



## O retrato diluído no drama poético *O marinheiro*, de Fernando Pessoa

### *The Diluted Portrait in the Poetic Drama O marinheiro*, by Fernando Pessoa

Nayara Carla da Fonseca

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | São Paulo | SP | BR

nayara.fonseca@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0003-3511-8909>

**Resumo:** Este trabalho objetiva analisar os procedimentos responsáveis por tecer um plano lírico na peça *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, de modo a nublar as fronteiras entre os gêneros lírico e dramático. A partir disso, buscou-se demonstrar como o autor constrói um drama poético que expõe uma profunda fragmentação do sujeito e aponta para a insuficiência representacional da linguagem mediante uma composição que opera uma desreferencialização em que o mundo, o sujeito e o outro são representados de forma vaga e elusiva. Assim, no drama pessoano, o “ser” é vincado pela incerteza e pela despersonalização. Dessa forma, procura-se analisar como a peça questiona a possibilidade de traçar retratos figurativos empregando-se uma linguagem que ultrapassa o tangível das categorizações e que se liquefaz ao tentar representar um “eu” multifacetado.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa; drama poético; teoria do drama; retratos.

**Abstract:** This work aims to analyze the procedures responsible for weaving a lyrical plane in the play *O marinheiro*, written by Fernando Pessoa, in order to blur the boundaries between the lyrical and dramatic genres. From this, we sought to demonstrate how the author builds a poetic drama that exposes a deep fragmentation of the subject and points

to the representational insufficiency of language through a composition that operates a dereferentialization in which the world, the subject and the other are represented in a vague and elusive way. Thus, in Pessoa's drama, "being" is marked by uncertainty and depersonalization. In this way, we try to analyze how the play questions the possibility of drawing figurative portraits using a language that goes beyond the tangible of categorizations and that liquefies when trying to represent a multifaceted "I".

**Keywords:** Fernando Pessoa; poetic drama; drama theory; portraits.

Fernando Pessoa, um dos mais reconhecidos poetas e escritores da literatura portuguesa, deixou um legado inestimável para a sociedade. Nascido em Lisboa, em 1888, foi um "pensador inquieto, multifacetado e enigmático, produziu poesia labiríntica, mudando sempre a pergunta ao se avizinhar da resposta. Propondo reflexões que iam muito além de seu tempo, de seu espaço e de sua existência multissecular" (Cazé, 2011, p. 38). Através de seus poemas, ensaios e prosa, o poeta revelou um olhar e uma sensibilidade única, explorando temas como a solidão, a angústia e a complexidade da condição existencial e identidade humana.

"O poeta é um fingidor" (Pessoa, 1945, p. 13). O poeta, ao fingir, se dramatiza e o ator, por sua vez, finge para dramatizar. A poesia no drama e o drama na poesia: ambos caminham juntos, assim como Fernando Pessoa o faz ao criar personagens para si mesmo: os seus heterônimos, e o seu drama poético *O marinheiro* (1913), peça sobre a qual discorreremos nesta análise.

Publicado em 1915 na revista *Orpheu*, o "drama estático" de Fernando Pessoa intitulado *O marinheiro*, não seguiu nenhum dos parâmetros convencionais da sua época pela falta de ação e uma grande presença de narrativa estruturada pela linguagem poética. Ora, a própria denominação da peça como "drama estático" já se mostra dialética e agrega uma polêmica: como um drama pode ser estático?

*O Marinheiro* apresenta-se como o navegar impreciso de Fernando Pessoa nas águas brumas da dramaturgia portuguesa do início do século XX. E por impreciso, leia-se: inconstante, volúvel, mutável; em oposição a inube, claro, sereno; não sendo aqui, em absoluto, sinônimo de má qualidade literária. Trata-se de

texto teatral que, em princípio e de maneira abreviada, é visto como um exercício simbolista em prosa poética pouco ou quase nada apropriado à encenação teatral mais convencional. Repita-se: de maneira abreviada, uma vez que os aparentes aspectos simbolistas impregnados no texto colaboraram para a antecipação e consolidação de elementos inovadores ao teatro moderno do século XX.” (Cazé, 2011, p. 38-39).

