

## MODOS DE ESCRITA EM PESSOA

### 1. Sob o signo da interrupção

Ao lermos a descrição que Pessoa faz, na carta de 13 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, do “dia triunfal” do aparecimento dos heterónimos, percebemos que Álvaro de Campos é o apogeu de todo o processo. De facto, é Álvaro de Campos quem escreve a “Ode Triunfal” que culmina esse “dia triunfal” e lhe dá todo o sentido. Ora, a característica mais forte da “Ode Triunfal”, tal como é apresentada na referida carta, é o ter sido escrita “sem interrupção nem emenda”. Este é que é o modo de manifestação, na sua máxima força, de um poeta novo no termo da revelação de uma literatura nova. Mas lembre-se, a este respeito, um artigo que Pessoa publica em 1934, “O Homem de Porlock”, baseado numa história contada por Coleridge sobre um certo visitante inoportuno que lhe interrompe a escrita do “Kubla Khan”. O poema acaba no momento em que é interrompido, ganhando assim o seu ponto final em virtude de um acaso exterior: o poema continua a ser de Coleridge, mas a sua forma final foi determinada pelo acaso da sua interrupção. Maria Irene Ramalho, que em vários ensejos tem comentado o artigo, liga-o a uma conjugação entre aquilo a que chama a “autoconsciência interruptiva” e a produção de um “objecto escrito”<sup>1</sup>. Entendida deste modo, a interrupção toma um valor tal que passa a definir toda a poesia de Pessoa — deixando o aparecimento dos heterónimos, e o de Campos em especial, como o caso oposto, o da completude e da soberania (embora o fim da “Ode Triunfal” seja em anticlímax).

Os textos que Pessoa deixou estão interrompidos, por norma. O seu estado irregular não se deve apenas às lacunas que persistem, às frases que ficaram inacabadas (ou ilegíveis) por rapidez de execução. Na verdade, não se pode decidir, num grande número de vezes, com base no conjunto de hipóteses e variantes que o texto apresenta, qual a forma final que o texto deve ter. Além disso, cada um deles parece representar apenas uma parte de um texto maior nunca concluído. Depois, há ainda aquela outra característica que tem a ver com as *cicatrices* (para citar Gumbrecht<sup>2</sup>) que resultam daquilo que se poderia descrever como a colisão do texto com a vida. Uma *cicatriz* é um corte ou uma ruptura que revelam a presença do contexto e dos limites que impõe: desde a falta de papel ou de fita de máquina até à falta de tempo; desde a fragilidade da razão, que implica que o fio de uma argumentação de súbito se suspenda, até à própria mecânica complexa da heteronímia, que suspende a sinceridade ao mesmo tempo que produz notas de teor confessional;

---

<sup>1</sup> “Interrupção Poética: um Conceito Pessoaano para a Lírica Moderna”.

<sup>2</sup> *The Powers of Philology*, p. 15.

desde a impossibilidade de encontrar a palavra certa num contexto preciso até à dúvida não resolvida quanto a uma determinada solução.

Finalmente, a *cicatriz* pode ser entendida enquanto incidência da vida no poema, como se o poema fosse indissociável da própria “autoconsciência interruptiva”. Estaria, assim, próximo da Vanguarda, que não trata de *literatura* no sentido institucional, ou seja, de uma textualidade dedicada ao circuito dos críticos e dos leitores, mas antes de uma *escrita* ao vivo. A diferença entre a literatura na sua definição clássica e esta escrita performativa é a mesma que separa a geometria euclideana da geometria fractal, distinguindo entre as formas elementares racionais da tradição clássica e as formas ocultas no caudal irregular da escrita que corre e se quebra. Daí que o fragmentário em Pessoa não seja contingente e fortuito, mas a marca textual de uma interrupção sistémica.

