

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Nathália de Lima Marquez Valentini

ENTRE CINZAS E PALAVRAS:
FERNANDO PESSOA E O SUICÍDIO FILOSÓFICO DE BARÃO DE TEIVE

Belo Horizonte
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Nathália de Lima Marquez Valentini

ENTRE CINZAS E PALAVRAS:
FERNANDO PESSOA E O SUICÍDIO FILOSÓFICO DE BARÃO DE TEIVE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Orientadora: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer-Pinto.

Belo Horizonte
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

P475.Yv-e

Valentini, Nathália de Lima Marquez.

Entre cinzas e palavras [manuscrito] : Fernando Pessoa e o suicídio filosófico de Barão de Teive / Nathália de Lima Marquez Valentini. – 2018.

105 f., enc.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer-Pinto.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literaturas e Políticas do Contemporâneo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 97-105.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935. – Educação do estoico – Crítica e interpretação – Teses. 2. Suicídio na literatura – Teses. 3. Literatura portuguesa – História e crítica - Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 869.13



Dissertação intitulada *Entre cinzas e palavras: Fernando Pessoa e o suicídio filosófico de Barão de Teive / Between ashes and words: Fernando Pessoa and the philosophical suicide of the Baron of Teive*, de autoria da Mestranda NATHÁLIA DE LIMA MARQUEZ VALENTINI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza - FALE/UFMG

Profa. Dra. Lisa Carvalho Vasconcellos - UFBA

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 6 de fevereiro de 2018.

A meu tio, Rinaldo Valentini,
e a Luiz Carlos Valentini, meu pai –
dois irmãos que preferiram não ficar.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Sabrina Sedlmayer, pelas leituras argutas, por ser tão receptiva, paciente, direta, carinhosa e compreensiva. Por todos os seus ensinamentos, pela confiança, pela poesia das palavras e dos gestos.

À minha família, especialmente a minha mãe, por me dar a vida e a força de viver, seu tempo, seu suor e seu amor; e a meu irmão, meu parceiro eterno, por me elevar à qualidade de flor.

A meu amado companheiro Michel, pelo apoio, o amor, o pão, a filosofia e a literatura de cada dia.

A meus amigos e amigas, pelas conversas de corredor, leituras e desleitura, pessoas que moram em mim, que me ajudam a continuar, a me manter de pé, a secar o rostor, a rir o riso que as palavras não medem, a amar os dias que o sol não vê e a querer a vida, como quem nada quer. Em especial a Alice Parrela, Amanda Azevedo, Camila Reis, Maraíza Labanca, Constance Von Krüger, Nathalia Greco, Carolina Anglada, Viviane Bitencourt, Lorena Carazza, Maria Angélica, Mariana Borges, Emerson Carvalho, Raquel Braga, Flora Cândido, PG Rocha, Leo Assunção, Suelem Maria, Danúbia Gardênia, Sanoh Fermal, George Matias. Vocês são meu tesouro.

Aos amigos e ex-alunos da Bahia pelo acolhimento e pelas alegrias de lua e sol, chuva e vento.

Aos profissionais que me ajudaram a firmar a mão e a coluna, a cuidar do meu corpo e a lidar com a dor: Sandra, Silvana, Paloma, Pedro, Sabine e Thiago.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Ao corpo docente e funcionários da Faculdade de Letras e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

RESUMO

Esta leitura de *A educação do estoico* investiga o suicídio filosófico de Barão de Teive, heterônimo de Fernando Pessoa que, insatisfeito com o caráter inacabado de seus textos, busca, neste último manuscrito, explicar por que motivos não escreveu uma grande obra e as razões que o levam a abdicar da literatura e da vida. Num primeiro momento, reflete-se sobre o suicídio de Teive como uma resposta à decadência de seu tempo e localiza-se esta figura autoral dentro do universo heteronímico, mostrando por que o fidalgo não aceita o caráter fragmentário de sua obra, o qual nos remete à noção de *désœuvrement*. Num segundo momento, perquirimos a maneira singular como Teive encena a morte em comparação a outros heterônimos, e como os argumentos que mobiliza para justificar seu suicídio estão intimamente ligados à filosofia estoica de Sêneca, pensador romano que defende a legitimidade da morte voluntária racionalmente deliberada.

Palavras-chave: Barão de Teive, suicídio, obra.

ABSTRACT

The present reading of *The Education of the Stoic* investigates the philosophical suicide of the Baron of Teive, Fernando Pessoa's heteronym who, displeased by the unfinished character of his texts, seeks, in his last manuscript, to explain the reasons why he did not write a major oeuvre and the reasons that led him to renounce literature and life. At a first moment, we reflect on Teive's suicide as an answer to the decadent times in which he lived, and we also place this authorial figure in the universe of the heteronyms, showing why this noble man does not accept the fragmentary character of his oeuvre, which reminds us to the idea of *désœuvrement*. At a second moment, we investigate the unique way how Teive performs death, compared to others heteronyms, and how the arguments he employs so as to justify his suicide are closely connected to the stoic philosophy of Seneca, roman thinker who defends the legitimacy of voluntary death if rationally deliberated.

Keywords: Baron of Teive, suicide, oeuvre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: NASCER PARA MORRER	9
1 “NESTA HORA DE FOGO E TREVA”: BARÃO DE TEIVE, O HOMEM E A OBRA ABSURDA	22
1.1 <i>O nascimento da humanidade pessoana</i>	33
1.2 <i>Barão de Teive e a gênese heteronímica</i>	38
1.3 <i>Uma obra natimorta</i>	49
2 A OUSADIA DE NÃO SER	60
2.1 <i>Meditatio mortis: pensar para morrer</i>	72
2.2 <i>A busca da tranquilidade da alma</i>	79
2.3 <i>A pedagogia da morte livre</i>	91
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO: NASCER PARA MORRER

*O próprio viver é morrer, porque não temos um dia
a mais na nossa vida que não tenhamos, nisso, um
dia a menos nela.*

(PESSOA, 1997, p. 289).

Barão de Teive é o heterônimo suicida de Fernando Pessoa e autor de um único manuscrito, intitulado *A educação do estoico*. Insatisfeito com o estado inacabado e imperfeito da obra a que se dedicou por toda a existência, o Barão relata ter relido e queimado – num ritual de sacrifício, num espetáculo de fogo e cinzas – um por um, os seus escritos, antes de se matar. Na iminência do fim da vida, extremamente lúcido, ele insiste, porém, no gesto da escrita em seu manuscrito suicida, explicando por que razões não fez uma grande obra, perfeita. O texto que nos lega o fidalgo é um percurso fragmentário que perpassa reflexões filosóficas e poéticas, vislumbres autobiográficos, rastros dos descaminhos que o levam à decisão de não fazer valer a vida e a obra (impossível) que poderia ter realizado. Não simplesmente desiste de viver, reconhece com lucidez as limitações de seu espírito, da razão que lhe consome, e põe fim a seu projeto, que nunca poderia ser acabado senão por meio da morte. A obra de Pessoa, “acabada-inacabada” (BLANCHOT, 2016, p. 33), põe em cena as angústias desse inacabamento de forma drástica com a figura do Barão.

Publicado postumamente, o conjunto dos fragmentos atribuídos ao fidalgo constitui um fértil campo de pesquisa nos estudos pessoanos. Boa parte se encontra no caderno 144Q, outra em suportes variados. As primeiras críticas literárias a darem notícia da existência do Barão são Maria Aliete Galhoz, em 1960, no prefácio à *Obra poética* de Fernando Pessoa, uma reunião de inéditos, e, em 1990, Maria Teresa Rita Lopes, em *Pessoa por conhecer*, apresentando alguns trechos como esboços a serem desenvolvidos. A primeira edição que reúne os textos atribuídos e atribuíveis ao Barão foi publicada pela Assírio & Alvim somente em 1999, sob organização de Richard Zenith. A edição brasileira correspondente a este volume foi publicada em 2006 pela editora A Girafa. Em 2007, *A educação do estoico* é lançada, no volume IX de *A edição crítica de*

Fernando Pessoa, organizada por Jerônimo Pizarro. Diferentemente da edição anterior – em que o organizador ordena os fragmentos por temas, inserindo os textos esparsos entre os manuscritos do caderno, forjando aproximações num intuito de reconstituir o que poderia ser uma obra mais unitária e coesa – Pizarro não segue a leitura subjetiva em agrupamentos por conteúdos, mas atém-se à materialidade dos suportes (trazendo as imagens dos originais e análises genéticas dos textos) mantendo tal critério na ordenação dos fragmentos do caderno e, na medida do possível, do material avulso, do qual não se pode estabelecer, sob qualquer parâmetro, uma ordem uma ou próxima à cronologia da escrita. Em 2015, Tereza Rita Lopes publica *Livro(s) do desassossego*, entendido aqui como palco de três personagens da ficção heteronímica: além de separar os textos de Vicente Guedes e Bernardo Soares, dois nomes distintos que assumem a autoria do *Livro* em momentos diferentes (usando como critério as datas e os estilos),¹ insere Barão de Teive na edição, o que nunca havia sido feito. O critério usado para a inserção dos fragmentos do manuscrito suicida na edição é terem sido acolhidos por Pessoa, no seu espólio, junto aos textos assinalados como pertencentes ao *Livro do desassossego*. De acordo com essa ideia o *Livro* teria tripla autoria de autores perfeitamente distintos, com biografias e tendências próprias. A crítica portuguesa atribui aos três a autoria do *Livro*, ao mesmo tempo em que procura dar valor às distinções que Pessoa fez em relação aos caracteres e aos estilos dos três autores ficcionais em questão. Independentemente do modo como se organizam as edições do Barão e do agrupamento com outros heterônimos, é notável que ele se configure uma personagem autoral singular no drama pessoano.

A figura do Barão surge em 1928² (sendo um dos últimos heterônimos a aparecer), começa possivelmente como personagem de um conto e posteriormente toma consistência heterônima³ como autor desse único manuscrito, cuja voz ressaltamos neste estudo. Sua prosa fragmentária nos interroga e nos inquieta em vários sentidos e nossa leitura seguirá, em vista disso, um viés poético-filosófico. Pensaremos o objeto desta pesquisa não somente enquanto problematização da autoria, mas também da obra, atentando para as implicações entre literatura e política. Veremos que o texto do fidalgo conversa, seja aberta ou tacitamente, com a tradição

¹ Até 1920, escreve para o *Livro* sob o nome de Guedes. Existe um hiato de oito anos até que em 1929 retorna ao *Livro* com a autoria de Soares.

² Sete anos antes da morte de Fernando Pessoa (1888-1935). Convém lembrar o ano que marca a gênese dos heterônimos, 1914.

³ Alguns críticos definem Barão como um semi-heterônimo, questão que será abordada no capítulo 1.

literária e filosófica e suscita reflexões a respeito dos limites do conhecimento, da linguagem e da literatura, envereda especulações sobre a vida e a morte e põe em jogo – um jogo teatral cujas regras implicam uma transgressão política – o que mais se insinua neste estudo, a legitimidade e a performatividade da morte voluntária, intimamente ligada ao modo como o estoicismo encara a morte.

Deve-se conceber, assim, a obra de Pessoa como um diálogo múltiplo entre textos que se avivam, se fortalecem, se nutrem, se potencializam, se consubstanciam. Nesta pesquisa então, quando recuperamos textos de outros heterônimos, em verso ou prosa, é para dar ênfase às principais questões que nos concernem, como a dissolução do eu, a realização da obra literária e a morte. Tal método, em suma, só vem a respeitar o esforço de Pessoa em fazer coexistirem seus heterônimos e suas obras, em oferecer subsídios teóricos a respeito da composição, da vida e até mesmo (como não poderia deixar de ser) da morte de alguns deles. Ou seja, já que existem interações e intersecções (ora iluminadas, ora às escuras) entre as vozes que compõem essa realidade ficcional em que Pessoa nos faz (a nós leitores) habitar e (re)construir, não faria sentido desprezá-las ou usá-las de modo a limitar nossa leitura. Somos impelidos a trabalhar a intertextualidade desse universo dentro da tradição literária e filosófica na qual se inserem os heterônimos, cada um à sua maneira. Levando-se em consideração o jogo heteronímico, nossa leitura se abre, pois, às conexões entre *A educação do estoico* e os escritos dessas várias figuras, que nos trazem elementos que as destacam e as aproximam.

No primeiro capítulo deste estudo, “‘Nesta hora de fogo e treva’: Barão de Teive, o homem e a obra absurda”, antes de localizar Teive no projeto literário pessoano e verificar suas particularidades, percorreremos pontos centrais para o entendimento da heteronímia como um gesto literário subversivo, recorrendo a reflexões de Pessoa (atravessando seus pensamentos poéticos, teóricos e filosóficos, tanto ortônimos quanto heterônimos) e de alguns leitores argutos da obra pessoana, como Eduardo Lourenço, José Gil, Leyla Perrone-Moisés e Hakira Osakabe, entre outros. Desde já convém esclarecer que um heterônimo é diferente de um pseudônimo, não é o autor escondido sob um falso nome. Eis como Pessoa, inventor da heteronímia, os distingue:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortônimas e heterônimas. Não se poderá dizer que são autóntimas e pseudónimas, porque de veras o não são. A obra pseudónima é do

autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu (PESSOA, 2012, p. 227).⁴

A heteronímia, esse advento de autores ficcionais – cada um com vidas, obras, estilos, pensamentos, sentimentos distintos – insere-se na emergência modernista do início do século XX, pressupõe uma visão crítica e uma encenação – de maneira ímpar e múltipla⁵ – da fragmentação do sujeito, da decadência do homem, da ausência de comunidade, da inoperatividade da obra de arte. Pessoa foge da homogeneização do eu e da linguagem, evidenciando o caráter transgressor da literatura contra o uso trivial da linguagem e os discursos de ordem do poder. Como grande pensador e poeta modernista, Fernando Pessoa, em suas experimentações poéticas e filosóficas, promove subversões estéticas e políticas, colocando em cena, num teatro de poetas, a função autor, o gesto da autoria. Pessoa inventa poetas diferentes, com nomes diferentes, que o permitem multiplicar ideias e sensações, e ser, ele mesmo, uma literatura inteira. Nesse sentido, ressaltaremos a heteronímia como ato que quebra paradigmas literários, um modo específico de produção poética praticado por Fernando Pessoa, que questiona e enfoca o estatuto do sujeito na modernidade. A obra pessoana, de maneira geral, performatiza a negação da ideia da unidade do autor e da obra como texto acabado e faz uma releitura de uma geração e da tradição do pensamento ocidental. Pessoa encena a problematização dessas instâncias literárias tomadas como bases exegéticas unitárias,⁶ procedimento básico da heteronímia – e implode essas instâncias de maneira radical com o Barão de Teive. Para pensar a questão da autoria, da função e do gesto do autor, repassamos textos já bastante estudados de Michel Foucault, lado a lado da análise recente

⁴ Este é um trecho da famosa *Tábua bibliográfica*, em que Pessoa discorre sobre o estatuto dos heterônimos. No primeiro capítulo aprofundaremos nessa questão. O poeta continua a falar sobre suas intenções de publicação: “O resto, ortônimo ou heterônimo, ou não tem interesse, ou o não teve mais que passageiro, ou está por aperfeiçoar ou redefinir, ou são pequenas composições, em prosa ou em verso, que seria difícil lembrar e tedioso enumerar, depois de lembradas” (PESSOA, 2012, p. 227).