A peça é formada por alguns elementos que se equiparam ao teatro simbolista do final do século XIX, caracterizado pela estética do sonho e pela invenção das almas como modo de expressão. Elucidando a estética simbolista dessa peça, podemos citar o aspecto musical proporcionado pelos elementos sonoros que constituem o poético no drama pessoal, além da atmosfera vaga e do espaço irreal construído pelo narrador:

Segunda – Todo este país é muito triste...Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe...Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez nunca fosse...” (Pessoa, 1997, p. 11).

A musicalidade dessa peça é notável pela presença de vários elementos que atuam no campo sonoro, como as rimas (“fiava”, “dava”, “olhava”) e as repetições presentes na citação acima. No que diz respeito às personagens, há três veladoras e uma donzela em um caixão. Essas veladoras estão sentadas em um quarto de um castelo, no qual não há praticamente a presença de luz, e ao dialogarem contam e relembram histórias dos seus passados. Assim é inicialmente descrita a ambientação da peça:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. (Pessoa, 1997, p. 9).

Um primeiro elemento já nos chama atenção: um quarto circular, com quatro tochas em cada canto. Algo refutável na “realidade”, que só seria possível num plano do sonho das personagens que narram histórias memoradas e que parecem atuar no campo da imaginação.

Os sonhos e o inconsciente são mitológicos, pois lá habitam as fadas, os heróis - “falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém...” (Pessoa, 1997, p. 18), diz a segunda veladora. O autor, ao retomar essas figuras, joga com a noção de “mito<sup>1</sup>”, visto que o mito simboliza a narração de histórias e seres fictícios, mas no drama *O marinheiro*, Pessoa inverte essas imagens: “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto apenas um sonho dele?” (Pessoa, 1997, p. 34), continua, mais a frente, a personagem indagando a sua própria existência em uma esfera do “real”.

Diante dessa última fala, percebe-se um questionamento acerca do tempo presente das veladoras, apontando para uma alusão de que o marinheiro seria mais real que as contadoras de histórias, e que estas poderiam ser um sonho daquele. Outros exemplos que expõem momentos em que as veladoras se autoquestionam “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo? Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...” (Pessoa, 1997, p.41); “Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?...” (Pessoa, 1997, p. 34). Portanto, o autor inverte a noção de mito e realidade, mecanismo que aqui poderíamos chamar de realidade às avessas”. Outrossim, comprova-se a ideia de que essas “narrativas mitológicas persistem e vivem na memória do homem moderno, assim como estão presentes nas estruturas dramáticas modernas:

Não é aliás necessário fazer intervir as descobertas da psicologia de profundidade ou a técnica surrealista da escrita automática, para provar a sobrevivência subconsciente, no homem moderno, de uma mitologia abundante e, quanto a nós, de uma qualidade superior à sua vida ‘consciente’. (Eliade, 1991, p. 17).

Em *O marinheiro*, a sugestão de um passado mítico recorre num plano simbólico pela presença do elemento água, (foi pela água que Ulisses se perdera, é olhando para o mar que as veladoras sonham), pela sugestão da fala musical das personagens assemelhar-se ao canto das

---

<sup>1</sup> Segundo W.F. Otto (1955, p. 66 *apud* Grassi, 1975, p. 116) entende-se mito como “uma narração de coisas fabulosas... A palavra grega adquiriu relativamente cedo este significado, logo que se começaram a submeter a uma crítica racional as tradicionais histórias dos deuses e da criação do mundo.”

sereias nos mitos, aqui estas buscam persuadir o leitor pela linguagem poética, e pela referência ao mito de Ulisses, que, de acordo com a “lenda”, teria sido fundador da cidade de Lisboa. Na releitura do mito, o marinheiro também se perde em um naufrágio, e reconstrói a sua pátria à base de sonhos: “Ao princípio ele criou paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma...” (Pessoa, 1997, p. 26). Parece que estamos diante de uma releitura do mito de Ulisses, apresentado pela imagem mítica do herói marinheiro, que é frequente em diversos textos pessoanos, como em sua obra *Mensagem* (1934).