Outra consequência é a permanente crise do sentido, que desarma todo o processo de representação. Poderíamos encontrar exemplos dessa catástrofe lógica ao longo de toda a obra, mas experimentemos, por exemplo, procurar dentre os rubaiyat que Pessoa começa a escrever no início da década de 20, após a sua descoberta da tradução oitocentista feita por Edward FitzGerald de Omar Khayyam, um “poeta-astrónomo” persa do século XII. *Rubaiyat* é o plural de *rubai*, que é o nome de um tipo de quadra solta usada na Pérsia em que o terceiro verso não rima com os outros três. Ora, num certo rubai, pode ler-se: “Nega a verdade, que a verdade é essa!”<sup>3</sup>, o que significa que a verdade consiste, afinal, na interrupção da verdade. E lê-se num outro rubai que essa interrupção desfaz mesmo toda a possibilidade da expressão de si: “Cada um compreende só o que sente”<sup>4</sup>, estando “Cada um”, pois, fechado dentro de si mesmo, coartado da comunicação e até da relação com os outros. Ainda num outro rubai, lê-se: “Assim meus versos são o que não fiz”<sup>5</sup>, passando agora o foco para o corte da ligação entre o texto escrito e o leitor dele, mesmo que esse leitor seja aquele mesmo que acabou de escrever o texto. Porque o poema, uma vez escrito, separa-se do seu autor de tal modo que toda a exteriorização poética se torna um estranhamento radical.

Mais ainda, e no que à questão do autor importa, a interrupção pode ser outro nome para a dispersão do eu, tema modernista fulcral. Leia-se um fragmento do *Livro do Desassossego* sobre Omar Khayyam<sup>6</sup>:

Omar tinha uma personalidade; eu, feliz ou infelizmente, não tenho nenhuma. Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci. Quem, como Omar, é quem é, vive num só mundo, que é o externo; quem,

---

<sup>3</sup> *Rubaiyat*, p. 47.

<sup>4</sup> *Rubaiyat*, p. 18.

<sup>5</sup> *Rubaiyat*, p. 47.

<sup>6</sup> *Livro do Desassossego*, p. 402.

como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num sucessivo e diverso mundo interno.

É no contexto desta crise do sentido que o próprio processo de escrita perde o valor de organicidade “euclideana” sempre cultivado pela arte, clássica ou romântica. Torna-se uma poesia inacabada, porque impossível de acabar. Jorge de Sena afirma, na introdução ao *Livro do Desassossego* que escreve em 1964, que isso é o efeito de uma incapacidade: “Pessoa não é, tenhamos paciência e ele postumamente também, um Dante, um Camões, um Goethe, ou o Shakespeare ou o Milton” porque sofre de “incapacidade para a realização estética”<sup>7</sup> e de uma “doentia consciência do inacabado”<sup>8</sup>. Mas esta é apenas, de facto, uma observação em clave psicológica. Na verdade, a poesia de Pessoa é inorgânica em termos que, de um modo essencial, projectam e ecoam a forma de escrita que dizemos modernista.

Em termos de bibliografia material, esta inorganicidade pessoana é provada pela organização precária de todos os seus constructos editoriais, desde o primeiro livro da *Ática* em 1942 até aos livros editados hoje. O inacabamento e a “incapacidade para a realização estética” são epistemológicas. É como a Catedral da Sagrada Família, de Gaudí, a que Mário de Sá-Carneiro, quando passa por Barcelona, chama “catedral paúlca”, e que é uma arquitectura para sempre em ruínas. Do mesmo modo, a obra de Pessoa é um vasto conjunto de escritos soltos que não se integram em séries completas. Os conjuntos completos que existem são excepções, como os casos de *35 Sonnets*, *The Mad Fiddler* ou *Mensagem*. E um destes três livros inteiramente prontos, o maior, *The Mad Fiddler*, nem chega a ser publicado.

No seio desta condição textual, o sistema dos heterónimos constitui um poderoso aglutinador, que devolve inteireza, quanto mais não seja conceptual, à sua escrita. A heteronímia não é a proliferação imparável de cento e tal autores fictícios ao longo de mais de três dezenas de anos, é uma correlação sólida entre os três autores do “dia triunfal”, uma topologia poética que oferece uma referência para toda a obra de Pessoa. Na verdade, muitos dos outros autores fictícios são eles mesmos sujeitos à interrupção, Anon que deixa de ser Anon e se torna Search, Guedes que se metamorfoseia em Soares — mas os três heterónimos de 1914 constituem uma forma perfeita, estável. Estes heterónimos nucleares distinguem-se muito bem, sobretudo, do próprio ortónimo, por mais que este se tenha misturado e procurado confundir com eles, pois partilham de uma característica inconfundível e única: são seres imaginários. É um trio que forma, na geometria das suas relações, um triângulo equilátero — um mestre, dois discípulos opostos — que joga com todos os simbolismos esotéricos, místicos e simbólicos. Os três heterónimos são solidários entre si. Nem Horace James Faber, nem Eduardo Lança, nem

<sup>7</sup> *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, p. 193.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 196.