⁵ Jacinto do Prado Coelho, em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, atenta para o caráter ao mesmo tempo múltiplo e uno da obra do poeta português, a qual pode ser entendida como um “drama único” (COELHO, 1977, p.188). O crítico examina as experimentações estilísticas na obra pessoana, tanto as especificidades de cada um dos heterônimos mais conhecidos no manejo da língua, quanto estratégias linguísticas comuns a eles. O mesmo se faz quanto aos temas que subjazem à obra dessas figuras autorais, problemáticas presentes na obra ortônima e heterônima, tais como a da realidade e a dor da fragmentação da vida, em constante devir, e a fatalidade do pensamento estranheza, que impossibilita a felicidade.

⁶ Como veremos no capítulo a seguir, em *O que é um autor?* Foucault critica o procedimento exegético de, na tentativa de escapar à clausura da autoria, tomar a obra como uma e perfeitamente acabada. Logo adiante nos aprofundaremos nesta questão.

empreendida por Giorgio Agamben (2007), que sugere uma nova chave de leitura sobre o problema.

Para isso, faz-se necessário direcionarmos nossa atenção para a realidade histórica em que está inserido Pessoa. Seu olhar corrosivo possibilita a urdidura de uma obra ao mesmo tempo intimamente ligada aos desassossegos de sua época e extemporânea, atemporal, na medida em que levanta problemas a respeito da vida (íntima e social) do homem que existem em qualquer tempo e lugar. Entende-se, portanto, que

[...] toda a avaliação crítica de uma obra ganha em consistência e em exatidão se se levam em conta sua interlocução com práticas de criação. No caso de Pessoa, é ele mesmo quem aponta para a necessidade de se atentar para o quadro das questões suscitadas pela sua época. Isto, tanto no que se refere aos seus inúmeros ensaios ou esboços de ensaio, mas também, e, sobretudo, pelas indicações que se leem em sua poesia ortônima e heterônima (OSAKABE, 2002, p. 19).

Pessoa explora as frestas mínimas de seu desconforto histórico; entre durezas e fluidez, mãos e vozes, “árvores e montes e luar e sol”,⁷ em meio ao turbilhão de sensações e à mentira inerente àquilo a que chamamos realidade. Pessoa (nunca ele mesmo) e seus heterônimos estabelecem amizades literárias com autores de diversas épocas, seja nomeadamente ou não, e todos juntos estendem a mão ao leitor num convite irrecusável para espreitar esses diálogos, sedutores, absorventes: profusão de ideias, ligações profícuas com a tradição literária e filosófica, as quais interceptamos, perscrutamos e performatizamos. A intenção aqui, como alerta Leyla Perrone-Moisés, não pode ser dominar e explicar a produção poética a partir de saberes prévios, mas correr os riscos abertos dessa obra, aprender, e, ao mesmo tempo, se perder com o(s) poeta(s).

Aprender com o poeta não é, entretanto, atravessar seu texto em busca de ideias. A poesia é um saber com o corpo, um saber musical, rastro ritmado de um sentir pensado. As “ideias” de Pessoa não se encaixam em nenhum sistema completo e coerente; são experimentos muitas vezes paradoxais. Mas a sua voz buscando e encontrando ritmos, ajustando a língua à sua maneira, é o dado constante que nos guia no emaranhado de seus paradoxos, que nos comunica o saber de uma mente-corpo (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 8-9).⁸

⁷ Versos do poema V de “O guardador de Rebanhos” (PESSOA, 2005, p. 25).

⁸ A crítica lembra que esse aspecto da inteligência pessoana fora já enfatizado por Adolfo Casais Monteiro. A conexão mente-corpo, a fusão entre pensar-sentir, e não a oposição entre eles, é que interessa nessa lavra do paradoxo que a literatura de Pessoa.

A obra do poeta português, além de dialogar com a tradição, revisita e reinventa conversas infindáveis consigo mesma e com obras vindouras as quais não se reduzem a meros comentários sobre a literatura desses autores, mas muitas vezes se relacionam, afirmativa ou negativamente, a reconstruções composicionais da poesia de Pessoa, como é o caso de Shakespeare, na essência teatral da obra do poeta português. Uma relação de amizade, mas não de filiação literária, se estabelece, o poeta reconhece e restaura seus precursores. Reinvenção que se concretiza com a participação do leitor nesse colóquio. A fruição dessa sincronia demanda “o papel do leitor como o de coordenador do passado, logo, da tradição” (SEDLMAYER-PINTO, 2004, p. 19). Nesse sentido, nas aproximações entre Fernando Pessoa e outros autores, passados ou futuros, não é a noção de filiação literária que está em jogo, como apostamos, mas de amizade. Pessoa remete continuamente a textos escritos por outros, de maneira declarada ou não. Há uma coexistência que só se torna possível numa abertura atemporal, num espelhamento, “focos de luz que reproduziriam não a interioridade singular de cada texto, mas o olhar de cada leitor” (SEDLMAYER-PINTO, 2004, p. 18).

Ao ler-se o poeta português, e seus tantos poetas, é comum deparar-se com autores passados e futuros: encontramos Shakespeare e seus personagens, cuja composição teatral Pessoa elege como uma das mais profícuas da literatura; avistamos do outeiro, junto a Caeiro, Cesário Verde, com sua tristeza de “camponês/ que andava preso em liberdade pela cidade”⁹ (PESSOA, 1993, p. 25); quantas vezes sucumbimos com Álvaro de Campos e Walt Whitman à passagem das horas,¹⁰ revisitamos a Grécia de Homero, Sócrates, Platão, o Portugal imperialista de Camões, a França iluminista de Rousseau, a Roma de Sêneca. E encontramos também Jorge de Sena, Gonçalo Tavares, Carlos Drummond de Andrade, e tantos outros escritores que leram Pessoa; somos interlocutores ativos. Considerar alguns aspectos do contexto histórico em que viveu o poeta luso contribui, neste caso, para se entender o projeto estético pessoano e as reflexões a que nos deteremos com mais atenção, como o suicídio, no capítulo “A ousadia de não ser”. O contexto histórico não nos servirá, nesta pesquisa, de amarra exegética, mas será levado em conta na medida em que pode enriquecer nossa compreensão de alguns aspectos e experimentações do projeto literário pessoano e sua relação com seu tempo, a história e os estudos do contemporâneo.

⁹ Poema III do “Guardador de rebanhos”. (PESSOA, 2005, p.20)

¹⁰ Referência ao poema de Campos “Passagem das horas ou Walt Whitman”.

Nas palavras do poeta múltiplo: “Um artista deve *resumir toda uma época* para lhe sobreviver” (PESSOA, 2012, p. 206).

Hakira Osakabe destaca na obra de Pessoa a relação com a decadência. No fim do século XIX culmina a decadência da civilização europeia (sobre a qual Friedrich Nietzsche discorre longamente), que se deve, em boa parte, ao cristianismo – cujos ideais enfraquecem a integridade, a natureza vigorosa e egoísta do homem – e sua evolução até a modernidade. Exemplos são os ideais de igualdade, fraternidade e liberdade apregoados pela Revolução Francesa, segundo Pessoa, embustes que favoreceriam a decadência do homem, sendo apenas uma farsa humanitarista. O que Pessoa e seus heterônimos rejeitam nessas tendências teria a ver com a fixidez de dogmas (sejam religiosos, estéticos ou científicos) e a rigidez moral que nelas está impregnada e que acabam por afetar o modo como se faz arte. Pode-se entender que a poética de Pessoa denuncia que os valores (éticos, morais, religiosos, estéticos) são engendramentos políticos contra os quais a arte se erige, mas que não são facilmente desarmados. A decadência e o deslocamento em relação à sua geração são temas constantes denunciando que “não há espaço para outra coisa senão para um profundo sentimento de perda definitiva do homem para si mesmo” (OSAKABE, 2002, p. 31). Nas palavras do Barão: “uma coisa difícil de definir, salvo uma náusea física de vida” (PESSOA, 2006, p. 47). Veremos de que maneira essas questões se dão em Barão de Teive, em especial, para tratar do seu suicídio filosófico e sua ligação com a impossibilidade de realizar a obra perfeita, alcançar um ideal.

No item “1.3 Uma obra natimorta”, trataremos dessa inoperatividade da obra,¹¹ que não somente aparece em Barão de Teive, mas na produção pessoana em geral, abordada por vários heterônimos. Mas *A educação do estoico*, por ser um texto fragmentário que relata a morte de uma obra fragmentária, destaca-se nesse sentido como iremos avaliar neste estudo. *A educação do estoico* coloca em pauta a questão genológica. A própria escolha da palavra “manuscrito” para o subtítulo “O único¹² manuscrito do Barão de Teive”, aponta para a não fixidez de gênero e para a despreocupação (por se tratar de uma carta suicida) em dar-lhe um aspecto acabado. Sobre a fragmentação da escrita e sua relação com a morte nos apoiaremos em Maurice Blanchot, em *A*

¹¹ Outros heterônimos, em prosa ou em verso, também vivem as contradições e penúrias das grandezas e limitações da literatura diante da vida e da morte, refletindo sobre a concepção e realização de uma obra.

¹² Pessoa rabisca a palavra “último” e a substitui por “único”, já que os escritos que supostamente o antecederam foram virtualmente queimados por Teive.

conversa infinita (2010) e *O espaço literário* (1987). A fragmentação, a incompletude da obra e a impossibilidade de comunicação pela arte são pontos de discussão centrais neste texto e caros aos estudos do contemporâneo, como contempla a noção de *désœuvrement*.¹³ Desse modo, estabelecendo relações entre os textos, levando em consideração suas idiossincrasias e as peculiaridades da época em que foram escritos, tentaremos mostrar como o manuscrito teiviano dialoga com as discussões filosóficas do contemporâneo, podendo ser lido à luz da noção de *désœuvrement* – definida de maneira genérica por ausência, impossibilidade e inoperatividade daquilo a que poderíamos chamar de obra.¹⁴ Tomando a noção de comunidade como paradigma para se pensar a obra pessoana pretendemos circunscrevê-lo e nos valeremos das acepções do termo que melhor dialogam com *A educação do estoico* nesta leitura, estabelecendo entre eles uma analogia, cujo trajeto implica questões e conceitos que não serão discutidos. Barão de Teive, racional, escrupuloso, empenha-se num processo de ruptura de laços afetivos e sociais, num isolamento que cultiva desde criança, e tenta realizar uma obra perfeita, acabada. Mas a falibilidade da razão e da linguagem, a impossibilidade de comunicar qualquer inteireza que fosse, acaba por levá-lo à morte, ao fim inevitável e desejado, ao “momento definitivo”.

O suicídio aparece na vida e na obra do poeta (e diante dessa potência autodestrutiva do homem, Pessoa não poderia ficar indiferente a este problema existencial e filosófico). Precipita-se, tragicamente, por exemplo, no caso de seu amigo e parceiro poeta Mario de Sá-Carneiro, que se mata em 1916. Em 1930, dois anos após a insurgência da figura do Barão, de maneira zombeteira, o poeta forja junto a Aleister Crowley o suicídio deste mago, escritor, espião e astrólogo inglês. A blague do falso suicídio (ver PITTELLA; PIZARRO, 2016) foi arquitetada por ambos, não se sabe partindo de quem, e teria ocorrido na Boca do Inferno¹⁵ (local rochoso à

¹³ O termo cunhado pelo pensamento francês contemporâneo nasce da investigação ontológica que interroga a definição de homem, em sua animalidade e como ser social. Iniciada por Alexandre Kojève e Georges Bataille, prolongada por Blanchot, Jean-Luc Nancy e Agamben, essa noção orienta na atualidade muitas investigações filosóficas. Pesquisaremos a este respeito, sobretudo, as obras *A experiência interior*, de Bataille (2016), *A comunidade inconfessável*, de Blanchot (2013), e *A comunidade inoperada*, de Nancy (2016), os quais retomam a ideia perquirida por Bataille de uma experiência moderna da comunidade que chega, enfim, nos desdobramentos de uma *inoperosità* defendida por Agamben em *A comunidade que vem*, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, *Bartleby*, ou *Da contingência* e *O aberto: o homem e o animal*.

¹⁴ A trajetória da noção é bem sintetizada e perquirida por Débora Araújo Drumond de Oliveira na dissertação *A noção de désœuvrement no “Fausto” de Fernando Pessoa*, a qual será consultada especialmente por relacionar a noção a um texto de Pessoa com caráter também inacabado e que traz questões sobre a obra e a morte.

¹⁵ Ainda hoje o local é utilizado como meio de autoexterminio e de cenário para mortes fraudulentas (em 2015 uma jovem simulou a própria morte para fugir para a Alemanha com o namorado).

beira do mar, emblemático em Cascais por ser o escolhido por muitos suicidas para dar o salto final) onde foi deixado um bilhete sugerindo sua morte.

A filosofia não poderia esquivar-se a investigar a questão fundamental: a vida vale ou não a pena ser vivida? É um valor em si mesma? Qual o seu sentido? Levando-se em conta que em todos os tempos e culturas o suicídio é um fato, seria uma ação que se possa considerar contrária à natureza humana? As ações incitadas por estes questionamentos é que fazem o problema do suicídio se destacar filosoficamente, pela complexidade psicológica e social, pela profundidade existencial que se coloca diante do homem que pensa em sua morte, pensamento cujo caminho pode conduzi-lo ao autoextermínio, consequência extrema, como ressalta o escritor argelino: “muitas pessoas morrem por julgar que a vida não merece ser vivida” (CAMUS, [19--], p. 14). Afirma Sêneca, “[n]enhuma meditação é tão imprescindível como a meditação da morte” (SÊNECA, 2004, p. 268), ponto também reforçado por Albert Camus, no ensaio “O absurdo e o suicídio”, que diz que há um único “problema filosófico realmente sério: o suicídio” (CAMUS, [19--], p. 13).