Sobre o tempo dessa dramaturgia, tem-se o momento que remete a um passado que existe no sonho/imaginação das personagens, e o presente, que é desconhecido e incerto. “Terceira – Por que não haverá relógio neste quarto? Segunda – Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. [...] Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?” (Pessoa, 1997, p. 12). Quando as veladoras começam a relembrar o passado mítico, elas destacam que estariam cantando histórias:

**Primeira [veladora]**-[...] Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei porquê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que é que não quereis que vo-la cante? (Pessoa, 1997, p. 20).

O canto, nesse contexto, faz uma referência à linguagem poética, estruturada pelo ritmo e pela musicalidade. Aqui também o “cantar” parece estar relacionado ao contar histórias que já foram contadas (os mitos) ou histórias do passado das personagens. Nesses dois momentos, elas se mostram mais seguras ao realizarem o canto, já que no ato de cantar apropriam-se de uma narrativa estruturada por um discurso indireto. A terceira narradora diz:

**Terceira** - Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais para cantar assim como é sempre tarde demais para não cantar. (Pessoa, 1997, p. 20-21).

Já quando as veladoras decidem falar, e a narração é deslocada para um discurso direto, a fala que seria uma escolha individual, consciente e expressaria a identidade das personagens, se demonstra incerta. “Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...” (Pessoa, 1997, p. 41) diz a segunda veladora. Nesse ponto, há uma cisão entre a voz e as veladoras: “entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...” (Pessoa, 1997, p. 38) e, assim, manifesta-se um conflito: todas essas confusões de planos apontam para um processo de perda de identidade das personagens. Instaure-se um conflito existencial e, conseqüentemente, um questionamento que percorre todo o drama: quem realmente estaria sonhando? As veladoras ou o marinheiro?

Além disso, o cantar pode atuar no campo mítico, e a figura mítica conhecida por essa ação são as sereias que encantam e hipnotizam os marinheiros; já aqui nos parece que as veladoras buscam encantar o leitor com a narração poética:

Sonho, mito ou loucura são, pois, elaborações discursivas do inconsciente que o poeta toma como formas de promover a ausência da realidade, procurando trabalhar não sobre o dado concreto mas sobre a formulação imaginária que se produz como descontinuidade do real (Quesado, 1976, p. 80).

Nesse drama, a representação e a concepção simbólica do sonho é revelada como uma confluência entre a linguagem dramática e a poética, na medida em que o escritor explora os limites entre o sonho e a realidade. Logo, constata-se um indício de que o autor defende a ideia de que a ficção é mais verídica do que a própria realidade: “Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?” (Pessoa, 1997, p. 32), diz a segunda veladora angustiada. As personagens narram seus sonhos, mas os sonhos que geralmente atuam no campo da incerteza, nesse drama se realizam e se tornam mais palpáveis e definidos do que a vida das veladoras.

Uma figura importante é a do marinheiro, que dá título ao texto, e que surge sempre como um espelho de evasão da realidade, “em uma ilha mítica”, e reconstrói um real particular num plano imaginário, feito de sonho e de fantasia “Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. [...] Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma

pátria que nunca tivesse tido.” (Pessoa, 1997, p. 24). E é nesse contexto que ocorre a ação presente nessa representação, uma ação que só é estabelecida no plano onírico das personagens enquanto elas relatam os feitos do marinheiro. Vale ressaltar também o diálogo estabelecido entre o homem e o mar, que é sustentado pela presença do elemento “água” que simboliza a fluidez e a “onda”, o movimento:

**Segunda-** É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço mas que está segregando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em que eu me sentisse feliz... (Pessoa, 1997, p. 16-17).

O medo está atrelado à simbologia que traz os “montes” citados: estes são fixos, contrapondo-se à liquidez e ao fluxo da água e das ondas num mar vasto e desconhecido. Parece que as personagens demonstram uma desconfiança ao que se apresenta como estável e sólido, pois para elas é impossível ser tão preciso e estático.