António Mora, nem Frederick Wyatt, nem Raphael Baldaya, etc., etc. são heterónimos no mesmo sentido, pois estão isolados, são peças soltas que se movem entre o *alter ego*, o pseudónimo e a personagem ficcional. Por isso, os três heterónimos não são apenas ficção poética, mas poesia dramática.

Lê-se num prefácio para *The Mad Fiddler*, que traduzo: “qualquer obra de arte – por exemplo, um poema – tem de ser um conjunto coerente, organicamente sólido; tem de ser estruturalmente um conjunto, não admitindo nenhum elemento, por mais maravilhoso que seja, que não contribua para a sua unidade”<sup>9</sup>. E Pessoa repete muitas vezes este desejo de coerência e de organicidade. Que, no entanto, não se chegou nunca a cumprir, excepto na instância conceptual da heteronímia que temos vindo a descrever. O *Livro do Desassossego* pode mesmo considerar-se, pelo contrário, o apogeu da arte literária inorgânica. Ou, por outras palavras, o apogeu de uma arte moderna minada pela interrupção.

Mas agora coloque-se a questão em termos, não de inorganicidade vanguardista, mas de consciência formal do acto de escrita. É que, do ponto de vista de uma célebre nota de Pessoa – o *Ulysses* – obra perfeitamente acabada e orgânica – é um romance fragmentário. E o que o célebre artigo sobre o “Homem de Porlock” afirma é consistente com a mais clássica literatura romântica: caso, na verdade, do “Kubla Khan” de Coleridge.

“A cesura que põe fim à redacção de uma obra não lhe confere um estatuto privilegiado de completude: significa somente que se diz estar terminada a obra quando, mediante a interrupção ou o abandono, se constitui como que um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito, em relação ao qual a obra, chamada de acabada, distingue-se da inacabada apenas acidentalmente” (AGAMBEN, *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 117).

“Um poema não está nunca acabado. É sempre um acidente o que o termina, isto é, o que o dá ao público. São a lassitude, a solicitude do editor, o surgir de outro poema. Mas nunca o estado mesmo da obra (se o autor não é um imbecil) revela que esta não poderia ser trabalhada, modificada, considerada como primeira aproximação, ou origem de uma nova busca” (VALÉRY, *Pléiade II*, 1993, p. 553)

## 2. A montagem e a soma

---

<sup>9</sup> *Poemas Ingleses III*, p. 30.

É possível pensar, com bom fundamento, que a edição electrónica é a que se adequa melhor à natureza textual da obra de Pessoa. Ou seja, a sua fragmentariedade generalizada leva à conclusão de que a leitura pode ganhar com essa edição, dado que os fragmentos não precisam de ter ordem fixa, são organizáveis segundo as linhas que o leitor decidir, e podem ser acompanhados de todas as notas, comentários, referências e fac-símiles que se quiser. No entanto, conjuntos inconjuntos como o *Livro do Desassossego* ou como o *Fausto* não são, apesar disso, hipertextos, nem obras de literatura virtual, nem ciberliteratura. São obras inacabadas que se destinam a uma edição em papel. Não são pensáveis enquanto conjuntos de textos mais ou menos fragmentários, somados uns aos outros, organizáveis e pesquisáveis segundo regras determinadas externamente. São pensados como livros futuros, em que o procedimento da montagem virá sempre acrescentar qualquer coisa a essa soma. Quando o todo é maior que a soma das páginas, então existe aquilo a que se chama montagem, pois é esse o seu efeito e o seu sintoma.

A complexidade textual da obra de Pessoa tem mesmo exigido a elaboração de teorias editoriais novas. E, por isso mesmo, muitos dos editores de Pessoa têm sido igualmente críticos importantes, desde João Gaspar Simões, Jorge de Sena e Jacinto do Prado Coelho.

