



Fernando Pessoa: a fragmentação do humano

Fernando Pessoa: the human fragmentation

Bruno Eduardo da Rocha BRITO¹

Resumo: O presente estudo busca lançar um olhar sobre a poética de Fernando Pessoa que leve em consideração o quadro sociopolítico da vida e das artes europeias no início do século XX, com ênfase especial na eclosão da Primeira Guerra Mundial e suas drásticas consequências, entendendo assim a dinâmica da produção pessoana – e o teatro de sua heteronímia – como um vívido retrato da fragmentação da identidade humana que permeia a produção cultural desde então.

Palavras-chave: Literatura. Vanguardismo. Identidade.

Abstract: This paper aims at taking a critical look at the works of the great Portuguese poet Fernando Pessoa, regarding the socio-political status of European life and arts at the beginning of the 20th century, with a particular emphasis on the outbreak of World War I and its consequences, understanding Pessoa's poetical dynamics and the theater of his heteronymy as a vivid testimony of human identities fragmentation which has underlied all cultural production since then.

Keywords: Literature. Avant-garde. Identity.

Qualquer breve consulta à fortuna crítica sobre – e inspirada em – Fernando Pessoa inspira facilmente qualquer um a empreender a aventura de inventariar, quer por *hobby* ou diletantismo, ou mesmo por genuína aspiração acadêmica, a infinidade de temas dentro dos quais se pode situar o escritor português, das mais óbvias às mais intrigantes.

A multiplicidade de temas e estilos na obra de Pessoa, corroborada pelo próprio poeta com o estabelecimento de diversas *personae* poéticas a assumir autoria da maior parte de sua obra, não apenas instiga o desejo de seus leitores, como aguça a criatividade de seus estudiosos, ávidos em explorar todas as vicissitudes textuais e desmembrar o organismo autor-texto-leitor nas mais plurais formas possíveis. Assim, é possível (e constante) ver Fernando Pessoa ao mesmo tempo classicista e vanguardista; niilista da vida e místico de tudo; nietzscheano e zen-budista. Um Fernando Pessoa que vê e outro que pensa, um que é sensação e outro, pura consciência. Isso justifica, salvo as devidas ressalvas, as estatísticas em constante oscilação da densidade demográfica de poetas dentro de Pessoa: enquanto alguns de seus mais respeitados exegetas (a palavra não é premeditado exagero) calculam números em torno dos noventa, outros recenseadores elevam a população heteronímica a quase cento e trinta.

Não se pretende discutir aqui os caminhos e as possibilidades da heteronímia, não importando o quão exagerado e inchado esse conceito tenha se tornado, e sim pensar Fernando Pessoa, em toda sua complexidade e difícil definição, como sendo o mais perfeito retrato do que se tornou o Homem, e a Humanidade em geral, no começo do século

1 Doutorando em Teoria da Literatura pela UFPE, professor de Literaturas em Língua Espanhola da Faculdade Frassinetti do Recife | FAFIRE | brunopiffardini@hotmail.com

XX: um conceito esgotado, à beira da falência, estilhaçado em mil (ou noventa, ou cento e trinta) fragmentos por vezes desconexos, por vezes mesmo contraditórios e, ainda assim, tendo sua unicidade justificada por tal desmembramento.

A virada do século XIX para século XX e a sua estrada rumo ao colossal descarrilamento que toma a humanidade de assalto em 1914 foi pontuada por um grande número de modificações profundas não apenas na forma de pensar do ser humano, mas na própria percepção que o humano tem de si próprio. A montagem desse palco, que vira o declínio do positivismo e do determinismo face ao advento dos estudos de Sigmund Freud e Franz Boas, bem como a emergência de Karl Marx diante de um sistema econômico com claros sintomas de iminente esgotamento, como o capitalismo. Isso quer dizer que as bases sólidas de uma sociedade burguesa que se queria incólume sofrem um abalo irreversível, e o ser humano começa a se revelar, nas ciências e também nas artes, como uma entidade complexa, jamais linear ou falsamente coesa e constante como as escolas positivistas de pensamento o faziam acreditar que fosse. Esses são os fatores que pavimentam a estrada para as vanguardas artísticas europeias do começo do século XX: ou talvez fosse melhor dizer os fatores que arrancaram os paralelepípedos das antigas estradas para a aventura do dada, do surrealismo e tantas outras que experimentaram a “deriva” de que fala Michael Löwy em seu *A estrela da manhã: marxismo e surrealismo*:

A quintessência da civilização ocidental moderna é, segundo ele [Max Weber], a ação-racional-em-finalidade (*Zweckrationalität*), a racionalidade instrumental. Ela impregna completamente a vida de nossas sociedades e molda cada gesto, cada pensamento, cada comportamento. (...) Ora, a experiência da deriva, tal como era praticada pelos surrealistas e pelos situacionistas, é um alegre passeio fora das pesadas coações do reino da Razão instrumental (LÖWY, 2002, p. 10-11).

É notável como as palavras de Löwy, ainda que referentes aos movimentos de vanguarda da década de vinte, ecoam os versos sensacionistas de Álvaro de Campos, “*sentir tudo de todas as maneiras / viver tudo de todos os lados / ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo/ realizar em si toda a humanidade de todos os momentos(...)*”. A visão da arte em si, que surge como uma das “atitudes centrais” do Sensacionismo, é assim descrita por Pessoa em um texto de 1916:

A arte, em sua plena definição, é a expressão harmônica de nossa consciência das sensações; isto é, nossas sensações devem ser expressas de tal modo que *criem um objeto que será uma sensação para outros*. A arte não é, como disse Bacon, “o homem acrescentado à Natureza”; é a sensação multiplicada pela consciência – multiplicada, note-se bem (PESSOA, 1990, p. 171).

Também essa “sensação multiplicada pela consciência” dialoga muito de perto com o posterior “Primeiro manifesto surrealista” de André Breton, que demonstra que o *sur-realisme* se propõe como uma expansão da realidade perceptível quando sobreposta

à dimensão onírica, ou seja, a emersão da realidade em sua plenitude ocorre quando o consciente consegue se combinar com o inconsciente.

A bem da verdade, como não seria de se estranhar em Fernando Pessoa, o Sensacionismo não deixa de ter seu quinhão de racionalidade: no mesmo texto, Pessoa menciona a influência das vanguardas contemporâneas em voga, o futurismo e o cubismo, afirmando: “intelectualizamos seus processos”.

O próprio Surrealismo, proposta libertária e aparentemente entregue de braços abertos à “deriva” de Michael Löwy, é – no âmago de seu núcleo duro – a mais escancarada contradição vanguardista. É possível mesmo dizer que, em todo lugar do globo para onde a estética surrealista migrou, toda a sua “prole” foi mais surrealista do que a própria diretoria na Rue de Grenelle poderia se propor a ser. Um movimento que pregava o protagonismo até então inaudito do inconsciente nas artes, o surrealismo foi essencialmente uma racionalização de parte do Dada francês, por intermédio de Breton, que decidira extrapolar a anarquia conceitual deste movimento para além dos palcos, focalizando especialmente a palavra escrita (exigindo que o Surrealismo preservasse uma sintaxe que se encontrava abolida no Dada) e dedicando-se a aplicar as teorias recentes de Sigmund Freud, com as quais entrara em contato durante seu serviço como médico em um hospital neurológico durante a Primeira Grande Guerra (sabe-se também que Freud desgostara de ver suas técnicas sendo usadas *ad hoc* por Breton e seus companheiros). Embora tenha representado um grande passo na mudança de mentalidade do homem burguês na transição do século, a psicanálise freudiana, individual e tão concentrada no aspecto genital, é vista como uma espécie de “positivismo” pelo filósofo e historiador das religiões romeno Mircea Eliade, como menciona em seu *Imagens e símbolos*, quando discorre acerca da importância do resgate místico, ocultista e religioso empreendido pelas artes quando diante do massacre de 1914-1918, expondo um nervo crucial da proposta bretoniana para o Surrealismo: “ele [Freud] pensava ser o Grande Esclarecido, quando afinal não passava do Último Positivista” (ELIADE, 1979, p. 15). Como gesto maior da incongruência surrealista, basta lembrar da expulsão de Antonin Artaud do grupo surrealista: enquanto Artaud pregava o uso livre do irracional nos palcos como força motriz, Breton considerava que a trajetória surrealista precisava abordar esse irracional através da racionalidade.