Com todas essas estratégias, simbologias e imagens aqui denunciadas, observa-se que Fernando Pessoa utiliza procedimentos que contribuem para a construção de um “eu” que não é estático; essa construção é exposta no sentido de multiplicidade do sujeito, como uma criação metamórfica e múltipla, que ao ser “muitos”, acaba não sendo “nada”: “Tudo é nós, e nós somos tudo; mas de que serve isto, se tudo é nada?” (Pessoa, 2006, p. 215). Percebe-se que em *O marinheiro* as personagens são retratadas e construídas a partir do dessentir: “Primeira- [...] Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer..”(Pessoa, 1997, p. 41). Ademais, sente-se emoções que não se sente, fala-se palavras que não querem ser ditas: “Segunda- São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê.. Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...” (Pessoa, 1997, p. 39).

De acordo com Jacques Derrida (2012), a experiência no retrato geralmente é vista e pintada de forma a colocar um limite: há fronteiras entre espaços, tempo, figuras. No entanto, o filósofo postula essas ideias com o propósito de questionar a noção de fixidez ao traçar figuras. Diante disso, como uma proposta de analisar *O marinheiro* a partir da concepção de um retrato que se dilui, é possível identificar que as barreiras se quebram nesse desretrato, melhor dizendo, não há limites e tudo se desconfigura: as personagens, o espaço, o tempo, a forma dramaturgicamente. “Não sei porquê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu.. Lembrar-me dele é como não poder lembrar de nada. Quem sabe por que é que digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?..” (Pessoa, 1997, p. 21-22) indaga a primeira veladora, e continuam as outras vagando em interrogações sobre as suas verdades e existências:

**Terceira-** Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, por uma floresta escura, através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?...

**Primeira-** Custa tanto saber o que sente quando reparamos em nós!... Mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... Falai, portanto, sem reparardes que existis... Não nos íeis dizer quem éreis? (Pessoa, 1997, p. 18-19).

À medida que a forma e a estrutura se liquidificam, encontram passagem entre as barreiras colocadas pelos limites dos gêneros. As personagens se distanciam delas mesmas e, assim, a linguagem no fazer poético de Fernando Pessoa se dissolve, pois não é mais capaz de mostrar com objetividade nem o mundo, nem o sujeito, nem o outro. Isto posto, o que se solidifica em *O marinheiro* é a diluição construída pelo processo de desreferencialização das personagens (que são almas que cantam), e de todos os outros elementos que constroem o drama, até mesmo o estatuto do real é questionado.

A questão do “real” no teatro é um elemento essencial que atravessa toda a história do gênero, e a maneira como é abordada varia de acordo

com a visão artística de dramaturgos, diretores e atores. O teatro possibilita vários meios de explorar a natureza da realidade e da humanidade através da criação artística. Na peça aqui analisada, o autor especula o real por meio das personagens, estas se provam indefiníveis, portanto surge o questionamento acerca do termo: como concretizar a ideia do real sob seres líquidos? Por fim, ao denunciar essa problemática, a categorização do gênero se desmancha, pois não segue o modelo de “drama absoluto<sup>2</sup>”, estruturado e defendido pela *Poética*, de Aristóteles. Desse modo, temos uma composição dramática que se desfaz em sua forma para se refazer como linguagem, e ao exteriorizar o drama interno das três almas que cantam e contam histórias, ele se revela poético, ultrapassando todos os preceitos da forma dramática aristotélica como a ação, o diálogo, o tempo e espaço definidos e a interrelação entre as personagens.

As ideias de Derrida (2012) podem ser adotadas para trabalharmos a caracterização de sujeito na peça *O marinheiro*, e também nas próprias reflexões de Fernando Pessoa como uma busca de se autorretratar:

Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (Pessoa, 1997, p. 149).

Ao se definir como “poeta dramático”, nesse trecho retirado de uma carta do poeta a Gaspar Simões, é possível averiguar uma tentativa de autorretrato. E no *Livro do desassossego* também podemos reconhecer esse mesmo esforço:

Sou uma espécie de carta de jogar, de naipe antigo e incógnito, restando única do baralho perdido. Não tenho sentido, não sei do meu valor, não tenho a que me compare para que me encontre, não tenho a que sirva para que me conheça. E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com

---

<sup>2</sup> O “teatro dramático” é denominado por Peter Szondi (2011), na sua Teoria do drama moderno, como “drama absoluto”, por constituir uma estrutura fechada “em si mesma”, seguindo fielmente as unidades de ação, tempo, espaço, diálogo, e relações intersubjetivas.

mentiras -, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela. Mas cessa a reação, e de novo me resigno. Volto em mim ao que sou, ainda que seja nada. E alguma coisa de lágrimas sem choro arde nos meus olhos hirtos, alguma coisa de angústia que não houve me empola asperamente a garganta seca. Mas aí, nem sei o que chorara, se houvesse chorado, nem porque foi que o não chorei. A ficção acompanha-me, como a minha sombra. (Pessoa, 2006, p. 247).