A morte voluntária, tanto o ato em si como o modo de tratá-lo filosoficamente, é permeada de contradições e obscuridades. Muitos filósofos ao longo da história refletiram sobre o tema, assim, investigamos os argumentos mais comuns mobilizados tanto para acusar quanto para defender o ato do suicídio, e veremos que alguns são repisados pelo fidalgo pessoano. Atravessaremos, na Antiguidade Grega, reflexões de Platão quanto à transcendência da alma, e de Aristóteles em relação à natureza social do homem, que condenam o suicídio, para compreender melhor a relevância da postura de Sêneca frente ao problema. Esses argumentos filosóficos têm, em geral, um viés ético-moral. Veremos como a posição de Sêneca, que coaduna com a postura assumida por Barão nos descaminhos da vida e da morte, se afasta da concepção moral sobre o suicídio que o aproxima de um crime, de uma injustiça social (como já fizeram Platão e Aristóteles), de um pecado, como os filósofos cristãos, sobretudo Agostinho e Tomás de Aquino, e de um crime. Por fim, investigamos como funciona a retomada da postura estoica por filósofos modernos, como Montaigne e Hume, que também consideram a legitimidade do suicídio em algumas situações, mostrando a sobrevivência desses argumentos, que também se dão na obra de Teive.

Em *Teoria da heteronímia*, volume que recolhe textos sobre o tema e apresenta mais de cem figuras ficcionais de Pessoa, Fernando Cabral e Richard Zenith chamam atenção para um aspecto estoico de Barão de Teive e a possibilidade de seu suicídio ter relação com a filosofia estoica:

O estoicismo do barão consiste na “recusa de erigir em tragédias do universo” (à maneira de Leopardi, Vigny e Antero) as suas tragédias pessoais, que se prendiam com a incapacidade de produzir obras literárias acabadas e de se relacionar plenamente com as mulheres. O facto de lhe faltar uma perna (amputada por razões não explicadas) faz lembrar o célebre estoico Epitecto, que era coxo, e a filosofia estoica pode ter contribuído para o suicídio do barão [...] (CABRAL; ZENITH, 2012, p. 106).

Outros textos críticos abordam o estoicismo de Barão: Massaud Moisés, em “Fernando Pessoa e a educação do estoico” (MOISÉS, 1998, p. 241-249), que faz reflexões a respeito – que serão consideradas nesta dissertação –, mas não estabelece colóquio direto com as obras dos filósofos estoicos. Outro estudo que contempla a questão é o de Filipa Silveira de Freitas (2013), que, na dissertação *Barão de Teive: emoção e lucidez n* A educação do estoico, procura verificar em que medida o embate entre razão e sentimentos perpassa os pensamentos estoicos, tomando como fonte uma obra da biblioteca pessoana, *History of Ancient Philosophy*, de A. W. Benn, publicada em 1912. Vale adiantar que consideramos insuficientes essas reflexões para se refletir sobre o modo como Teive se apropria do estoicismo para legitimar sua morte, apesar de reconhecermos elementos interessantes para pensá-la. Além dos textos filosóficos, recorreremos, para explorar o debate sobre o suicídio, por exemplo, o ensaio intitulado *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*, em que J. M. Paulo Serra (2008) discorre sobre o problema e cita brevemente o Barão quando trata dos pensamentos de Sêneca, sendo esta aproximação mais clara entre o filósofo e o poeta luso com que tivemos contato nesta pesquisa. Contribuição importante sobre a relação do suicida com a decadência é o texto de Ciprian Vălcan (2016), *O suicida ou a era do niilismo*.

O título *A educação do estoico* pode dar a impressão de que encontraremos regras de conduta de vida semelhantes, por exemplo, às contidas nas máximas de Epitecto, mas o texto não se configura assim. Nossa investigação não pretenderia, portanto, meramente identificar um conjunto de regras de conduta estoicas que o Barão teria se empenhado em seguir em sua vida¹⁶,

¹⁶ Sempre se considerou que fosse um processo complicado colocar em prática princípios da educação estoica, mesmo nos momentos em que estava viva esta escola filosófica. Veremos que tais fundamentos

tendo o fracasso culminado no suicídio como resultado de uma tentativa (assincrônica) de buscar a tranquilidade da alma, mas explorar uma convergência de questionamentos atemporais sobre a vida e a morte (os quais, por isso, ainda nos concernem) levantados pelos filósofos estoicos e suscitados nos fragmentos de Teive, os quais fundamentam a consumação da sua morte. O papel da razão no estoicismo e no fidalgo, “milimetrado do pensamento” (PESSOA, 2006, p. 26), é uma dessas questões convergentes e que tem um papel fundamental no caminho para a morte autoinflingida.

Como se sabe, Sêneca é um dos principais representantes do novo estoicismo (junto a Epitecto e Marco Aurélio) contextualizado no Império Romano do primeiro e do segundo séculos da era cristã. Não existe, contudo, em *A educação do estoico* nenhuma menção direta a Sêneca ou a qualquer representante dessa escola.¹⁷ Os filósofos estoicos eram educadores da nobreza romana, participando ativamente, portanto, da política do Império. Nesse momento, as reflexões sobre o suicídio são intensas, principalmente nos textos de Sêneca, que fora, inclusive, condenado pelo imperador Nero a suicidar-se. Sêneca compartilha de pressupostos da escola estoica, mas não propõe um sistema filosófico fechado. Direcionaremos a leitura dos textos desse filósofo de modo a analisar os elementos da educação estoica (que se propunha universal) que se aliam à postura individual de Barão diante da vida, da obra e da morte. *Da tranquilidade da alma* e *Cartas a Lucílio* (principalmente a de número 70, intitulada “Do suicídio”, conhecida como “Hino ao suicídio”) são alguns dos textos do pensador que iluminarão nossa leitura,¹⁸ pois percebemos que o viés filosófico da morte voluntária de Barão se apoia em pontos importantes em que se fundamentam os pensamentos do filósofo latino. O suicídio de Barão de Teive é assentado numa perspectiva lúcida, e não passional, sobre a morte, como ele salienta. Até que ponto pode o suicídio ser considerado uma consequência da liberdade e da razão do sujeito?

Os caminhos e percalços da razão em direção à morte são delineados no único escrito do fidalgo, num processo longo de meditação, a *meditatio mortis*, para os estoicos, cujo relato é

impõem dificuldades e angústias ao homem que tenta impor a si mesmo abdições e o controle das paixões pela razão, inquietude intensificada no homem moderno e decadente do início do século XX, que já desacredita na razão humana, como é o caso do barão.

¹⁷ Zenith inclui no apêndice de sua edição (diferentemente de Pizarro, que sequer o menciona) um texto não assinado por Barão de Teive que nomeia um filósofo estoico da mesma época, intitulado “No jardim de Epitecto”.

¹⁸ O *manual de Epitecto* e *As meditações* de Marco Aurélio também perpassam a questão da aceitação da morte.

necessário para que se compreenda a legitimidade ou não do suicídio que, a depender da consistência lógica dos argumentos que o sustentam, pode ser entendido como racionalmente deliberado, um ato de coragem e liberdade.

Pretendemos, portanto, mais do que identificar comportamentos, emoções e ideias relatadas por Barão em sua última incursão no *lógos* – o manuscrito suicida – afins à maneira como o homem que busca incorporar os ensinamentos estoicos deve viver, explorar como, na impossibilidade de atingir a tranquilidade da alma, o fidalgo, legitimamente, dentro dos princípios traçados por Sêneca, e imerso aos conflitos da modernidade, recorre à morte voluntária. Com este fim, apresentaremos também o personagem ficcional de Sêneca, Sereno, que redige cartas ao filósofo pedindo conselhos sobre como lidar com suas inquietudes e atingir a *ataraxia*, a imperturbabilidade, a tranquilidade da alma, noção importante para a filosofia estoica. Como o desassossego de Barão e seus conflitos internos e externos entre razão e emoção interferem nessa busca? Qual o papel da razão e das paixões em sua escolha fatal? Outras interrogações se colocam: que critério permite a ação moral? Baseado em que agir de um jeito ou de outro? O homem deve se afastar da comunidade ou tentar nela interagir? Veremos que as dúvidas que Barão exercita são similares às de Sereno.

Esta pesquisa explora, nesse sentido, o caráter filosófico da obra de Pessoa, explícita em seus textos de filosofia, sociologia e estética. A filosofia o mobiliza enquanto poeta, como já fora salientado por muitos.¹⁹ Ainda em 1910, afirmava o poeta luso: “Eu era um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo dotado de faculdades poéticas” (PESSOA, 1966, p. 14). Trataremos aqui, pois, do suicídio filosófico de Barão de Teive como uma performance literária que encena uma linha de raciocínio sobre a vida e morte, questionamentos existenciais que levam, pelas vias incertas da razão, ao fim da existência. É filosófico também na medida em traz argumentos sobre o suicídio que já foram abordados por importantes pensadores ao longo da história da filosofia, dentre eles aqueles que não o condenam do ponto de vista moral.

O manuscrito e o próprio suicídio seriam uma última tentativa de comunicação quando todos os outros meios já fracassaram? O que a morte nos comunicaria? Seria a morte de si uma

¹⁹ O caráter filosófico da arte é reforçado por Pessoa em outros momentos: “É notável que toda a obra de fôlego, pela qual um indivíduo se institui mestre na sua categoria, é, ao mesmo tempo, obra de emoção e de pensamento, contém tanto uma forma de arte como uma fórmula de filosofia” (PESSOA, 1996, p. 358).

impostura para encenar a impossibilidade de comunicação antes de fechar as cortinas? O suicídio (figurado, tematizado em vários momentos em sua obra²⁰) é incorporado por Barão de Teive, que nasce para morrer, de corpo e obra, pelas próprias mãos. A obra de Barão foi a razão pela qual viveu e por que morreu, e o manuscrito suicida só existe porque o resto da obra deixou de existir. A desrealização da obra não se faz só da destruição da obra incompleta, mas da feitura dos fragmentos suicidas, os quais são o meio em que se expressa essa destruição.

²⁰ Além dos casos de Sá-Carneiro e Crowley, Bernardo Soares discorre bastante sobre o tema no *Livro do desassossego*, e Álvaro de Campos nos lega o poema "Se te queres matar", o qual exploraremos mais adiante, no capítulo 2.

1

“NESTA HORA DE FOGO E TREVA”: BARÃO DE TEIVE,
O HOMEM E A OBRA ABSURDA

*O mundo exterior existe como um ator num palco:
está lá, mas é outra coisa.*

(PESSOA, 1997, p. 346).

A máxima pessoana “Sê plural como o universo” pressupõe a ideia fundamental de sua poética da multiplicidade: “Sentir tudo de todas as maneiras”, um imperativo ontológico desconstrutivo, que sugere que esse empenho não se deva limitar à palavra, mas se ampliar a uma vivência interna e contínua. Na dispersão do eu pela linguagem, nesse laboratório interno, o *espaço interior*,²¹ Pessoa subverte a noção de autoria, dá vida a experimentações múltiplas, concretizadas em seres de papel, os heterônimos. A heteronímia não é mero produto de um gênio criador, é um fenômeno que eleva a recusa do sujeito e do autor como individualidade una e coerente consigo mesma. Como sublinhamos já na abertura desta pesquisa, faz-se de transformações, rupturas e continuidades em relação a tendências da modernidade como também de reencontros com outras leituras. O surgimento dos heterônimos é, pois, um processo substancialmente literário que demanda uma complexa manipulação da linguagem.

Em sua leitura da obra pessoana, o crítico José Gil, na esteira da filosofia de Deleuze, localiza o devir como um conceito central para a questão autoral em Pessoa. O devir-heterônimo é mais que o devir-outro: “Para que apareça um heterônimo, é preciso que o devir-outro sofra algumas outras operações: há uma diferença entre tornar-se uma mosca e tornar-se um outro poeta” (GIL, [198?], p. 192). Gil se dedica longamente a estudar o laboratório poético do escritor português em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* e analisa como o *sensacionismo* pessoano dá abertura a esta multiplicação de sensações e ideias que permite o aparecimento dos heterônimos. Muito mais que uma tentativa fracassada de criar uma corrente estética que renovasse a arte em Portugal e na Europa,²² um vislumbre de um movimento literário português

²¹ José Gil considera a noção subjacente ao pensamento de Pessoa, “onipresente e disseminada”, define o espaço interior como o “lugar da metáfora”, o “espaço estético”, “sempre em expansão”, “aquele em que não somente o puro interior e o exterior se ‘fundem’ e se ‘interpenetram’, mas em que também o sentido decorre naturalmente desse fato: a paisagem exterior, projetada no espaço interior, faz imediatamente sentido.” Esse espaço permite “a multiplicação dos mundos da heteronímia”. Gil ressalta que é necessário “analisar as transformações do espaço interno e as suas relações com a consciência e o corpo” (GIL, 1993, p. 10-11).

²² Georg Rudolf Lind coloca essa perspectiva, mas o próprio crítico adverte para as circunstâncias desfavoráveis para uma renovação da arte de maneira extensa, pois, além de o grupo de amigos escritores de *Orpheu* ser pequeno, o meio era muito conservador.

com os jovens de *Orpheu*, ou tendências estéticas assumidas por figuras como Campos e Soares, o *sensacionismo* aparece como uma experimentação composicional abrangente e receptiva, uma postura estética combativa e produtiva, de fluidez e rupturas. Enquanto corrente estética, o *sensacionismo* é sintetizador, não postula dogmas artísticos, por ser aberta e abarcar todas as outras, transcendendo-as. As experiências estéticas não são concebidas como regulamentos, limitações, mas como experimentações, aptidões. Intempestivo, o *sensacionismo* carrega em si mesmo como base uma disjunção temporal que se abre, por exemplo, ao diálogo com o estoicismo (que exploraremos no capítulo seguinte, “A ousadia de não ser”) sem que os pensamentos de Barão de Teive pudessem ser reduzidos a preceitos fechados dessa escola filosófica.²³ É tido por Pessoa, desse modo, como pressuposto não só da heteronímia como da arte em geral, por proporcionar um livramento moral das sensações. Por fim, seria uma visão de mundo que abre a sensibilidade do artista à transformação da palavra em arte.