O pensamento místico também se torna uma chave tanto para os surrealistas quanto para a formação de Fernando Pessoa, ainda que em pontos quase opostos. Um outro ponto controverso de Breton e seu (realmente seletivo) grupo era o interesse superficial por outras culturas, procurando explorar suas qualidades estéticas sem levar em consideração o aspecto cultural, social e antropológico por trás de tais “culturas”, ignorando o papel que o inconsciente cumpre na atividade simbólica por trás desses elementos artísticos “exóticos”: um exemplo é a exposição de arte tribal africana, mencionada por Jacqueline Chenieux-Gendron, cujas máscaras atraíram a atenção dos surrealistas, mas não as relações simbólicas entre essas máscaras e a cultura que as produziu, solenemente

ignoradas por esses artistas. Chenieux-Gendron também lembra as experiências de Breton com o espiritismo, atraído pela demonstração de “escrita automática” em que consiste a psicografia, prestando atenção analítica ao processo mental dos médiuns, ao mesmo tempo ignorando as vicissitudes simbólicas sagradas subjacentes à atividade mediúnica – indiscutivelmente presentes, por mais que o espiritismo esteja imbuído de uma aproximação científica e positivista do fenômeno sobrenatural.

Essa é uma ponte óbvia ao pensamento místico de Fernando Pessoa, ele que também se aventurou no campo da atividade mediúnica, como publicado nos *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, organizados por Richard Zenith. Zenith recolhe um vasto *corpus* de fragmentos de escrita mediúnica de Pessoa, que teria começado a manifestar tal vocação em 1916, prolongando-se até o ano seguinte, boa parte composta em inglês e “comunicada” por um certo Henry More, autodeclarado *frater* rosa-cruz, que responde às indagações de Pessoa e que menciona diversos temas caros ao poeta, como mesmo a Cabala, a astrologia e a teosofia. Segue-se o fragmento 63, datado de 15 de junho de 1917:

Vais ser glorificado e adorado em 1918.

Neste ano tu só fazes progressos. Vais ganhar dinheiro e amor, neste ano. Agora a vida monástica vai acabar; depois vem o dinheiro – uma herança da tia da tua mulher. Só em 1918 poderás assumir a Fama. Devido a muitas respostas a uma pergunta estás num estado agitado. Escuta: quando estás preocupado, faz-me esta pergunta: tu és o Mester?

Ninguém pode responder agora. Quando estou perto, respondo. Só eu.

(PESSOA, 2006, p. 315)²

A grande maioria desta longa “correspondência mediúnica” de Pessoa com “Henry More” trata de aspectos de âmbito íntimo e pessoal, talvez mais “chãos” do que esperaria grande parte de seus admiradores. Questões como sucesso financeiros, dívidas a quitar, mulheres e, inclusive, no fragmento anterior ao supracitado, o surgimento de uma moça em sua vida que engravidaria, tentaria convencê-lo a casar e, diante da recusa do poeta, cometeria suicídio.

Em um dos posfácios do volume, intitulado “O esotérico ambíguo”, Zenith estuda o famoso interesse de Pessoa pelo esotérico, porém lembra de um texto de Pessoa, datado de 1918/19, chamado “Um caso de mediunidade”, no qual Pessoa demole suas próprias pretensões mediúnicas, referindo-se aos textos como frutos de “auto-sugestão”, por exemplo. Diz Zenith:

Como esse texto Pessoa, em voz heteronímica, não estava apenas a fazer o papel de advogado do diabo é confirmado pelo facto de ter parado de produzir páginas infundáveis de escrita automática. Contudo – e isso é que é estranho – ela não desapareceu totalmente. Até 1930, pelo menos, continuou a assumir o papel de

2 Originalmente em inglês, tradução de Richard Zenith.

médium e a receber mensagens, já pouco freqüentes e geralmente curtas, dos seus amigos astrais. Porquê? Entre outras razões possíveis, há duas que parecem prováveis: 1) divertia-se a fazê-lo, e 2) funcionava como uma conversa consigo próprio, para esclarecer sentimentos e pensamentos, encorajar-se a tomar certas decisões, etc. (ZENITH, 2006, p. 468).

