota qualquer possibilidade de este texto assumir a função de carta, enquanto género textual que visa estabelecer uma comunicação direta entre os interlocutores. Surge a dúvida: o que nos leva a crer que este texto poderá não ser uma carta?

“A Carta da Corcunda para o Serralheiro” é um texto híbrido que tem originado diferentes leituras, pelo que, quando foi publicado pela primeira vez, em 1990, este texto foi inserido no capítulo II,¹⁹ intitulado “Quantos Sou” e no subcapítulo “Maria José: Metáfora de uma Alma à Janela”, juntamente com outras figuras como Eduardo Lança, Bernardo Soares, Barão de Teive e

¹⁸ Viktor Mendes (2023: 226) alerta para as demais transcrições e interpretações incorretas do título do datiloscrito: “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”; aparece em alguns casos publicada sem o artigo *a* em ‘A Carta...’, ou, também frequentemente, em vez de ‘A Carta da Corcunda *para* o Serralheiro (itálico meu), encontramos ‘A Carta da Corcunda *ao* Serralheiro’ (de novo itálico meu)”. Acrescento como exemplo o Prefácio, que consta em *Contos Escolhidos*, de Ana Maria Freitas, o qual introduz o texto como “A Carta da Corcunda ao Serralheiro” (cf. Freitas, 2016: 13); e o ensaio “Coisas que Não Podem Ser”, de Humberto Brito (2021: 17), no qual podemos ler “A carta de Maria José, comumente referida como “Carta da corcunda ao serralheiro””.

¹⁹ Cf. Pessoa, 1990: 256–258.



Vicente Guedes. Teresa Rita Lopes (1990) no seu discurso aponta a complexidade do texto quando deixa transparecer dúvidas sobre o género a que pertence esta “carta”. Não chega a afirmar que é um conto, assim como não defende que é uma carta, pelo que coloca sempre o termo “carta” entre aspas. A completude do texto é bastante elogiada, algo a que chama “inesperado” (Lopes, 1990: 143) por parte de Fernando Pessoa. Chega a chamar-lhe “auto-retrato” (*ibid.*), tendo sempre presente a ideia de que o dalitoscrito “é muito mais do que a página escrita de um diário” (*ibid.*: 142). No volume *Contos Escolhidos*, da coletânea *Pessoa Breve* (edição de Ana Maria Freitas e Fernando Cabral Martins), a “carta” de Maria José é selecionada para a antologia na qualidade de “conto sob a forma de carta a não enviar” (Freitas, 2016: 13). Um dos critérios que parecem ser determinantes para considerar o manuscrito um conto é a existência de um título (“A Carta da Corcunda para o Serralheiro”), que precede a saudação ao senhor António.

O que a leitura deste texto demonstra é que este não se resume à dicotomia entre carta e conto, mas estende-se ao plano dramático e novelístico. Maria José dá conta de si como um espectro anónimo: “O Senhor não sabe quem eu sou” (Pessoa, 2016a: 209). O remetente cria uma posição de destinatário fantasma, uma situação semelhante à do amante de Oscar Wilde, em *De Profundis*, o Lord Alfred Douglas. Verificamos a construção de uma figura que escreve para si e que se preocupa em deixar uma marca no mundo através da sua escrita. Pensemos na seguinte frase de Maria José: “O António da oficina de automóveis disse uma vez a meu pai que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não há direito a viver” (*ibid.*: 214). Quando decide escrever esta carta, simula uma resposta à formulação do António da oficina através do próprio ato da escrita que preenche a sua posição no mundo (“E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar à janela” (*ibid.*)). A sua consciência exacerbada é o produto final da premissa “toda a gente deve produzir qualquer coisa” (*ibid.*), à semelhança de Soares e de Teive, que deixam uma única obra como marca da sua existência.

No conjunto teórico analisado ao longo deste estudo, há um mecanismo que procura reduzir a assimetria entre prosa e poesia, atribuindo a ambas igual valor artístico. Pessoa em textos tardios anula a distância entre as formas literárias, pelo que as teorizações denotam sobretudo uma preocupação por parte de Pessoa em identificar os problemas que separam os géneros (problemas esses que remontam às teorizações clássicas), com vista a alcançar a inovação nesses campos artísticos. Pessoa procura um equilíbrio entre os géneros e insere-se nessa discussão precisamente