Como fundamento estético, o *sensacionismo* assume que a matéria da arte não são as coisas em si, mas a sensação delas, as quais se dão em nós de maneira imprecisa, devido às limitações próprias dos sentidos, sem que possamos determinar se vêm de fora ou de dentro, ou de que intersecção dos dois. Dada a natureza incerta das sensações e a precariedade da linguagem, é impossível expressá-las com perfeição. Por isso o *sensacionismo* não poderia deixar de ser um sistema aberto, já que seu elemento basilar é por si mesmo incerto. E para passar “de mera emoção sem sentido à emoção artística” (PESSOA, 1976, p. 172), a sensação sofre uma transformação intelectual, o que evidencia a inseparabilidade corpo-mente: “A só sensibilidade, porém, não gera a arte; é tão somente a sua condição, como o desejo o é do propósito. Há mister que ao que a sensibilidade ministra se junte o que o entendimento lhe nega” (PESSOA, [1976], p. 98). O que permite, pois, sua expressão é ser concebida intelectualmente, é a consciência de sua consciência enquanto intelectualizada. A decomposição e a fusão são fundamentais ao *sensacionismo*, a sensação é intelectualizada não por um processo em que os elementos trabalham juntos, mas numa relação em que se fundem, em que não se distinguem seus limites, por se tornarem outra

²³ Em “Resposta a um inquérito literário”, Pessoa explica a atemporalidade do Movimento Sensacionista: “A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina possa ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra – ser a síntese de tudo” (PESSOA, 2012, p. 164-165).

coisa que não a junção simples de um com o outro.²⁴ O *sensacionismo* tem, portanto, “um estatuto que vai muito além de ‘recursos retóricos’” (OSAKABE, 2002, p. 23), as sensações decompõem-se e multiplicam-se em vários “eus” que sentem e pensam de maneiras diferentes, sendo pressuposto, portanto, no movimento do devir-heterônimo.

Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele. Deve nascer no indivíduo per, que não em, o que ele tem de individual. No artista nato a sensibilidade, subjetiva e pessoal, é, ao sê-lo, objetiva e impessoal também. Por onde se vê que em tal sensibilidade se contém já, como instinto, o entendimento; que há portanto fusão, que não só conjugação, daqueles dois elementos do espírito (PESSOA, 1976, p. 98).

Esta é uma postura artística necessária diante do esfacelamento de valores que forjavam uma positividade da existência humana. É importante, nesse sentido, fazer uma incursão histórica para se entender não só o contexto, mas a abertura atemporal do fenômeno heteronímico (que possibilita, inclusive, amizades literárias diversas, como com o filósofo Sêneca, que se firma nessa fresta e rompe com a linearidade histórica da literatura, o que será examinado posteriormente).

Esse expediente poético de despersonalização/personalização assimila uma das mais importantes questões filosóficas que se impunham em seu tempo, a noção de que não há harmonia possível no universo, de que o homem é essencialmente heterogêneo e sua natureza unitária é uma fraude. Individualidade não é mais índice de identidade. Numa perspectiva contextual, o jogo heteronímico está em consonância com tendências modernas vanguardistas, rejeitando a ideia do sujeito cartesiano, uno, autônomo e coerente, configurando-se “um modo especial de produção de sentido de tipo novo, que consistiria no próprio intervalo *entre* os sujeitos que a heteronímia põe em cena” (CABRAL; ZENITH, 2012, p. 13). Essa ruína do sujeito se intensifica nas contradições experienciadas no decurso histórico na modernidade, em meados do século XIX (como atestam os estudos da psicanálise, e as filosofias de Nietzsche e Marx, por exemplo). É notório o esforço de Pessoa – não só na prática poética, mas também na teoria da heteronímia – para singularizar as suas figuras autorais. A fragmentação do “eu” e a precariedade

²⁴ São muitas as formulações de Pessoa sobre a importância da emoção e do intelecto na produção artística, ora colocando como essencialmente coletivo o que é emocional, ora afirmando que a inteligência, por tornar possível expressar as sensações, é que é fundamentalmente coletiva. “Ou seja, todas essas nuances em torno da importância da sensibilidade e dos modos pelos quais ela pode ser comunicada, bem como da relação que se estabelece entre o individual e o geral, são consequências da definição de personagem que assume essas opiniões, e por outro lado, contribuem para essa definição, que vão modulando (CABRAL; ZENITH, 2012, p. 29-30).

da obra são aspectos operados esteticamente e tematizados filosoficamente por esses tantos heterônimos (cada um a seu modo, como não poderia deixar de ser). Além disso, a obra de Pessoa participa da efervescência de discussões que virão a ser centrais à filosofia e à literatura no decorrer dos séculos XX (como a inoperatividade da obra, de que trataremos ainda neste capítulo):

Nenhum poeta na modernidade exprimiu como Pessoa esta absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto *mundo moderno* e isto bastaria para que o autor da *Tabacaria* se tivesse convertido não apenas no mito que é para nós mas numa das referências-chaves da cultura contemporânea. De uma maneira ou de outra, o homem moderno comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de isolamento e de inumanidade da civilização atual (LOURENÇO, 1986. p. 12).

Nascido “em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político” (PESSOA, 1997, p. 187), Pessoa “percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p. 34), e emerge em meio a essa treva a companhia heterônima, viva na fratura do tempo. Todos encontram-se em tensão, como qualquer ser humano de carne e osso, lembrando que “a carne e o osso podem ser sonhados” (GIL, [198?], p. 20). Em termos pessoanos, os heterônimos são seres “de verdadeira realidade” (PESSOA, 2012, p. 216), “pessoas-livros” (PESSOA, 2012, p. 218), um “povo-eu” (PESSOA, 2012, p. 131), e compartilham com o poeta Fernando Pessoa as inquietudes de seu tempo, a sensação de deslocamento e não pertencimento a uma geração.²⁵ Nas palavras do ortônimo:

Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão

²⁵ A qual, como podemos perceber, não estaria apta a compreender sua poesia. Pessoa aponta também a possibilidade futura de haver aqueles que a poderão apreciar com os sentidos e a inteligência. Encontra-se, em prefácio à obra do Mestre Caetano, um exemplo que demonstra essa consciência de atemporalidade da poesia. Ricardo Reis interpela seus coetâneos, os quais, segundo ele, não estão preparados para lidar com a grandeza da poesia de Caetano, e se dirige aos leitores futuros, aos quais estaria dado o encargo do seu entendimento e de sua apreciação: “A sua obra é a maior obra que alma portuguesa tem feito. Se estas palavras vos parecerem estranhas, cuidai bem que falo do futuro, curando pouco do risível e do estranhável que possa haver para vós, que sois de hoje, no claro sentido destas palavras” (PESSOA, 1996, p. 358). Fernando Pessoa desacredita no entendimento profundo de sua obra heterônima pelo público português da época, provinciano e conservador, tanto que a publicação de *Orpheu* configura-se um escândalo no meio intelectual. Este deslocamento temporal, que projeta as perspectivas de recepção da obra para o futuro, advém de um entendimento íntimo da precariedade das convenções sociais, de uma consciência da nulidade de valores morais vigentes, ficções que nos castram de nossa própria natureza e que afetam a arte. Natureza tocada pela obra do mestre Caetano, em todos e com todos os sentidos.

inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito? (PESSOA, 2012, p. 217).

Esse desconforto na interação com a realidade (angústia de que também se queixa o amigo suicida, Sá-Carneiro) é condição de possibilidade da ficção pessoana e proporciona “convívios imaginários com gente criada” (PESSOA, 2012, p. 129). Essa desarticulação, e por consequência uma posição crítica sobre seus coetâneos, ressoa em toda a obra. A seguir, veremos, de maneira breve, como alguns heterônimos reagem a essa decadência, para ressaltar que o modo como o faz Barão de Teive é (fatalmente) marcante e peculiar.

O decadentismo,²⁶ nessa perspectiva, é um movimento que implica um olhar corrosivo em relação às opções que a humanidade, até o fim do século XIX, dispõe para o homem, não somente quanto ao declínio social, sobretudo quanto ao desmoronamento dos valores éticos. A deterioração do homem, segundo Nietzsche, filósofo que se dedica longamente à questão, se percebe com mais força “precisamente onde, até agora, as pessoas aspiraram do modo mais consciente à “virtude”, à “divindade”. [...] Todos os valores que afora resumem o desiderato supremo da humanidade são *valores de decadence*.” (NIETZSCHE, 2007, p. 12-13). Nietzsche se refere aos valores moralizantes difundidos pelo cristianismo, o qual é atacado por Pessoa por meio de estratégias composicionais e autorias heterônimas diferentes. Hakira Osakabe, em *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, tece uma leitura arguta a respeito das maneiras como o poeta português responde à derrocada de seu tempo. Ao dissolverem-se as categorias consideradas então essenciais à vida humana e seu suposto equilíbrio, nasce uma insistente sensação de vertigem. Perdida a crença em Deus, alguns a substituem pela fé na humanidade, como Antero de

²⁶ Interessante também é pensar a postura de Pessoa em relação a essa decadência em comparação aos poetas modernos que imediatamente o antecedem. A crítica brasileira Leyla Perrone-Moisés chama atenção para as diferenças entre a postura dos poetas do século XIX, geração anterior à de Pessoa. O heroísmo moderno, bem como o mal do século, tem fonte no Romantismo, mas diverge em relação à geração posterior pelo modo como a defesa da causa estética se articula a um contexto mais hostil, sendo no Romantismo mais um tema do que uma vivência, como é o caso do poeta maldito moderno, que busca o isolamento social. Na geração de Pessoa agrava-se a aversão ou indiferença social que existia já em Baudelaire, poeta à margem, que entende que qualquer ambição de ensinamento pela arte, qualquer fim moral que se queira dar a ela, qualquer fim social que se anteponha ao fazer artístico, é uma atitude anti-literária. Existe aí, como em Pessoa, uma oposição ao engajamento poético, mas para o poeta português a margem fica mais estreita. Para Pessoa não há heroísmo, não há lugar para o poeta. Ao passo que os românticos se glorificam pelo gênio, os modernos se glorificam da defesa da arte pela arte, em que o poeta deve ser revelador de uma beleza superior “que nada tem a ver com os objetivos imediatos ou futuros da sociedade transitória em que ele se encontra”; escrever por prazer, sem objetivo além da poesia em si mesma. Esse é o heroísmo do poeta maldito. Para Pessoa, o heroísmo que resta é estar lúcido (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 51).

Quental,²⁷ contudo, para Pessoa e companhia é impossível depositar qualquer confiança em alguma dessas opções: nem em Deus nem na humanidade, “isto é, nenhuma causa afirmativa a comandar os atos do novo ser que emergia da pretensa dissolução do universo teleológico” (OSAKABE, 2002, p. 32-33).

O neopaganismo é elaborado por Pessoa nesse enfrentamento contra o cristianismo, não com o intuito de destruí-lo, mas de destituí-lo de uma posição religiosa privilegiada. Por essa via passam Caeiro, Reis, António Mora, Bernardo Soares e também o estoicismo de Teive, como veremos no segundo capítulo. Osakabe investiga como o neopaganismo, “o surgimento de uma nova sensibilidade pagã, da qual Alberto Caeiro seria a grande e feliz expressão” (OSAKABE, 2002, p. 20), é entrevisto por Pessoa como uma das bases estratégicas para sustentar esteticamente as experimentações literárias que percorrem e vão de encontro a esse declínio das crenças humanas. O neopaganismo nasce espontaneamente na obra de Caeiro, e outros heterônimos, como seus discípulos, afluem dele; é teorizado a posteriori por Pessoa, atua como uma resposta à decadência, delineado e vivenciado poeticamente como uma possibilidade antidogmática, aberta, múltipla, de libertação religiosa (em certo sentido) e moral da natureza humana, que fora envenenada pelos dogmas cristãos. Há diversos textos com assinaturas diferentes no *corpus* pessoano que discutem sobre a interferência constitutiva do cristianismo no modo de sentir e pensar do homem ocidental, que se torna, sob seu efeito moral, amortecido e asfíxiado. António Mora, o heterônimo filósofo pagão, caracteriza o cristianismo como “decadência organizada”, “doutrinariamente confuso”, e “uma vez organizado, a sua ação dissolvente e imoral mina toda a sociedade antiga, e cria, aqui um império ocidental estremunhado e que se afunda” (PESSOA, 1990, p. 233). A moral cristã é uma das bases da civilização europeia e deve ser, portanto, combatida, não por aversão de índole (ou seja, por aquele que a combate fazê-lo por não ser cristão), mas por necessidade, principalmente para a libertação das imposições subjetivas e estéticas que deterioram o vigor humano e contaminam a arte.

Em grande número de seus ensaios, sobretudo entre 1914 e 1918, Pessoa se esforça no sentido de tecer com o neopaganismo uma amarração estética e moral, usada na atuação de um

²⁷ Osakabe faz uma comparação interessante entre o modo como Antero e Pessoa reagem à decadência. O escritor romântico português (que substitui o culto a Deus pelo culto à humanidade) é citado e criticado por Barão de Teive ao criticar o Romantismo.

desnudamento, sob a capa da religião, capaz de desfazer o nó moral e sufocante do cristianismo. O texto ortônimo abaixo o esclarece:

Se, como sociólogos, sabemos que qualquer civilização precisa de uma fé para viver, igualmente, como sociólogos, vemos que a fé cristã *não é – ela mesma decadente – a que deve existir hoje. A sua decadência o indica. Portanto, fazemos trabalho salutar destruindo-a. Os povos construirão a fé que se lhe seguirá.* Disso não curemos nós; é difícil, senão impossível, antecipar qual a nova crença que uma sociedade adotará, porque o indivíduo não pode abarcar o pensamento social senão limitada e com clareza, apenas negativamente (PESSOA, 1990, p. 66).²⁸

Essas estratégias – diante do fracasso dos ideais progressistas e humanistas, da ruína da razão, da ciência positivista – são gestos de resistência do poeta decadente, que vive numa crise