Tal opinião, assim como diversas outras nesse mesmo tempo, lançam grandes sombras sobre a imagem corrente de Fernando Pessoa como um místico praticante. Fato é, ele tinha grande interesse pelo tema e estudava os aspectos das grandes correntes místicas que pairavam sobre a Europa no final do século XIX.

Esse período foi efervescente no que concerne a uma “economia” do esoterismo, em que destaca a presença mundial das sociedades secretas, como a Franco-Maçonaria e a Rosacruz, além da Teosofia de Madame Helena Blavatsky e a ordem hermética rosacruiana conhecida como “Golden Dawn”, cujo mais ilustre membro foi Aleister Crowley, autointitulado “a Besta 666”, com quem Fernando Pessoa mantinha correspondência, chegando mesmo a especular-se sobre sua colaboração no suposto suicídio do mago. Zenith lembra que essa ocasião o motivou a trabalhar em um romance policial sobre o assunto, e que a real admiração de Pessoa por Crowley estava justamente em seu charlatanismo.

Charlatanismo e ficcionalização foram duas chaves a dominar o contexto ocultista da transição do século, o que não deixa de evidenciar uma crise de fé a envolver a burguesia bem nascida, a que se direcionavam todos esses movimentos. Nas últimas décadas era constante a alegação, nos meios católicos, de práticas ocultas satanistas por toda a Europa, concentrada principalmente nas muito difundidas lojas maçônicas e outras sociedades secretas, chegando inclusive a envolver os judeus, alimentando a fogueira de um constante antissemitismo, que acabaria por levar ao infame Caso Dreyfus, na França. O caso mais célebre foi o do charlatão Léo Taxil, famoso panfletário anticatólico que, subitamente, converteu-se e se dedicou a entregar os segredos satanistas da Maçonaria (de que teria feito parte), num intrincado jogo difamatório que revelou ao público testemunhas-chave e documentos sigilosos: tudo isso para, em 1896, Taxil organizar uma espécie de coletiva de imprensa e declarar que tudo não passou de mais uma de suas inocentes piadas de mau gosto. Ao fim e ao cabo, muito dessa “crise de fé”, que alimentou a imprensa, os artistas “satanistas” da época e que continua presente no começo do século XX, não passou de elaborados jogos de ficção entre romancistas de diversas partes do mundo, e que acabaria por encontrar em Fernando Pessoa um ávido admirador.

Um último elemento – e provavelmente o mais importante – para a formação (ou desconstrução) do humano no século XX foi a emergência da Primeira Guerra Mundial. Eric Hobsbawm, em seu *Era dos extremos*, considera esta como o marco de inauguração do que chamaria “o breve século XX”, começado com a Primeira Guerra e encerrando-se com o naufrágio do estado soviético.

Hobsbawm deixa claro que a experiência da Primeira Guerra Mundial foi um trauma coletivo em uma escala desconhecida pela humanidade até então. Nenhuma outra

guerra, desde a Antiguidade (mesmo levando-se em consideração o eventual gosto pelo exagero da maioria dos historiadores gregos) e passando pela Cruzadas medievais, nada poderia se comparar à matança em escala industrial representada pelo Fronte Ocidental, onde se enfrentaram França (com o apoio da Inglaterra) e a Alemanha:

Milhões de homens ficavam uns diante dos outros nos parapeitos de trincheiras barricadas com sacos de areia, sob as quais viviam como – e com – ratos e piolhos. De vez em quando seus generais procuravam romper o impasse. (...) A tentativa alemã de romper a barreira em Verdun, em 1916 (fevereiro-julho), foi uma batalha de 2 milhões de homens, com 1 milhão de baixas. Fracassou. A ofensiva britânica no Somme, destinada a forçar os alemães a suspender a ofensiva de Verdun, custou à Grã-Bretanha 420 mil mortos – 60 mil no primeiro dia de ataque. Não surpreende na memória dos britânicos e franceses, que travaram a maior parte da Primeira Guerra Mundial na Frente Ocidental, esta tenha permanecido como a “Grande Guerra”, mais terrível e traumática na memória que a Segunda Guerra Mundial (HOBSBAWM, 1994, p. 32-33).