Reparemos agora num caso, a edição em livro, feita por Carlos Pitella em 2018, do *Fausto*, que representa, de facto, um avanço considerável no conhecimento do texto. Trata-se da segunda tentativa de edição. Trinta anos antes, a primeira edição do *Fausto*, por Teresa Sobral Cunha, em 1988, tentara reconstituir aquele *Fausto* que, segundo a editora, Pessoa gostaria de ter escrito. Mas esse era um desejo impossível de satisfazer, pois a natureza dos fragmentos de *Fausto* que Pessoa deixou não o permitia. Quanto a Carlos Pitella, propõe em 2018 uma edição crítica que abandona toda a ambição de completar o projecto de Pessoa e que escolhe, antes, uma simples matriz cronológica. Por outras palavras, este *Fausto* de papel usa o modelo do arquivo digital, pois a linha da cronologia funciona como uma não-ordenação, literariamente falando, tal como a seriação alfabética é outro caso de não-ordenação. No entanto, como se trata de uma edição em forma de livro e não de um arquivo, a sequência dos fragmentos significa, ou seja, o princípio da ordem cronológica induz a leitura do *Fausto* como se fosse um texto diarístico: o que começa por ser uma seriação “neutra” torna-se naquilo que Carlos Pitella propõe, no prefácio, ler como um “diário poético”<sup>10</sup>. O que, do ponto de vista hermenêutico, é tudo menos evidente.

Porque é este o efeito principal da edição: dar uma montagem. E, enquanto o arquivo é um inventário e uma catalogação, a montagem institui uma ordem, e a ordem cria sentido. A edição é, pois, um modo de escrita.

---

<sup>10</sup> *Fausto*, p. 23.

Podemos encontrar em autores contemporâneos exemplos de textos que assentam em simples montagens de outros textos. O Surrealismo português é especialmente forte neste tipo de procedimento. Mário Cesariny, nos livros de *Aforismos* de Teixeira de Pascoaes ou de *Fragmentos* de Novalis, bem como na *Horta de Cordel*, faz aquilo que são livros seus a partir de textos de outros. Ou Herberto Helder, no exemplo maior de *Húmus*, que é uma montagem de frases do clássico de Raul Brandão com o mesmo título. Ou Alberto Pimenta, em *Read & Mad*, em que faz uma montagem não-aleatória de versos de Camões e de versos de Fernando Pessoa. Existe na literatura portuguesa uma consciência aguda da montagem que é herdeira da experiência de escrita modernista.

A relevância da montagem toma ainda maior importância se pensarmos na definição célebre que Pierre Reverdy faz da imagem, e que André Breton coloca como alicerce daquilo a que chama a “atividade surrealista”: a imagem consiste na aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Como Robert Scholes mostra, o nome desta aproximação não é senão montagem<sup>11</sup>. A ideia da existência de um “ponto do espírito” em que se os contrários se unem, em que tudo se pode aproximar de tudo, lembra igualmente a analogia universal tematizada pelo Romantismo e, claro, a teoria das correspondências de Baudelaire. A montagem é, pois, o universal retórico da arte moderna.

Dos efeitos de sentido que são produzidos pela justaposição de textos — isto é, da montagem enquanto forma de escrita — conhecemos em Pessoa exemplos claros. Um deles é a publicação em *A Renascença*, de 1914, das quadras de medida tradicional “Ó sino da minha aldeia”, seguidas da paródia ultra-simbolista em verso livre de “Pauis de roçarem ânsias...”, ambos os poemas com o título “Impressões do Crepúsculo”. Outro exemplo é o modo de aparecimento de Álvaro de Campos em *Orpheu*, em 1915, num conjunto de dois poemas em que a futurista “Ode Triunfal” é precedida de um “Opiário” decadente. Nestas duas publicações, a intensidade da provocação formal do segundo poema (“Pauis” e “Ode Triunfal”) é aumentada pelo contraste que estabelece com o conformismo do primeiro (“Ó sino da minha aldeia” e “Opiário”).