²⁸ Mas por que, exatamente, em vez de somente fluir poeticamente dessas noções, Pessoa dedica-se a desenvolver filosoficamente, sob o nome de religião, o neopaganismo? Porque este, segundo ele, sustentaria estratégias para se combater como conjunto as tendências e dogmas cristãos responsáveis pelo declínio do homem, os quais, se enfrentados isoladamente, resultam em confrontos sem efeito, já que as outras bases que o sustentam se manteriam e até mesmo poderiam se fortalecer; ou seja, o paganismo abarcaria um conjunto de ideias que visam desconstruir esses dogmas, as quais devem ser usadas de maneira conjugada contra cada um deles, tendo em vista que eles atuam juntos no espírito humano. Enfim, desenvolve-se o neopaganismo “para dar um sentido profundo, isto é, religioso, a este momento disperso, que se perde por combater elemento a elemento o cristismo dissolvendo-se, e por isso dá tréguas ora a um, ora a outro dos elementos” (PESSOA, 1996, p. 270). Esse esforço individual de destruição, aqui assumido pelo viés sociológico da produção pessoana (comum em textos de António Mora, na prosa de Reis e também ortônima) fomenta, com todo seu poder desconstrutivo, possibilidades do novo, caso a sociedade venha a identificar, nos destroços de suas crenças, fragmentos que sirvam de matéria a qualquer propósito de transformação coletiva. Não que Pessoa tenha pretendido se engajar em difundir a fé nos deuses pagãos, mas combater mentalmente – com a multiplicidade dos deuses pagãos, cuja natureza é muito mais próxima à do homem devido a sua relação intrínseca com os próprios fenômenos da natureza mesma – a intenção totalizante, unitarista e absoluta não só de sua divindade (se bem que, como lembra Pessoa, o cristianismo, pouco original, mantém nos santos, por necessidade de aceitação social, a multiplicidade de figuras divinas que tem o paganismo), mas da ideia de subjetividade uma coerente que alicerça. Faz mais sentido pensar, pois, que o neopaganismo se desenvolve como exercício mental e estético, passatempo do corpo e da mente diante do tempo (que talvez possa ser por outros aproveitado, mas, como sabe Pessoa, isso é pouco provável). Esta passagem ilumina a ideia de que a arte não deve ter um fim social, político, mas que pode ter (independentemente da vontade de seu executor) um resultado social e político, que de maneira alguma estaria sob controle do artista: “O papel individual é destruir; o papel social é construir. Ataquemos pois o que sabemos velho, podre e decadente. A sociedade edificará depois o que haverá de lhe seguir. Destruir implica, socialmente, construir. Destruindo o velho, damos lugar ao novo, seja ele o que for. – É por isso que, sabendo nós que, actualmente, o [cristianismo] é o velho, o decadente, a esterilidade e o inútil – nós, conquanto não saibamos claramente, nem nitidamente prevejamos o que se lhe seguirá, temos ainda assim a consciência de que, atacando o [cristianismo] trabalhamos pela nova fé; que desviando [?] e tirando os escombros, preparamos o terreno para o edifício novo; que, arrancando as plantas que degeneraram em bravias, nós deixamos o lugar livre para a semente que germinará em planta, para, no fim, degenerar também em erva daninha, e ser arrancada por outros, para que outras plantas jovens nasçam, e assim indefinidamente e incompreensivelmente no suceder-se dos séculos, e em favor do mistério infinito” (PESSOA, 1990, p. 66).

constante, empenhado na escrita contínua como vivência multiplicadora, como expõe mais uma vez Fernando Pessoa ortônimo, no trecho abaixo:

[...] chegamos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva. [...] Mas, com isto tudo, progrediam as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas.

[...]

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa (PESSOA, 2012, p. 180).²⁹

Da mesma forma que nesses excertos do ortônimo, ecoa em textos heterônimos essa descrença geral na humanidade, percebida facilmente pelo desejo de isolamento que acomete várias figuras autorais pessoanas. No *Livro do desassossego*, Bernardo Soares proclama “Meu destino é a decadência” (PESSOA, 1997, p. 331), e se define como pertencente “àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem veem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado” (PESSOA, 1997, p. 43). No seguinte excerto do *Livro*, notamos o relevo à precariedade da ciência, que representa as conquistas da razão humana, geralmente enaltecidas e usadas como contraponto e triunfo em detrimento da visão religiosa:

[...] este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma reviviscência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais. Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma de animais, fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia (PESSOA, 1997, p. 44).

²⁹ O trecho faz parte de um texto que aborda a necessidade de uma conduta sensacionista para lidar com a degeneração do homem e da arte no seu tempo.

A vivência desses paradoxos se reflete em toda a poética pessoana. Essas contradições inviabilizam, para Pessoa e companhia, assumir crença em um Deus cristão ou numa elevação do homem pela faculdade da razão, o que é figurado de modo múltiplo em sua obra, e de forma extrema pelo Barão, que sofre da convivência em si do excesso de racionalidade com a consciência das limitações da razão diante da sua inabilidade em lidar com seus afetos e frustrações, muitas vezes suscitados pela decadência. Sobre esse sentimento de ser estrangeiro à realidade, eis as palavras do fidalgo:

Pertenço a uma geração – supondo que essa geração seja mais pessoas que eu – que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas. Não posso aceitar Jeová, nem a humanidade. Cristo e o progresso são para mim mitos do mesmo mundo. Não creio na Virgem Maria nem na eletricidade (PESSOA, 2006, p. 26).³⁰

O pertencimento à coletividade é impossível, ao ponto de Teive duvidar que haja uma pluralidade da qual faria parte ao se referir a uma geração.³¹ Desse conflito surge um vácuo que o desmotiva a agir, que entranha na alma a futilidade de qualquer empreendimento, os objetivos se esfacelam, por não levarem a nenhuma realização significativa. Barão anuncia essa angústia: “Desceu sobre nós a mais profunda e a mais mortal das secas dos séculos – a do conhecimento íntimo da vacuidade de todos os esforços e da vaidade de todos os propósitos” (PESSOA, 2006, p. 17). Esta seca é um impedimento de perpetuação da vida em sua plenitude por ausência de elementos que a mantenham repleta, nutrida. O descompasso entre os ideais propagados e os instintos e ações humanas incomoda Teive profundamente:

Pensar como espiritualistas, agir como materialistas. Não é absurda a doutrina: é, afinal, a doutrina espontânea da humanidade inteira.

O que é a humanidade senão uma evolução religiosa sem influência sobre a vida cotidiana? A humanidade é atraída pelo ideal, e quanto mais alto e anti-humano for o ideal, mais (se for progressista) será atraída a prática da sua vida civilizada, que, por isso, vai de povo para povo, de era para era, de civilização para civilização. A humanidade civilizada abre os braços a uma religião que prega a castidade, a uma religião que prega a igualdade, a uma religião que prega a paz. Mas a humanidade normal procria, combate-se e contrasta sempre; assim, até que acabar, sempre fará (PESSOA, 2006, p. 47-48).

³⁰ O combate aos valores decadentes do cristianismo é tematizado por Teive e diz respeito aos mesmos dogmas que Campos rejeita em *Ultimatum*: o dogma da personalidade e do objetivismo pessoal, fundamental à arte (o que justifica a crítica de Barão de Teive aos românticos, como veremos adiante).

³¹ Essa ideia remete à noção de *désouevrement*, que será desenvolvida no item “1.3 Uma obra natimorta”.

Para o Barão, a ruína dos alicerces morais em que se erigiu a humanidade arrebenta, ao mesmo tempo, com as possibilidades de ser indiferente à dor humana e com a disposição do fidalgo para tentar amenizá-la. Barão sente na alma o peso dos males humanos, sem poder (e não se pode) interferir no curso dos acontecimentos. Reparemos que a fonte dos seus próprios males não é o mundo, mas ele mesmo, a sua inaptidão para agir no mundo:

Nunca pude convencer-me de que podia, ou de que alguém seguramente poderia, dar alívio certo ou profundo, e muito menos cura, aos males humanos, mas nunca, também, pude tirar deles o pensamento; a mais pequena angústia humana – mais, a mais breve imaginação dela – sempre me angustiou, me transtornou, me tirou do poder de me concentrar e de me egoizar. O convencimento da futilidade de toda a terapêutica para a alma deveria, por certo, erguer-me a um píncaro de indiferença, entre o qual e as agitações da terra velassem tudo as nuvens daquele mesmo convencimento. O pensamento, porém, poderoso como é, nada pode contra a rebeldia da emoção. Não podemos não sentir, como podemos não andar. Assim assisto, e assisti sempre, desde que me lembro de sentir com as emoções mais nobres, à dor, à injustiça e à miséria do mundo do mesmo modo que assistiria um paralítico ao afogamento de um homem que ninguém, ainda que válido, poderia salvar. A dor alheia tornou-se em mim mais do que irreparável – a de ver, a de ver irreparável, e a de saber que, o conhecê-la irreparável me empobrece até da nobreza inútil de querer ter os restos de a reparar. A minha falta de impulso foi sempre, afinal, a fonte da origem destes males todos – o não saber querer antes de pensar, o não-saber entregar-me, o não saber decidir do único modo como se decide – com a decisão, que não com o conhecimento” (PESSOA, 2006, p. 34-35).

Percebe-se que Pessoa e sua humanidade inventada compartilham de um desconforto histórico. Tendo em vista a obra pessoana de maneira geral, frente à dissolução dos valores em que se apoiara a vida do homem ocidental, o poeta português cria uma “*coterie* inexistente”, uma humanidade sua: “Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenha sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha” (PESSOA, 2012, p. 120), num espaço interior em que dramas podem aparecer “verso a verso, desenrolando-se alheios e perfeitos” (PESSOA, 2012, p. 125).³² Osakabe propõe que a “via salvífica” de Pessoa foi a experimentação estética:

³² Em vários momentos o poeta frisa que sua existência não valeria mais que a dos seres que inventa e vivencia, e afirma sobre os escritos que pretende publicar sem assinatura heterônima: “não deve julgar se e as dou por mais verdadeiras do que as que publicarei com nomes inventados” (PESSOA, 2012, p. 142). Ao discorrer sobre Reis, Campos e Caeiro, Pessoa vai na mesma direção e situa o leitor quanto ao estatuto dessas figuras: “(Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa –

Nesse sentido, o decadentismo foi muito mais do que uma assumida deposição de armas: foi a manifestação de um estado de espírito em que o homem sente-se mortalmente atingido no seu próprio cerne. O que "salvou" a humanidade do mergulho completo em sua própria dissolução foi que o decadentismo vislumbrou para o homem e para a época uma saída estratégica, com a superação da ética pela estética, através do cultivo de um universo paralelo ao universo cotidiano, atitude que permitiria reorganizar e assimilar o que de escrevente parecesse àquele mesmo cotidiano. Assim acredito que o universo decadentista deva ser visto como uma imensa reinvenção das sobras do dia a dia, como se de um lado ficasse a matéria deteriorada e, de outro, o fluxo de uma sublime depuração (OSAKABE, 2002, p. 31).

Dessa depuração, tomando fragmentos surgem os heterônimos. Pessoa condiciona a existência dos heterônimos à sua característica de dramaturgo, que adequa ao texto uma figura propícia a encarnar de modo mais fluido e delineado as ideias e sensações nele mobilizadas, num processo de criação literária “em segunda mão” (PESSOA, 2012, p. 125). Barão é propício à morte e à destruição, encarna a impossibilidade de ser, nasce para morrer.

1.1 O NASCIMENTO DA HUMANIDADE PESSOANA

Como executor desse gesto literário, Pessoa afirma que “nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos” (PESSOA, 2012, p. 214). Jorge de Sena (1982) atenta para o fato de que não é simplesmente o apagamento do eu autoral, algo comum à literatura moderna, que impressiona na obra pessoana, mas a sofisticação dessa “ciência de não-ser”, mais que isso, a ciência de ser não sendo, o grau de sofisticação a que chega a individuação dos heterônimos, que faz da obra pessoana, nas palavras de Zenith e Cabral, uma “valorização desviada e paródica do autor” (CABRAL; ZENITH, 2012, p. 17).

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade),

é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja a realidade, nunca poderá resolver)” (PESSOA, 2012, p. 228).

nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o “médium” de figuras que ele próprio criou (CABRAL; ZENITH, 2012, p. 214-215).³³

O nome próprio “Fernando Pessoa” tem várias facetas (o homem, o autor, o crítico, o teórico, o poeta ortônimo, o editor dos outros heterônimos) e é a assinatura que agrupa a produção heterônima e ortônima; permanece múltiplo, a reunir todos os outros, remetendo a um modo peculiar de fazer, de interpretar a literatura e de interagir com suas instâncias. Ao designar muitas funções a um mesmo nome e criar outros poetas com outros nomes (inserindo ironicamente entre eles o ortônimo, discípulo de Caetano) Pessoa divide a atenção que iria exclusivamente para seu nome próprio com a companhia heterônima:³⁴ “divido o que tenho escrito em obras ortônimas e heterônimas. Não divido em autônimas e pseudônimas,³⁵ porque aquelas que publico sob nomes fictícios não representam opiniões ou emoções minhas” (PESSOA, 2012, p. 230). O nome próprio do heterônimo não esconde, como a pseudonímia, um nome outro que remete ao

³³ Pessoa elabora essas questões em vários momentos de sua obra, a não subordinação dessas figuras em relação a ele próprio, que são outros mesmo que haja semelhanças, como nos trechos a seguir:

“O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem” (PESSOA, 2012, p. 215).

“Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante – porventura só por amizade – o que, ditado, vai escrevendo. [...]”

Que esta qualidade no escritor seja uma forma da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade,³³ o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse com esta, ou com aquela teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade.

Que este processo de fazer arte cause estranheza, não admira; o que admira é que haja coisa alguma que não cause estranheza.

Algumas teorias, que o autor presentemente tem, foram-lhe inspiradas por uma ou outra destas personalidades que, um momento, uma hora, uns tempos, passaram consubstancialmente pela sua própria personalidade, se é que esta existe.

Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem – não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade” (PESSOA, 2012, p. 215-216).

³⁴ Como se sabe, às vezes, inclusive, Álvaro de Campos interfere diretamente nas suas relações com pessoas de carne e osso. “Fazendo isso, ele cria, a partir da figura do ortônimo, um novo tipo de texto no qual a ficção se mistura a elementos biográficos e Campos, um personagem literário, pode conviver com Ofélia Queiroz e António Ferro, seres de carne e osso” (VASCONCELOS, 2013, p. 39).

³⁵ Atentemos à diferença dos radicais gregos *ortós* e *autós*. O primeiro é autorreferente. *Ortós* é um adjetivo que surge na matemática e significa “retidão”, transposto para a ideia dos nomes seria correção de atribuição. Isso pode se dever a que Pessoa retoma após a existência de Caetano uma autoria que carregue seu nome, respondendo à sua inexistência como Caetano e como Fernando Pessoa, como se ele voltasse a jogar dentro das regras da instituição da autoria, assumindo um nome que também é o seu, embaralhando ironicamente a função autor num jogo de nomes e gentes, pois o ortônimo. Pelo menos nos escritos poéticos que relata pretensão de publicar (Ver “Tábua bibliográfica”). Resta refletimos se os textos poéticos assinados pelo ortônimo são os que, em termos políticos, podemos considerar menos contestadores.

escritor, mas a outro autor ficcional, efeito de vida em linguagem advindo da sua “necessidade de dramaturgo”, de dar vida a personagens literárias que escrevem, sob vários nomes, obras diferentes que muitas vezes se contradizem umas às outras. Cada heterônimo um poeta, ou prosador, “concebido dramaticamente como personagem diversa do autor e, até, oposta à índole dele” (PESSOA, 2012, p. 230). Tal artifício possibilita a convivência dessas contradições na obra que se reúne sob o nome Fernando Pessoa, a qual denuncia que todo autor não está lá enquanto pessoa, sujeito uno e coerente, que transcende a obra e que lhe serve como base de entendimento, mas sobrevive como um gesto: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito que escreve está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35).