Como Hobsbawm deixa claro ao longo de sua descrição das guerras, as baixas colossais da Segunda não chocaram mais a população mundial justamente porque tinha, como referência de escala, os números da Primeira – esta, entretanto, não tinha antecedente em brutalidade. A Guerra Mundial deixaria marcas profundas na política externa, fronteiras nacionais reorganizadas a ponto de configurar bombas-relógio para o futuro (a exemplo da Iugoslávia, Tchecoslováquia, Bósnia e Herzegovina, Sérvia e Croácia, Kosovo, Montenegro etc.), a banalização e automatização da violência e, lógico, profundas marcas nas artes e no pensamento. Embora os questionamentos sobre civilização e barbárie estejam ligados principalmente ao absurdo animalesco dos campos de concentração nazista, essas questões já se faziam presentes ao homem de 1914-1918. As vanguardas artísticas, apesar dos antecedentes acima citados representados por revoluções na forma de pensar o humano, surgem no cenário de uma terra devastada na qual o resto dos valores burgueses já não tem mais o mínimo sentido. Caminho livre para repensar a economia capitalista e, evidentemente, para repensar que função a arte deveria assumir diante dessa desolação. Comparando a arte do século XX com aquela do contexto das Guerras Napoleônicas, Hobsbawm deixa evidente a importância que a guerra ocupa. Nos romances passados durante as referidas guerras, menções a ela são como composição de cenário – as batalhas estão longe dos grandes salões de chá pelos quais circulam as heroínas, aguardando a volta de um parente, marido ou noivo da guerra (que provavelmente seria seguida por um baile, talvez). No século XX, é impossível não retratar nenhuma das guerras mundiais como um acessório ou coadjuvante: elas são protagonistas.

É interessante (sintomático ou coincidental, fica a critério do leitor) que os grandes heterônimos e produções importantes da obra de Fernando Pessoa tenham emergido justamente neste contexto. Mais do que imaginá-lo uma entidade pangaláctica, um palco humano por onde desfilam centenas de personalidades distintas e conflitantes, que

desconhecem os limites entre personagem e pessoa, entendê-lo dentro deste contexto sócio-político de crise profunda e em escalas até então inéditas na jornada da humanidade é entender Pessoa como o retrato mais perfeito do homem, da Europa, da humanidade, jogados em um turbilhão desesperador. Não se trata de diminuir a lenda, nem tampouco de imaginá-lo como um combatente com traumas de batalha: esse foi um trauma sofrido dos alicerces às cúpulas do edifício cultural erguido lentamente ao longo de quase dois milênios de tradição clássica.

Pessoa é um artista fragmentado por excelência e em constante conflito. Seja ele um conflito estético, ao querer abarcar os mais diversos estilos e convenções entre seus ditos “heterônimos”, seja uma constante contradição no interior de sua poética sempre oscilando entre o racional e o sensacional, ou mesmo a elaboração de seu “teatro estático”, uma contradição em termos; e até mesmo uma “crise de fé”, como retratada pelo seu profundo interesse por diversos ramos do esoterismo e, aparentemente, não levando nada a sério.

O livro *do desassossego*, nesse contexto, surge como um monumento a essa condição fraturada do homem do começo do século, representado em Pessoa, e é importante observá-lo emparelho com o restante de sua obra, ou “obra”. Fernando Pessoa foi o autor de uma constante “obra em progresso”: longamente idealizada e jamais concluída, publicando pouquíssimas coisas em vida. As listas constantemente publicadas de suas obras, que delineiam um todo lógico e funcional em grande parte, núcleos temáticos coesos, propostas estéticas díspares em harmonia, demonstram uma plena consciência do que deveria ser uma obra meticulosamente programada ao longo de toda uma vida (e olhando assim, talvez as projeções mediúnicas futuras de Henry More façam algum sentido como uma espécie de “agenda pré-programada” do poeta), mas que acabou por não se concretizar, ganhando o perene *status* de obra virtual, realizada em sua eterna não completude. Assim, o caráter fragmentário, de difícil organização, do *Livro do desassossego* não deixa de se apresentar como um testamento de uma vida literária estilhaçada, pouco vivida porque muito planejada.