Mais tarde, na *Athena*, em 1924, Pessoa reencena a morte de Mário de Sá-Carneiro com a montagem de textos intitulada “Últimos Poemas”. Retira dois poemas do livro, então ainda inédito, *Indícios de Ouro*, junta três poemas soltos e duas quadras enviadas numa carta, acrescenta-lhe uma nota introdutória abrindo com a frase “Morre jovem o que os deuses amam”. E o facto é que essa montagem de Pessoa se torna decisiva para toda a leitura futura de Mário de Sá-Carneiro, que se vê transformado numa personagem trágica de que os poemas são figuração transparente. De resto, a *Athena* é uma revista preparada como um veículo dos heterónimos, aí surgindo antologias de Ricardo Reis e Alberto Caeiro cumprindo disposições editoriais (regras de montagem) que tipificam autores verdadeiros: por exemplo, o nome de Alberto Caeiro vem

---

<sup>11</sup> *Paradoxy of Modernism*, p. 113.

acompanhado das datas de nascimento e de morte – tal como faz com Mário de Sá-Carneiro.

Das actividades essenciais da edição, a da montagem é a mais decisiva do ponto de vista semântico. O editor apenas ordena, alinha, muitas vezes não acrescenta nenhuma palavra ou sinal, mas é por via dessa acção que o autor passa a existir. O trabalho da montagem é conhecido e praticado por Pessoa ao longo da sua obra, sobretudo nas estratégias de publicação que referi. Mas é necessário dar um último passo. Pessoa, como Apollinaire, Pound ou Eliot, também escreve poemas-montagem.

Vejam, como exemplo desse procedimento, o poema “Eros e Psique”, último poema de Pessoa publicado na *presença*. “Eros e Psique” é um poema sobre uma Princesa que dorme esperando um Infante que a venha acordar, mas, no momento em que ele chega ao pé dela, a conclusão é inesperada: “[O Infante] vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia”. “Eros e Psique” tem por detrás, em jeito de contraluz intertextual, o conto dos irmãos Grimm “A Bela Adormecida”, embora o final do poema difira por completo desse modelo. O título, por sua vez, remete para a mitologia grega: Eros e Psique, personificações da força e da harmonia, do corpo e da alma, têm uma história de amor que fala da contradição insanável entre o desejo sexual e a elevação espiritual, mas com um *happy end* que sugere que Eros e Psique são, não só complementares, como até indistinguíveis. Além disso, o poema tem uma epígrafe<sup>12</sup>:

... E assim vedes, meu Irmão, que as verdades que vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são, ainda que opostas, a mesma Verdade.

DO RITUAL DO GRAU DE MESTRE DO ÁTRIO NA ORDEM  
TEMPLÁRIA DE PORTUGAL

Por via desta epígrafe, a crítica (incluindo exegetas como António Quadros ou Fernando J. B. Martinho) costuma considerar que “Eros e Psique” é um poema sobre um ritual de iniciação templária. No entanto, leia-se o que escreve a este respeito Pessoa na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro, já citada<sup>13</sup>:

não pertença a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema ‘Eros e Psique’, de um trecho [...] do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais”.

Com estas palavras, Pessoa afirma que a epígrafe do poema não lhe sobredetermina o sentido, pois ele não pertence à Ordem templária, ou a

<sup>12</sup> *Poesia (1931-1935)*, p. 133.

<sup>13</sup> *Teoria da Heteronímia*, p. 282.

qualquer outra. Todavia, é de salientar que Fernando Pessoa escreve uma “Nota Biográfica”, também em 1935, na qual afirma que é “Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal”<sup>14</sup>. Ora, como o primeiro Fernando Pessoa não pertence “a Ordem Iniciática nenhuma”, deverá talvez pensar-se que este segundo Fernando Pessoa é, de algum modo, uma personagem<sup>15</sup>. Disto se pode concluir que o poema “Eros e Psique” pode significar de modo muito diverso se se variar a sua atribuição entre as duas acepções do nome Fernando Pessoa. De todo o modo, o Pessoa aqui em causa, o autor deste poema, é aquele que é designado habitualmente por “o ortónimo”. Mas não é menos verdade que a leitura deste poema como sendo “de iniciação” perde credibilidade e se torna antes parte de um jogo ficcional – parte de uma montagem complexa.