Indo mais além, podemos identificar um retrato traçado: o autorretrato simbólico de Pessoa a partir das construções fluidas e das representações de almas fragmentadas presentes. Representa-se uma autobiografia e um autorretrato impossível de um indivíduo que se sente desfigurado por uma realidade não real e mutável. Segundo Derrida (2010), o autorretrato é mais do que apenas projetar uma representação visual de si mesmo; é um encontro com a impossibilidade de se capturar uma identidade fixa e estável. Ele questiona a noção de autenticidade e unidade na representação do “eu”, argumentando que o autorretrato revela a fragilidade e a instabilidade da identidade. O filósofo enfatiza que o autorretrato é sempre mediado pela linguagem e pelas relações sociais, o que o torna um campo propenso para o jogo da multiplicidade do sujeito e do fingimento. Reflexão esta muito semelhante a toda a criação poética de Fernando Pessoa com os vários retratos criados pelos seus heterônimos.

Assim, para Derrida (2012), o autorretrato é um plano atrativo e fértil para se explorar os limites da representação e refletir sobre a fluidez do “eu”, no qual revelam-se as máscaras sociais, e as tensões entre a presença e a ausência, a verdade e a ficção. Em *O marinheiro*, sugere-se uma desdramatização do drama e uma despersonalização do ser, assumindo a noção de retrato pela ausência de identidade.

O irretratável ganha forma, ou, no caso, “visão”, como diria Derrida (2012), e mais uma vez Fernando Pessoa nos encanta com a sua magia de cantar emoções que não se tem, de expor um pensar a partir do não pensado, comunicar o incomunicável. Assim como as sereias encantavam os pescadores, os leitores finalizam a sua leitura da obra *O marinheiro* hipnotizados com todo o poético no drama. Hipnotizados agora e também facilmente controláveis: “Não sei o que é isto, mas é o que sinto...Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem

a dizer.. Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?” (Pessoa, 1997, p. 41), expõe a primeira veladora, e “[...] Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir? (Pessoa, 1997, p. 41-42), continua a segunda.

O sujeito é todas as almas que estão presas na teia da aranha; em *O marinheiro* a aranha é o autor, metaforizando essas ideias para a realidade do homem moderno, a aranha nos parece o sistema capitalista e todas as instituições que buscam controlar o indivíduo pela moral. Portanto, Pessoa com sua linguagem diluída e sugestiva, consegue tornar visível um retrato moldado pela vivência em sociedade. A mão que tece a teia da criação é a mesma mão que conduz as decisões do homem e, assim, desretrata-se um “eu” a partir do retrato de um outro: “O próprio viver é morrer, porque não temos um dia a mais na nossa vida que não tenhamos, nisso, um dia a menos nela. Povoamos sonhos, somos sombras errando através de florestas impossíveis, em que as árvores são casas, costumes, ideias, ideais e filosofias”. (Pessoa, 2012, p. 229).

## Referências

- CAZÉ, G. C. Do poema dramático simbolista ao teatro do absurdo: o navegar impreciso de Fernando Pessoa em *O marinheiro*. *Revista Desassossego*, v. 3, n. 6, p. 38-49, dez. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v3i6p38-49>. Acesso em: 01 dez. 2023.
- DERRIDA, J. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GRASSI, E. *Arte e mito*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1975.
- JUNQUEIRA, R. *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- MOISÉS, C. *Poesia e realidade: ensaios acerca da poesia brasileira e portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1977.

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, F. *O marinheiro*. Lisboa: Expo 98', 1997.

PESSOA, F. *Poesias*. 15 ed. Lisboa: Ática, 1995.

QUESADO, J. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880- 1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Data de submissão: 28/07/2023.

Data de aprovação: 03/12/2023.