O heterônimo, pois, é o autor colocado como personagem e a obra pessoana um “diálogo múltiplo entre textos assinados por diferentes nomes de autores” (CABRAL; ZENITH, 2012, p. 11). Tendo em vista as ideias desenvolvidas por Foucault³⁶ sobre o nome do autor, que serve para desempenhar uma função social, o jogo das atribuições de autorias, que está na raiz da poesia do poeta português, acarreta desconstruções e reconstruções ficcionais do sujeito do discurso. Essa difusão autoral que Pessoa pratica na heteronímia permite a veiculação de ideias, pensamentos, emoções e sensações paradoxais sobre as quais o escritor procura não se responsabilizar:³⁷ “E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo” (AGAMBEN, 2007, p. 63). De modo amplo, Pessoa compartilha o gesto da autoria com uma comunidade de autores inventados, cuja insurgência se dá, segundo ele, a partir do texto literário.

A verossimilhança heteronímica infunde em sua edificação não só a nomeação, mas também a descrição de personalidades, fisionomias e a configuração de obras que se destacam: “Sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por

³⁶ O objetivo geral do texto de Foucault *O que é um autor?* é estudar a relação do texto com o autor, como ele “aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência”. É essa aparência que Pessoa encena na construção ficcional dos heterônimos.

³⁷ Fica claro numa carta (nunca entregue) dirigida a Salazar³⁷, em que o poeta critica as interferências do ditador na literatura, as quais começam a afetar as perspectivas de suas publicações (cujos planos são relatados em algumas cartas e os detalhes explicados em “Do Prefácio às *Ficções do interlúdio*”, por exemplo).

dentro das suas almas” (PESSOA, 2012, p. 231), o que Zenith e Cabral denominam o efeito-heterônimo:

Tenho, na minha visão a que chamo interior apenas porque chamo exterior a determinado “mundo”, plenamente fixas, nítidas, conhecidas e distintas, as linhas fisionómicas, os traços de carácter, a vida, a ascendência, nalguns casos a morte, destas personagens. Alguns conheceram-se uns aos outros; outros não. A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, exceto Álvaro de Campos. Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida? (CABRAL; ZENITH, 2012, p. 217-218).³⁸

Na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, Pessoa fornece dados biográficos dessas *personas* e deixa claro que o surgimento delas está condicionado ao nascimento de seus textos,³⁹ que os heterônimos brotam da linguagem, cada um “inicialmente suscitado por um certo tipo de poemas, encarnado depois num autor com um rosto, uma biografia” (GIL, [198?], p. 195). Cada heterônimo literário

[...] deve provir da poesia, a qual não pode ser bem-sucedida a menos que utilize nas suas operações mais secretas a simulação, a “insinceridade” – para ser e aparecer não-simulada, não artificial. [...] a simulação propriamente poética que não deve estar subordinada a nenhum imperativo exterior. Neste sentido, a ruptura efetuada por cada devir-heterônimo a não-causalidade absoluta da arte: não sou “eu” que faço o poema, mas um outro, separado de mim. Constitui prova disso o facto de no estabelecimento da bio-bibliografia de cada heterônimo, as componentes biográficas decorrerem ou acompanharem – mas em nenhum caso precederem – as da obra. Os traços físicos, psicológicos, o estatuto social e a formação cultural da personagem são compostos depois da obra e de acordo com ela (GIL, [198?], p. 196-197).

Na dramatização da presença-ausência do autor, inserindo esses autores inventados e suas obras num interlúdio, fora de um contexto ficcional que os apartasse num espaço definido dentro

³⁸ Em muitas passagens Pessoa descreve o efeito-heterônimo; segue um exemplo: “E no meio disto tudo a sua fisionomia, o seu traje, os seus gestos, não me escapam. Vivo ao mesmo tempo os seus sonhos, a alma do instinto e o corpo e atitudes deles. Numa grande dispersão unificada, ubíquo-me neles e eu crio e sou, a cada momento da conversa, uma multidão de seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto” (PESSOA, 1997, p. 388-389).

³⁹ Pessoa relata que antes do “dia triunfal” (8 de março de 1914, em que lhe surgem Alberto Caeiro, Pessoa ortônimo, que, por sinal, não coincide com o autor, a não ser pelo nome,³⁹ Ricardo Reis e Álvaro de Campos), havia tentado criar um poeta pagão, numa espécie de aposta com Sá-Carneiro, mas fracassou, pois tentou fazer surgir o homem antes do texto. “Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentá-lo, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui” (PESSOA, 2012, p. 277).

de uma peça ou de um enredo, a teorização sobre sua poética aproxima o leitor das figuras autorais que habitam esse espaço, dá força à interação peculiar que se pode traçar com cada um. “O lugar – ou melhor – o ter lugar do poema não está, pois, no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007, p. 62-63). Pessoa mobiliza sua inteligência e suas sensações, sua mente-corpo para fazer nascer e renascer uma obra; porém reformula as regras internas de sua produção literária em relação à função autor. Não é que Pessoa invente os heterônimos para preencher esse vazio, mas instaura outras frestas, outros vazios em que possa desaparecer. O efeito-heterônimo é a concretização da expansão subversiva do gesto do autor no universo heteronímico.

Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos. Falta dizer que, desse modo, toda investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder o lugar ao *regesto**, que define as condições e as formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso (AGAMBEN, 2007, p. 57, asterisco do original).

Como vimos, a nomeação é uma etapa muito importante no surgimento dos heterônimos,⁴⁰ na consolidação de sua alteridade, mas insuficiente para uma recepção mais abrangente do efeito de vida dos heterônimos. Nesse sentido, seria a teoria sobre a heteronímia um *regesto* de Pessoa na tentativa de reconfigurar a relação que se estabelece com o leitor no espaço vazio deixado pelo autor na obra? A teorização sobre o surgimento dos heterônimos repercute de modo decisivo na recepção da obra, e dentro desse *regesto*, as descrições do efeito-heterônimo – bem como os pensamentos sobre estética, filosofia, as cartas e os escritos dos heterônimos uns sobre os outros – consolidam a partilha autoral que redefine as formas de

⁴⁰ Nesse sentido, se o nome próprio garante a unicidade do indivíduo juridicamente, a identificação para cobrar responsabilidade jurídica dos papéis sociais perante as instituições, o nome do autor vai além, não está situado no estado civil dos homens, “não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2009, p. 174). Não é simplesmente um elemento discursivo, pois exerce um papel social em relação aos discursos, definindo seu *status* na sociedade e na cultura, uma função classificativa que permite, além de submeter o autor a cobranças, agrupar um certo número de textos, relacioná-los entre si, engendrando modos de leitura. O filósofo francês critica a ideia do autor visto como uma fonte inesgotável de significação que poderia preencher a obra, sem, no entanto, como nos recorda Agamben em “O autor como gesto”, negar a existência do indivíduo em carne e osso: “rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa agir como se o sujeito não existisse, e fazer disso uma abstração a favor de uma pura subjetividade; tal rejeição tem, sim, por objetivo fazer aparecer os processos próprios que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto ‘se formam e se transformam’ um em relação ao outro e em função do outro [...]” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007, p. 57).

aparência do sujeito no discurso, cujo efeito de vida se dá na medida em que todos eles nascem do conflito em relação à linguagem e manifestam conflitos que singularizam sua postura diante da arte literária. Assim, após revisar as reflexões de Agamben e Foucault, parece-me contribuir a noção de *regesto* não só para pensar a heteronímia, mas também, circunscrito na obra de Teive, para pensar o manuscrito suicida como uma reconfiguração do modo de ler a obra inexistente destruída e a destruição de si mesmo, sua morte voluntária. O manuscrito teiviano é a releitura que barão faz da própria obra fragmentária antes de convertê-la em cinzas, a leitura do vazio deixado pelo gesto da escrita, pelo esforço vão de uma vida inútil: “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Investigamos, em seguida, as considerações de Pessoa sobre o Barão de Teive e sua escrita, quais elementos nos traz nesse *regesto* de teorização sobre o fazer poético heteronímico, levando-se em conta que o escritor português apresenta a noção de semi-heterônimo, percorrida por críticos pessoanos como Jorge de Sena, José Gil e Richard Zenith.

1.2 BARÃO DE TEIVE E A GÊNESE HETERONÍMICA

O manuscrito teiviano – fragmentos entorno de uma obra inexistente – está amparado por elementos paratextuais e peritextuais que aderem à sua performatividade, assim como no *Livro*, investigação a que se dedica a estudiosa Maria Augusta Babo (1993). Os subtítulos encenam certa tentativa de síntese temática. O primeiro deles, “O único manuscrito do Barão de Teive” firma a autoria heterônima do texto, trazendo o nome próprio da figura autora. A palavra “único” substitui o termo “último”, riscado no original do espólio pessoano, no entanto ambos acabam por conferir ideia de unidade à obra de Teive, um conjunto fragmentário que se une em torno de sua fragmentação, ao abordá-la como tema e ao dispor desse “gênero intranquilo”, como denomina João Barrento (2010), para dar voz a Teive. O termo “manuscrito” não define o gênero textual e marca o caráter imperfeito da obra, dá ideia de feito a mão, de inacabado, texto não passado a limpo, ou seja, nunca encarado como passível de ser aperfeiçoado, por ser já definitivo, impossível de ser acabado desde sua concepção, que parte da morte da obra, por isso não há necessidade de dar a ele qualquer fechamento (ou uma roupagem unitária, apenas acessórios,

como os subtítulos) preocupação descabida diante do motivo mesmo que leva o Barão a escrever, a impossibilidade de realizar uma obra com perfeição. Isso também nos sugere o segundo título, “a impossibilidade de fazer arte superior”, que refere-se às questões sobre a arte colocadas por Barão em vários de seus fragmentos, como veremos. Por fim, título *A educação do estoico* é que nos dá margem visível ao recorte desta pesquisa, apontando para o diálogo entre o heterônimo suicida e essa escola filosófica, o qual não menciona ou cita explicitamente qualquer dos autores estoicos ou suas obras, como mencionamos anteriormente.

A notícia de jornal sobre o suicídio do Barão, “ironicamente dada”,⁴¹ sugere a encenação de um leitor e possível editor da obra do Barão, é uma peça ficcional que reafirma a assinatura heterônima de Teive, o nomeia (como o subtítulo anteriormente citado). O texto jornalístico funciona como confirmação de que a morte voluntária de Barão de Teive de fato se consuma, como ele anuncia. Nota-se que antecede à notícia uma outra voz que a introduz, ou seja, não é simplesmente uma transcrição da notícia tal qual apareceria no jornal, é já um leitor da notícia que a difunde:

Nisto o suicida foi antecipadamente injusto. As referências dos jornais prestam-lhe inteira homenagem. Assim, o correspondente local do “Diário de Notícias” transmite nestes termos ao seu jornal a notícia da morte: “Suicidou-se ontem na sua casa de Macieira o Sr. Álvaro Coelho de Athayde, 20º Barão de Teive, de uma família das mais distintas deste concelho. O triste fim do Sr. Barão de Teive causou grande consternação, pois o finado era aqui muito estimado pelas suas belas qualidade de carácter” (PESSOA, 2006, p. 19).

Em “Do Prefácio às *Ficções do interlúdio*” (sempre evocado pelos críticos pessoanos que se debruçam sobre o *Livro* e o manuscrito do Barão de Teive), Pessoa discorre sobre o aparecimento dos heterônimos. Barão, nesse texto específico, é mencionado em comparação a Bernardo Soares. Nas demais produções do *corpus* pessoano que abordam a gênese e as caracterizações dos heterônimos, existem muito mais elementos sobre o guarda-livros (fato que pode levar a uma leitura do fidalgo sob a sombra de Soares, ofuscando sua voz).⁴² Não adiemos, pois, a apresentação do famoso trecho sobre as semelhanças e diferenças entre eles:

⁴¹ Nota presente na primeira folha do caderno 144Q, em que consta boa parte dos textos conferidos ao Barão de Teive.

⁴² É inquestionável a magnitude do *Livro do desassossego*, que acompanhou Pessoa pela vida toda, obra fragmentária, inquietante e arrebatadora, que traz aos estudos pessoanos novo fôlego, contudo não

Um as figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, e assino com o meu nome o que elas dizem; outras projeto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz. Os tipos de figuras distinguem-se do seguinte modo: nas que destaco em absoluto, o mesmo estilo me é alheio, e, se a figura o pede, contrário, até, ao meu; nas figuras que subscrevo não há diferença do meu estilo próprio, senão nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas se não distinguiriam entre si.

Compararei algumas destas figuras, para mostrar, pelo exemplo, em que consistem essas diferenças. O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive – são ambos figuras minhamente alheias – escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática, e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu. Comparo as duas porque são casos de um mesmo fenómeno – a inadaptação à realidade da vida e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões. Mas ao passo que o português é igual no Barão de Teive e em Bernardo Soares, o estilo difere em que o do fidalgo é intelectual, despido de imagens, um pouco, como o direi?, hirto e restrito; e o do burguês é fluido, participando da música e da pintura, pouco arquitectural. O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir (PESSOA, 2012, p. 236-237).

Pessoa introduz as aproximações afirmando o objetivo de frisar em que consistem as distinções, todavia apresenta-nos primeiramente as afinidades, não porque sejam mais significativas, mas para que se possa entender melhor em que consistem as diferenças. A substância do estilo ser a mesma não implica em que se manifeste de maneira idêntica, o que percebemos nas considerações por ele feitas a respeito do fluir da língua. Além dos “pormenores inevitáveis” tais distinções têm a ver com a postura de cada um diante da vida e da arte. O modo peculiar como pensam e sentem o Barão e Soares os difere entre si e em relação ao ortônimo, o que faz com que seus estilos se destaquem. Ou seja, apesar de Pessoa referir-se ao estilo como sendo o dele, fica claro que não são absolutamente idênticos, pois cada um impõe uma investidura dentro da prosa. Interessa-nos, para dar destaque a Teive, refletir sobre essas posturas

convém subordinar a leitura do manuscrito teiviano às comparações feitas com o *Livro*, mas aproveitá-las para destacar a voz do fidalgo, se manifesta esteticamente de maneira própria. O *Livro do desassossego*, “fonte de perturbação existencial e de perplexidade exegética” (LOURENÇO, 1986, p. 83), traz consigo também um desassossego hermenêutico. Eduardo Lourenço confessa que sua publicação vem abalar a confiança excessiva com a qual os críticos se enveredavam já nos textos de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, encarados como “labirinto passeável” cujo fio condutor seria o fenómeno mesmo da heteronímia. O *Livro* seria um texto suicida pois viria a desmitificar a poética pessoana devido aos ecos heteronímicos evidentes em seus fragmentos, sendo um “texto *revulsivo* e *subversivo* da restante textualidade pessoana, e por sê-lo, e da forma como é, texto-suicida por excelência” (LOURENÇO, 1986, p. 89). O *Livro* unificaria essas vozes “*natural e organicamente*”.

diante da literatura muito mais que diferenciar os detalhes do estilo de cada um: “Na minha obra pessoal⁴³ coisas haverá que mostrem semelhança com o que há nestas obras. Não vos admireis. São legítimas influências literárias – ou minha neles, ou deles em mim” (PESSOA, 2012, p. 213).