A publicação de “Eros e Psique” tem, ainda, uma dimensão performativa: é a publicação final de Pessoa na *presença*, a seguir a “Autopsicografia”, em 1932, e a “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, em 1933.

Assim, ao aparecer no ano seguinte, em 1934, “Eros e Psique” vem na sequência do tema do poeta fingidor que “Autopsicografia” tematiza, e do tema do “*homo duplex*” que caracteriza a última grande ode assinada por Álvaro de Campos. Talvez, nesse contexto de duplicidade e ambiguidade, o poema “Eros e Psique” avance com uma reivindicação de unidade especialmente enfática. Ao contrário das três quadras provocatórias que dizem que o poeta finge aquilo que sente, “Eros e Psique” é o contrário do fingimento e do outramento, é a revelação da síntese contra o desdobramento. E, ao contrário de Álvaro de Campos, que põe em cena a fractura sem regresso entre a realidade e a fantasia, eis que o Infante e a Princesa, ou Eros e Psique, corpo e sonho, coincidem, fundem-se num só. O paradoxo aparece como o outro nome da verdade, porque promove e celebra a unidade dos contrários.

No fluir dos sucessivos planos do poema que resulta de uma montagem, cada um deles vai reescrevendo o anterior: um título grego pagão, seguido de uma epígrafe templária iniciática, logo de uma história infantil, e, por último, a assinatura de um poeta múltiplo que, afinal, é um só. Não há, pois, interrupção quando o fim está no princípio, o que está fora é como o que está dentro, e tudo se corresponde.

A unidade da carne e do espírito, de Eros e de Psique, do sentir e do pensar é enfim realizada neste poema de Pessoa. Que recupera as sínteses já antigas da “Ceifeira” e do “Guardador de Rebanhos”. É, pois, uma magnífica manifestação do ideal de completude realizada, de dissociação da sensibilidade superada – inesperado, surpreendente píncaro da poesia publicada por Pessoa. No caso de “Eros e Psique”, com a vantagem de disfarçar a vaga nostalgia do verso “O que em mim sente

<sup>14</sup> *Escritos Autobiográficos*, p. 205.

<sup>15</sup> Fernando Cabral Martins, “Notas sobre as Notas Biográficas de 1935”.

está pensando”, ou suavizar o sentido trágico da autodefinição de Caeiro como “cego teimoso”. Só que, desta vez, Pessoa não procede por citação de um modelo, Wordsworth no caso da “Ceifeira” ou Whitman no caso de “Tabacaria”, antes pelo uso dos ilimitados poderes da arte da montagem, modo directo e consciente de interromper a interrupção.

“Criação, descontinuidade, arquivo”, comunicação no Congresso Internacional Fernando Pessoa 2021, organizado pela Casa Fernando Pessoa na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (14 de outubro de 2021).

## REFERÊNCIAS

- Gumbrecht, Hans Ulrich, *The Powers of Philology*, Chicago, University of Illinois Press., 2003, p. 15
- Martins, Fernando Cabral, “Notas sobre as Notas Biográficas de 1935”, in *Estranhar Pessoa*, n.º 8, Outono de 2021: <http://estranharpessoa.com/revista>
- Pessoa, Fernando, *Poemas Ingleses III*, ed. Marcus Angioni e Fernando Gomes, Lisboa, IN-Adolfo Casais Monteiro, 1999
- , *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003
- , *Poesia (1931-1935)*, ed. Ana Maria Freitas, Madalena Dine e Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- , *Rubaiyat*, ed. Maria Aliete Galhoz, Lisboa, IN-CM, 2008
- , *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, 8.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2009
- , *Teoria da Heteronímia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Assírio & Alvim, 2012
- , *Fausto*, ed. Carlos Pitella, Lisboa, Tinta da China, 2018
- Ramalho, Maria Irene, “Interrupção Poética: um Conceito Pessoaano para a Lírica Moderna”, in *Veredas*, 2000
- Scholes, Robert, *Paradoxy of Modernism*, New Haven e Londres, Yale University Press, 2006
- Sena, Jorge de, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, Lisboa, Edições 70, 1982