Zenith descarta, e de forma naturalmente convincente, as lendas pessoais de Fernando Pessoa, tanto como especulações de terceiros ou como pistas falsas fornecidas pelo próprio. Longe de ser um eremita casto, erudito elucubrate, Pessoa tinha sua vida social e era com certeza um observador dos entornos de sua vida, do mundo virado pelo avesso. Nada pode soar mais estúpido e, contraditoriamente, lúcido, que as declarações em entrevistas afora de João Paulo Cavalcanti Filho, autor do *Fernando Pessoa, uma quase autobiografia*, ao dizer que o poeta não tinha nenhuma originalidade – porque tudo a que fazia referência em seus poemas tinha uma preexistência real. Considerar Pessoa um plagiador da realidade porque o Esteves da Tabacaria realmente existiu é, óbvio, o mesmo que acusar Homero de falta de criatividade por todas as ilhas do mar Egeu existirem. Ao mesmo tempo, sim, nada existe de novo, inédito e inaudito na literatura. E sim, existiu um Fernando Pessoa circulando e convivendo como mundo exterior.

O conceito de semi-heteronímia de Bernardo Soares lança luzes sobre estes aspectos: “é um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade” (PESSOA *apud* PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 288). Bernardo Soares acaba por se configurar, por meio desta descrição, uma forma ficcional de Pessoa, apta a ser observada de fora, despido dos artifícios que alimentam Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, permitindo-se assim, se não compor uma autobiografia que se recuse a ser autobiográfica, uma forma tão íntima de entender a fragmentação de sua individualidade por meio de uma personagem banal.

Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nessas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferente a minha biografia sem fatos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer (PESSOA, p. 45).

Fernando Pessoa pode ser um excelente espécime para estudos do pacto autobiográfico, com certeza, mas o caminho que ele segue é mais complexo: a ficcionalização de sua biografia, reproduzindo-a quase fielmente em sua condição fragmentária – como a própria obra se apresenta. Fragmentando a obra, Pessoa/Soares fragmenta a si, ou opta por apresentar o quão fragmentado ele naturalmente é: o autor, o personagem, a obra, todos se tornam todos.

Como um clássico, Bernardo Soares rejeita o descontínuo e o mal-acabado de seu *Livro*. Como um romântico, vive a fragmentação na nostalgia da Obra. Como um moderno, deixa a obra como tal, em processo, em perda, em infinidade (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 282).

Leyla Perrone-Moisés, ao descrever a relação de Bernardo com sua própria obra, descreve a relação de Pessoa consigo próprio, representado em fragmentos, em melancólico pessimismo, morto e anulado para ser visível por seus próprios fragmentos, como diz ela mais adiante: “o *Livro do Desassossego* é a prova extrema de que toda a empresa pessoana implicava a condenação à morte do ‘autor real’.” (id., *ibid.* p. 290).

Para compreender, destruí-me. Compreender é esquecer de amar. Nada conheço mais ao mesmo tempo falso e significativo que aquele dito de Leonardo da Vinci, de que se não pode amar ou odiar uma coisa senão depois de compreendê-la (PESSOA, p. 304).

Fernando Pessoa é, longe de toda mística e mito literário, nada mais que o reflexo humano, demasiado humano, do homem contemporâneo, mutável e mutante a cada instante, complexo de uma forma que, para conseguir compreender a si próprio na mais profunda intimidade, precise exilar-se de si para, à distância, enxergar cada estilhaço e se recompor, como um quebra-cabeças de corpo morto, à espera de um mínimo entendimento, que leve a si e, porque não, ao(s) Outro(s).

Referências

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. **Alguma prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal**. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. **Livro do desassossego**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Recebido em: 21/10/2014

Aprovado em: 28/10/2014

Para referenciar este texto:

BRITO, Bruno Eduardo da Rocha. Fernando Pessoa: a fragmentação do humano. **Lumen**, v. 23, n. 1, p. 69-77, jan./jun.2014.