Além disso, Pessoa não diz ser impossível, mas sim mais difícil percebê-los do ponto de vista da clareza do efeito-heterônimo que se precipita diante dele na concepção ou atribuição de um determinado texto *em prosa*. Essas dificuldades de distinção são percalços que lhe “pesam como grandes fardos” no seu “discernimento espiritual” (PESSOA, 2012, p. 237). Todavia não aparecem sempre, há momentos em que o efeito-heterônimo se dá com clareza, em que consegue distingui-los com nitidez. A dubitação não é dada de antemão ao texto:

Há momentos em que o faço repentinamente, com uma perfeição de que pasmo; e pasmo sem modéstia, porque, não crendo em nenhum fragmento de liberdade humana, pasmo do que se passa em mim como pasmaria do que se passasse em outrem – em dois estranhos (PESSOA, 2012, p. 237).

As dúvidas de atribuição de fragmentos a um ou outro heterônimo suscitam um desassossego composicional e hermenêutico. Em alguns manuscritos Fernando Pessoa assina dois nomes com um ponto de interrogação na sequência, outros não são assinados por nenhum heterônimo, mas atribuíveis com grau maior ou menor de dificuldade a algum deles. Interessante é notar que as dúvidas de atribuição predominam nos textos em prosa. Há um fragmento de autoria heterônima dúbia para Fernando Pessoa que tem por assinatura uma dúvida, “L. do D. (ou Teive?)”, reforçando a aproximação entre essas duas figuras traçada por Pessoa em “Do Prefácio às *Ficções do interlúdio*”. Os contornos difusos desse efeito de composição, por vezes, exigem mais esforço dos olhos do entendimento para firmar a vista e distinguir, numa penumbra de traços e linhas de prosa fragmentária, a figura autoral que ela faz nascer. Mas a grande maioria dos textos não tem dubitação autoral, o que denota a consistência da expressividade desses autores ficcionais, já que neles Pessoa reconhece uma organicidade linguística própria de um grau de fingimento que se distancia de uma outra maneira (se comparado aos poetas Reis, Caeiro e Campos) do estilo que lhe percorre com mais fluidez, o que ele chama do estilo que lhe é natural. Soares se distinguiria dele não apenas pelos pormenores estilísticos, mas também pela fluidez de

⁴³ Procurar as características de personalidade entre eles comuns num viés psicologizante como chave fechada de leitura não seria conveniente à nossa investigação. As aproximações entre os heterônimos nos interessam e serão traçadas na medida em que as questões teóricas que suscitam sejam relevantes ou os temas que abordam iluminem pontualmente nossas discussões, sem, no entanto, estabelecer uma dependência exegética entre Soares e Teive.

ideias e sentimentos: “Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projeta” (PESSOA, 1966, p. 105). Pessoa, como tudo que faz, os vivencia como outros,⁴⁴ como o outro que sempre é, mesmo quando assina com seu nome, mesmo que se recubra de um estilo⁴⁵ que aponta na direção de seu ímpeto prosador mais primário, essas figuras se destacam, ainda que sob névoas da língua que lhe percorre os nervos, se instalando num limiar entre literatura e fantasia.

A criação literária pessoana faz nascer essas personalidades diversas, cujas emoções e pensamentos se impõem a elas, que se desdobram de outras formas, mesmo que sob a mesma substância de estilo, sobre si mesmas. Fato que chama atenção é Fernando Pessoa afirmar que Bernardo Soares é um semi-heterônimo.⁴⁶ Na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935, ele diz que um semi-heterônimo é uma personalidade outra, não diferente da sua, “mas uma simples mutilação dela” (PESSOA, 1997, p. 503). Essa imputação é estendida por alguns

⁴⁴ Todo o esforço de Pessoa na construção de suas teorias poéticas nos deve conduzir a, de fato, explorar a singularidade de cada heterônimo, semi-heterônimo ou ortônimo, todos eles *outros*. A figura de cada um é suficientemente clara (apesar da flutuância e incerteza de atribuição de textos a um e outro, ou a mudança autoral do *Livro*) ao ponto de Pessoa nomeá-las e desenvolvê-las de maneira autônoma, dedicando os movimentos mentais e físicos de sua existência às suas obras e vidas. Por isso não nos referimos a Teive como semi-heterônimo nessa pesquisa porque, primeiramente, Pessoa não o faz, mas discorreremos sobre a questão por julgarmos profícuas as reflexões, sobretudo sobre a prosa, que se desenvolvem a partir das características em comum dessas obras. Deve-se esclarecer de antemão que o termo semi-heterônimo não será tomado aqui como conceito fechado, serão perquiridos e questionados que aspectos do surgimento de Barão de Teive e da construção de sua obra que se relacionam a essa definição. Aproveitaremos a noção de semi-heterônimo como um modo de agrupamento que aproxima Teive de Bernardo Soares, na medida em que possa lançar luz ao entendimento da obra e das angústias do fidalgo em relação a ela. Ambos não só escrevem obras fragmentárias, mas também tematizam a escrita e a impossibilidade de fechamento de uma obra de arte. Barão de Teive encarna essa impossibilidade, sendo o núcleo central de seu manuscrito, como nos traz o subtítulo “Da impossibilidade de realizar arte superior”.

⁴⁵ Roland Barthes refere-se à língua como uma “familiaridade negativa”, uma “área de ação” comum a escritores que compartilham um momento histórico, um “corpo de prescrições” e o estilo como o que atravessa em profundidade o ser e suas vivências entranhas na memória e no corpo, que se impõe como uma autoridade, “um elo completamente livre entre a linguagem e seu duplo de carne” (BARTHES, 1974, p. 122). A diferenciação entre as figuras autorais pessoanas passa pela função da escritura: “Língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes da História” (p.124). A escritura se associa à postura diante da literatura, “constitui uma maneira de pensar a Literatura, não de difundir-la” (p.125), o que configura a peculiaridade de cada heterônimo.

⁴⁶ O primeiro a se dedicar com mais atenção a pensar a semi-heteronímia e a figura de barão comparado a Bernardo Soares, autor do *Livro do desassossego*, foi Jorge de Sena, no prefácio ao *Livro* (que nunca chegara de fato a editar) – atenta que semi-heteronímia não traz “algo do Fernando Pessoa íntimo e profundo”, mas fornece elementos para pensar sobre o seu “caráter flutuante” e sua contiguidade com os autores ortônimos (SENA, 1982, p. 185).

críticos como Zenith e Sena, a Barão de Teive, na esteira das comparações feitas pelo próprio Pessoa, como vimos anteriormente. Se Soares e Teive são mutilações, o Pessoa sem algo, essa ausência não já seria também um acréscimo, um *mais* que justamente faz com que o efeito-heterônimo aconteça, com que nasça um outro que se torna autor de um conjunto de textos?

A ideia de semi-heteronímia reúne algumas características e problemas (colocados por Pessoa ortônimo e os heterônimos) que são intensificadas nas obras de Teive e Soares, como o estado fragmentário do texto, mas essas figuras se discernem na postura diante do inacabamento e da mutilação da obra. Enquanto o ajudante de guarda-livros flui da prosa para se distrair da vida, entrega-se ao sonambulismo, percorrendo espaços interiores em estado de sono, insistindo no gesto literário incessantemente, apesar da fragmentação do eu, do inacabamento da obra, da miséria de tudo, Teive escreve para pôr fim à exigência literária – *regesto* final e paradoxal, contra a vida e a linguagem, ainda vivo e na linguagem, Teive resolve ir deitar-se mais cedo para não mais acordar: “Atingi à saciedade do nada, à plenitude de coisa nenhuma. O que me levará ao suicídio é um impulso como o que leva a deitar cedo. Tenho um sono íntimo de todas as intenções” (PESSOA, 2006, p. 18). Este nada é a própria vida. Os desassossegos impossibilitam o Barão de viver, de colocar em ato as potencialidades de suas inclinações pessoais; o fidalgo acaba procurando a solidão e privilegia a potência de não. Essa potência negativa, “sono íntimo de todas as intenções”, norteia a postura do Barão diante da vida, da literatura e da morte. Sua vida constitui-se de uma “vasta rede de impossibilidades” e a suposição de que algo que não ocorreu acarretaria o inexistente é por essência vã: “Nada pode já transformar a minha vida. Se... se... sim, mas se é sempre uma cousa que não aconteceu; e se não aconteceu, para que supor o que seria se ela fosse?” (PESSOA, 2006, p. 18).

O verso e a prosa aproximam grupos de autores que habitam o universo pessoano, mas não necessariamente as afastam umas das outras. “Em prosa é mais difícil de se outrar” (PESSOA, 2012, p. 239), anuncia Pessoa ao descrever Soares em “Do Prefácio às *Ficções do interlúdio*”. A partir dessas descrições e reflexões é possível pensar que a clareza visual da forma do poema é mais delineada nos versos, tanto que entre os poemas dos heterônimos das *Ficções do interlúdio*, Caieiro, Campos e Reis, não há dubitação autoral.⁴⁷ A liberdade da prosa, sua fluidez, cria um amontoado

⁴⁷ Lembrando que Campos escreve bastante em prosa na sua produção tardia, sendo que há trechos de dubitação autoral entre ele e Bernardo Soares.

de linhas que, se não fossem pelo limite do papel em que se traçam, sairiam pelas bordas. Os manuscritos pessoais muitas vezes nos dão visualmente essa noção, já que o escritor não respeitava, por assim dizer, a rigidez dos ângulos e direções em que escrevia.⁴⁸ O efeito-heterônimo parece dar-se de modo diferente para Pessoa nos prosadores, e por isso desenvolve a ideia de semi-heteronímia. Considera-se, nessa perspectiva, que um conjunto de textos os imputa como autores heterônimos autônomos, independentemente do artifício consubstancial que lhes dá origem. A prosa fragmentária ocasiona uma turbidez esporádica do efeito heterônimo, intensificando o desassossego composicional e o desassossego hermenêutico, mas não suficiente para neutralizar o processo de outramento pressuposto tanto na prosa quanto na poesia de Fernando Pessoa. Essas personagens se aproximam pela prosa fragmentária⁴⁹ e desassossegada que lhes faz nascer. No fragmento, esse “gênero intranquilo”, haveria uma intensificação dos

⁴⁸ Consideramos interessante recuperar aqui um trecho longo do *Livro* em que Soares afirma sua preferência pela prosa:

Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. A segunda, porém, é de todos, e não é – – creio bem – – uma sombra ou disfarce da primeira. Vale pois a pena que eu a esfie, porque toca no sentido íntimo de toda a valia da arte.

Considero o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa. Como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coacções, dispositivos automáticos de opressão e castigo. Na prosa falamos livres. Podemos incluir ritmos poéticos, e contudo estar fora deles. Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso.

Na prosa se engloba toda a arte – – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão directamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquitecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual.

Creio bem que, em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa. Deixaríamos os poetas aos mesmos poetas, cuidando apenas, em arte, de os compreender verbalmente, assim os transmitindo em música inteligível de cor. Não faríamos escultura dos corpos, que guardariam próprios, vistos e tocados, o seu relevo móbil e o seu morno suave. Faríamos casas só para morar nelas, que é, enfim, o para que elas são. A poesia ficaria para as crianças se aproximarem da prosa futura; que a poesia é, por certo, qualquer coisa de infantil, de mnemónico, de auxiliar e inicial.

Até as artes menores, ou as que assim podemos chamar, se reflectem, múrmuras, na prosa. Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande actor, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo (PESSOA, 1997, p. 288).

⁴⁹ A natureza fragmentária e inacabada da obra impõe aos leitores-editores, pesquisadores da obra pessoana, que tomem, pragmáticas, “decifrar” a caligrafia de Fernando Pessoa, elaborar conjecturas na dificuldade de identificar palavras, incluir um texto em que haja dubitação no conjunto da obra sob a assinatura de um ou outro heterônimo. O leitor participa mais de perto da manifestação da precariedade da autoria e da constituição dessas autorias heterônimas.

movimentos do desassossego nessas figuras, e por isso a fragmentação e a inoperatividade da obra são mais intensamente problematizadas por Soares e Teive. Pessoa dramatiza em toda a sua obra tanto a impossibilidade de uma personalidade unitária quanto de uma obra una e coesa, acabada, perfeita.

Richard Zenith coloca a existência dos heterônimos, em geral, como “instrumentos de exorcismo e redenção” e diz a invenção de Barão acontecer para que Pessoa se salvasse da morte, como se realizasse uma vontade de morrer por meio do suicídio de Teive (ZENITH, 2006, p. 87), o que não podemos verificar a partir de sua literatura. O crítico coloca-o como semi-heterônimo porque seria “pouco fingido” e faz comparações com a biografia de Pessoa, por exemplo, em relação à sexualidade do poeta (tipo de recurso exegético criticado pelo próprio Teive no manuscrito ao tratar de Antero de Quental, Alfred de Vigny e Giacomo Leopardi) e ao seu possível desejo de nobreza:

[...] o barão encarnou a nobreza ostensiva, de raça, que Pessoa tanto desejou para si, pelo menos num certo canto da sua alma. Criou um barão feito à sua imagem: celibatário, pensando como ele e como ele escrevendo. E foi um fracasso total, como era inevitável, pois com ou sem máscara e os adereços *qu'il faut*, Pessoa jamais conseguiria cumprir as regras de uma vida nobre. O Barão de Teive, no seu trágico insucesso como aristocrata titular, foi a prova de que a outra aristocracia, promulgada por Soares, era a mais adequada para Pessoa (ZENITH, 2006, p. 107).