para se libertar dela, sendo que isso é evidente quando procura unir numa só obra textos com códigos estéticos diversos. Essa libertação de teorizações restritivas dos géneros dá-se nas próprias tendências de contaminação dos mesmos, que parece ser uma constante em textos híbridos como a carta da Corcunda. Não há uma consolidação explícita sobre um sistema de prosadores, à semelhança do Dia Triunfal, que marca o nascimento de um sistema de poetas, mas existe uma experiência literária complexa para ser explorada no campo da prosa. A prosa pessoana inscreve-se num novo registo; numa experimentação dramática que se desprende do conhecimento factual e do registo ensaístico. Nesse espaço a mão do criador, neste caso a mão de Pessoa, interfere para criar algo, nomeadamente figuras que escrevem em prosa e que são autores de uma obra única de cariz testemunhal. Pessoa (2013: 509), ao alimentar esse esqueleto com outros textos de suporte, poderá estar a sugerir que a sua prosa se candidata ao espaço de *substância dramática*, em que é possível “se outrar”.

Referências

BNP/E3: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

AGUIAR E SILVA, Vítor (1990) *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

BRITO, Humberto (2021) “Coisas que Não Podem Ser”, in *A Interrupção dos Sonhos*, Lisboa, Relógio D’Água, 11–20.

CEIA, Carlos, (2009) “Géneros Literários”, in *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coordenação de Carlos Ceia, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/generos-literarios>.

FREITAS, Ana Maria e MARTINS, Fernando Cabral (2016) “Prefácio”, in Ana Maria Freitas e Fernando Cabral Martins (eds.), *Contos Escolhidos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 7–14.

HEGEL, G. W. F. (1920) *The Philosophy of Fine Arts (PFA)*, tradução de F. P. B. Osmaston, volume 4, London, G. Bell.

JACKSON, K. David (2010) *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, New York, Oxford University Press.

LOPES, Teresa Rita (1990) “A Voz no Espelho: F. Antunes, F. Wyatt, Teive, Soares, Maria José”, in Teresa Rita Lopes (ed.), *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*, volume I, Lisboa, Editorial Estampa, 142–143.

LOURENÇO, Eduardo (2022) *O Lugar do Anjo. Crítica Pessoaana II (1983–2017)*, edição de Pedro Sepúlveda, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MENDES, Viktor (2023) “Maria José ‘Criança Macaca’ e Fernando Pessoa”, in João R. Figueiredo e Miguel Tamen (eds.), *A Admiração pela Admiração: Ensaios para António M. Feijó*, Lisboa, Tinta-da-china, 221–241.

PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus.

PENTEADO, Flávio Rodrigo (2021) *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Detratização)*, Tese de Doutoramento em



- Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.
- PESSOA, Fernando (1990) *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*, volume II, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editorial Estampa.
- (1999) *Correspondência (1923–1935)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2001) *Barão de Teive: A Educação do Estoico*, edição de Richard Zenith, 2.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013) *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, edição de Richard Zenith, 11.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2016a) “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, in Ana Maria Freiras e Fernando Cabral Martins (eds.), *Contos Escolhidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 209–214.
- (2016b) *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, edição de Nuno Ribeiro, Lisboa, IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa>.
- (2016c) “Ensaios”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/2368>.
- (2016d) “Sobre os Géneros Literários”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/5229>.
- (2016e) “Sobre a Palavra e a Voz”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/4314>.
- (2016f) “Prosa e Poesia”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/4425>.
- (2016g) “Sobre Poesia e Prosa”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/2369>.
- (2016h) “Sobre Poesia e Prosa”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/4256>.
- (2016i) “Sobre o Conto de Imaginação”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/5201>.
- RUBIM, Gustavo (2021) “O “Heterónimo” Kitsch (sobre a Vida do Barão de Teive)”, *Estranhar Pessoa*, 8: 105–120, disponível em <https://doi.org/10.34619/w99j-foih>.
- SENA, Jorge de (1982) “O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que Publicou”, in *Fernando Pessoa & C.^a Heterónima*, volume 2, Lisboa, Edições 70, 81–155.
- WELLEK, René e Austin WARREN (1942) *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- ZENITH, Richard (2013) “Introdução”, in *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, edição de Richard Zenith, 11.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 9–39.

Catarina Alinha é estudante no Mestrado de Estudos Portugueses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e membro do projeto Estranhar Pessoa, do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. Em 2022 e 2023 integrou a equipa de investigação do projeto Europeu VAST: Valores Através do Espaço e do Tempo, dedicado à área de contos de fadas e às humanidades digitais. Tem como principais interesses de investigação: estudos pessoais, modernismo na literatura inglesa e portuguesa, e literatura contemporânea.