Se Teive foi para Pessoa um “disfarce confessional”⁵⁰ nos permanecerá incerto (dado o “sonambulismo da nossa incompreensão”).⁵¹ No texto intitulado “Fernando Pessoa sempre existiu”, prefácio ao *Livro do desassossego*, Jacinto do Prado Coelho afirma que na semi-heteronímia “entra em jogo a dialéctica do eu e do outro, Pessoa ao mesmo tempo se oculta e se revela” (COELHO, 1997, p. XI). Podemos entender que, não necessariamente, revelaria assim sua faceta mais sincera e profunda, como nos alerta Jorge de Sena, não a si, mas alguns artifícios de composição e desassossegos no jogo do “outramento”. Coelho ainda nos adverte sobre a possibilidade de Pessoa fingir explicar a semi-heteronímia. Nesse sentido, pôr em questão a

⁵⁰ COELHO, 1997, p. XIII. O crítico relaciona a morte dos pais de Soares à biografia de Pessoa – o mesmo o faz Zenith com o Barão. Além disso, esse tipo de “disfarce” poderia ocorrer em qualquer um dos heterônimos. Não saberemos, jamais, se existem, tampouco defini-los com precisão. Eduardo Lourenço (1973) menciona a “original ausência do pai”, numa leitura psicologizante da origem dos heterônimos.

⁵¹ PESSOA, 1997, p. 212. Esta expressão é usada no trecho que apresenta dubitação autoral entre Teive e Soares.

sinceridade ou o caráter definitivo da explicação que Pessoa dá à semi-heteronímia – a qual faz parte do seu esforço de clareza de diferenciação dos personagens desse drama, como bom dramaturgo – é fundamental. Na “Introdução ao *Livro do desassossego*” Sena chama atenção para o fato de que a semi-heteronímia de Bernardo Soares não traz elementos para que se possa buscar nesses textos traços da intimidade profunda de Fernando Pessoa:

[...] o caráter flutuante da semi-heteronímia, e a natureza informe e fragmentária delas, permitem, respectivamente pela contiguidade com os autores ortônimos, e pelo descaso estético quanto a uma estrutura poética, que a ficção, através de que estas meditações são abandonadamente feitas (quando abandonadamente o são) seja mais transparente, não de uma realidade profunda, que do mesmo modo pode nela ser ocultada, recusada ou transformada, mas dessa mesma contiguidade em ato de, como ele dizia, outrar-se. E sendo ela – o que não devemos esquecer nunca – uma criação literária, patentear-nos, se assim podemos dizê-lo, as células “ortônimas” (da criatura que dava pelo nome de Fernando Pessoa), em processo de cissiparidade heteronímica, ou de descoberta do Outro, em si mesmas (SENA, 1982, p. 185).

O importante é sempre ter em vista que ortônimos, heterônimos e semi-heterônimos sobrevêm ao texto literário, são traçados pela obra de que nascem e nascem num mesmo espaço.

A diferença não é de grau heterônimo do fazer, mas sim de configuração última do que é feito, com atribuição de “outra” identidade autoral, ou com “outração” da própria identidade civil. E isto nos coloca no cerne da criação poética *como tal*, e, correlativamente, da sinceridade da criação artística (SENA, 1982, p. 186).

Em que consiste, portanto, um semi-heterônimo? Uma tentativa (e não um conceito fechado e definitivo) de Fernando Pessoa de esclarecer, antes de mais nada, para si mesmo, nuances de seus experimentos composicionais. Faz parte do jogo da heteronímia, não concebida como um conceito estanque, mas como um processo literário múltiplo e variável. Seria um modo de agrupamento de figuras nomeadas, com características e obras autônomas, mas que carregam em comum o manifestar-se em prosa fragmentária, a qual ocasiona, às vezes, algumas dúvidas de atribuição dos textos (diferentemente dos heterônimos poetas). É, inclusive, possível inferir que a presença de traços autobiográficos, ou melhor, traços biobibliográficos dentro dos textos com assinatura heterônima é mais intensa em Soares e Teive, decorrente da necessidade de diferenciação autoral durante o ato composicional, está mais no gesto autoral do heterônimo que no *registro* da teoria da heteronímia, já que o estilo seria para Pessoa uma lente às vezes desfocada

para se perceber o efeito-heterônimo. Esses traços são entendidos enquanto impressões de uma vivência interior⁵² e do fazer literário e não como uma sucessão de acontecimentos, como sugere a “Autobiografia sem fatos” de Soares e o autorretrato interior do manuscrito teiviano.

De modo geral, a heteronímia consiste, pois, em experimentar múltiplos modelos de construir o sujeito pela linguagem, dentre os quais está a semi-heteronímia; os heterônimos são todos autores ficcionais que atuam diferenciando-se entre si por meio das peculiaridades de suas figuras e seus escritos, que nascem e se manifestam em obras literárias com características (estilísticas ou de outra ordem) distintas, que lhes fazem independentes e, ao mesmo tempo, correlacionadas. Num palco literário, interagem consigo mesmos entre si

[...] todo um bando de loucos virtuais que, para existirem, na diafaneidade em que se materializavam, ou mal chegavam a materializar-se, ou se dissolviam no ar ou uns nos outros, apoderavam-se, de quando em vez, da pessoa tranquila, mediana, afável, solitária, solteirona e lúcida, um tanto quanto irônica também, de um cidadão pacífico e sem biografia, chamado Fernando Antônio Nogueira Pessoa” (SENA, 1982, p. 180).

A heteronímia, de acordo com as reflexões aqui expostas, é a resposta múltipla e sublime de Pessoa à decadência, à qual cada heterônimo reage de um modo particular como nos mostra Osakabe. O escritor português⁵³ dedica-se a seu laboratório estético, experimenta a multiplicidade autoral por meio dos heterônimos, os quais, cada um deles, encontram para si uma via de escape, de disjunção social e transformação dos restos dessa degenerescência em que inevitavelmente continuarão imersos, perdidos. Dentro dessa resposta, entendida não como solução, mas como enfrentamento e resistência, há nuances composicionais, estéticas e filosóficas.

Essa intensificação do desassossego em relação ao inacabamento da obra, no caso de Soares, desata na fluidez de sensações e, em Barão de Teive, numa estagnação, numa “paragem do desassossego”, expressão usada por José Gil ([198?]), da qual não pode escapar, imposta pelos estreitamentos da razão, os quais perscrutaremos na próxima sessão deste capítulo. Barão, após

⁵² A ideia de experiência interior desenvolvida por Georges Bataille (2016) rejeita a separação mente/corpo na vivência do homem, levando em conta uma fusão, a qual pressupõe uma fluidez e uma continuidade; essas noções são afins ao *sensacionismo* pessoano, que pressupõe que a realidade mais imediata e perceptível com mais verdade para nós são, de fato, nossas sensações. O excesso de racionalidade de barão o faz incapaz de fluir das sensações. Resta-lhe voltar-se para si mesmo diante da obscuridade do mundo, para um sujeito incapturável que é resultado de uma conjunção única de acontecimentos, que vivencia uma profusão de pensamentos e sensações única, que se configura como a realidade mais próxima da verdade que possa um homem atingir.

⁵³ Diferentemente de Antero, como trata Osakabe em *Fernando Pessoa: resposta à decadência* (2002).

fracassar na tentativa de fruir da vida por meio da literatura, acaba por destruir a obra e a si mesmo, pois a via estética não funciona para ele senão como um caminho para a morte, único fim possível para a obra. O manuscrito que nos lega, o único, é um comentário sobre um texto perdido.

1.3 UMA OBRA NATIMORTA

Pessoa dramatiza em toda a sua obra não só a impossibilidade de uma personalidade unitária, mas também de uma obra una e coesa, acabada, perfeita. A expressão fragmentária é um fascínio na modernidade, e aquele que escreve em fragmentos sabe que “pensar é abrir caminho (próprio) por entre os escombros do que foi pensado” (BARRENTO, 2010, p. 61). Pessoa ortônimo discorre sobre a fragmentação de sua obra (bem como alguns heterônimos e isso se dá de modo mais intenso, como vimos, na prosa de Teive e Soares):

Os meus escritos, todos eles ficaram por acabar; sempre se interpunham novos pensamentos, extraordinárias, inexpulsáveis associações de ideias cujo termo era o infinito. Não posso evitar o ódio que os meus pensamentos têm a acabar seja o que for; uma coisa simples suscita dez mil pensamentos, e destes dez mil pensamentos brotam dez mil inter-associações, e não tenho força de vontade para os eliminar ou deter, nem para os reunir num só pensamento central em que se percam os pormenores sem importância mas a eles associados (PESSOA, 1966, p. 17).

Em *O gênero intranquilo*, João Barrento reflete sobre o fragmento e seu parentesco com o ensaio. O conceito moderno de fragmento é nascido com a primeira geração do Romantismo alemão, que o assume como único suporte cabível à poesia: “o fragmento é intrinsecamente moderno – ou, talvez melhor, a modernidade intrinsecamente fragmentaria, já que a única forma possível de arte é aquela que se assume irreversivelmente como semiose alegórica, e não mimese simbólica” (BARRENTO, 2010, p. 63). O fragmento resiste ao imensurável da língua, não é um resto qualquer, mas um “resto que é condição de possibilidade do alargamento do sentido pela imaginação, próximo, próprio dessa forma concentracionária sempre à beira da explosão” (p. 64). Contudo, o fragmento, essencialmente paradoxal, não explode porque nunca está só, e cada conjunto de fragmentos é contínuo e eternamente em aberto, a reverberar seu denso movimento, fulgurante e sem pretensão de fechar verdades, faz-se de recomeços e do receio de conclusão. Enigmas inúteis que germinam sem cessar, sem convicção, num equilíbrio sem eixo.

Pensar a fragmentação da obra nos leva à relação entre a produção pessoana e a noção de *désœuvrement*, contemplada nos estudos contemporâneos. A relação análoga entre o conceito e a obra de Pessoa tem como estudo pioneiro a leitura do “Fausto” de Débora Araújo Drumond Oliveira, *A noção de désœuvrement no “Fausto” de Fernando Pessoa*. O termo cunhado pelo

pensamento francês contemporâneo nasce da investigação ontológica que problematiza a definição de homem, seu parentesco com o animal e suas relações com os outros homens, fundamentalmente negativa. Apenas sob uma noção negativa de comunidade, que se fundamenta na sua ausência (comunidade negativa, ausente, inconfessável, inoperada), é possível se pensar o comum do homem. Tais reflexões são constantes e constitutivas da obra pessoana em geral. Nos textos em prosa é mais intensa a constatação da inoperatividade da obra de arte, mas o problema também aparece nos poemas, o que exemplificamos aqui, brevemente, com versos heterônimos. Campos, em “Passagem das horas” lamenta essa falta de afinidade com a humanidade e a impossibilidade de acabamento de qualquer obra, de eleger para si uma razão de ser e consumá-la:

Não sei sentir, não sei ser humano, conviver
 De dentro da alma triste com os homens meus irmãos na terra.
 Não sei ser útil mesmo sentindo, ser prático, ser quotidiano, nítido,
 Ter um lugar na vida, ter um destino entre os homens,
 Ter uma obra, uma força, uma vontade, uma horta,
 Uma razão para descansar, uma necessidade de me distrair,
 Uma coisa vinda directamente da natureza para mim.
 (PESSOA, 2007, p. 343)

As contradições de doar-se à literatura também as vive Reis, que enaltece a poesia como meio pelo qual o sujeito se perde, se excede e se transforma. “A obra imortal excede o autor da obra” (PESSOA, 1996, p. 1b), os versos duram mais que a vida de um homem. Entretanto o poeta neopagão igualmente sabe da inutilidade de se dar ao esforço de se erigir uma obra e se entrega por vontade própria à ilusão efêmera de si mesmo:

Sim, sei bem
 Que nunca serei alguém.
 Sei de sobra
 Que nunca terei uma obra.
 Sei, enfim,
 Que nunca saberei de mim.
 Sim, mas agora,
 Enquanto dura esta hora,
 Este luar, estes ramos,
 Esta paz em que estamos,
 Deixem-me me crer
 O que nunca poderei ser.
 (PESSOA, 1946, p. 133).

Notemos que o *désœuvrement* não consiste simplesmente em colocar em questão a realização de uma obra, que é, desde sua concepção, fracassada, mas para problematizar as forças que atuam na exigência poética e habitam entre a vida e a morte, o ser e o não ser, o singular e o plural, o eu e o outro, pontos fundamentais no texto do fidalgo, que se configura uma *desobra*, intimamente conectado à sua morte voluntária, que funciona como artilho da afirmação da existência (heterônima) de Teive. A noção nos vale enquanto relação entre singular e plural, possibilidade e impossibilidade da obra, e parte do pressuposto (como o manuscrito de barão) da fratura, da impossibilidade de comunicação, A comunicação é uma suposição de interação efetiva entre os homens. As reflexões de Bataille (2016) nos ajudam a pensar o texto pessoano. O francês transpõe a negatividade constitutiva do homem para a experiência comunitária, propondo uma comunidade negativa possível na morte, a qual não pode instituir ligação positiva entre sujeitos. A impossibilidade da comunidade institui a única comunidade possível, que parece ser fundada pela experiência dessa impossibilidade: “uma experiência interior”, que é também exterior, em que o homem encontra consigo próprio saindo de si, atingindo alguma espécie de êxtase, como o riso e o erotismo, que são impossíveis ao Barão, que, para quem, para escapar à homogeneização violenta de uma coletividade, só resta o suicídio, já que abdica dos prazeres do corpo, dos afetos, da alegria e do amor. Eis o que diz Bataille sobre a necessidade humana de comunicação: “não é fácil se calar, e nunca chegamos a nos calar totalmente” [...], de modo algum a comunicação é um fato que se acrescenta posteriormente à realidade-humana: ela a constitui” (BATAILLE, 2016, p. 57). Este ato constitutivo de dizer ainda se impõe como uma exigência antes do fim da vida para o fidalgo. Esse não calar-se por inteiro dá origem ao manuscrito de Teive. Barão tenta lutar contra si mesmo, como aponta ser necessário o pensador francês:

[...] buscamos apreender em nós aquilo que subsiste a salvo dos servilismos verbais, e o que apreendemos somos nós mesmos divagando, empilhando frases, talvez a respeito de nosso esforço (e a seguir de seu fracasso), mas frases, e na impotência de apreender outra coisa (BATAILLE, 2016, p. 46-47).

Em *A comunidade inconfessável*, Blanchot defende uma comunidade que só tem lugar na partilha do segredo, na relação entre discurso e segredo, entre o falar e o calar: para calar é preciso falar (e essa é a necessidade que move a escritura do manuscrito teiviano). Há, portanto, uma incomunicabilidade na comunidade que denuncia seu princípio de incompletude. Afastada da possibilidade de uma realização plena, a comunidade só pode acontecer na inconfessabilidade, na

compreensão de que toda comunicação é também não comunicação. Diante da incomunicabilidade, da inabilidade em mentir-se, da falibilidade expressiva da linguagem e da impraticabilidade da conduta racional da vida, a morte, para Barão de Teive, abre a passagem última para a comunicação da impossibilidade de comunicação. Nancy (2016) opera categorias similares às de Blanchot (2013) no que diz respeito à relação entre o singular e o plural. A comunidade é incompleta, despreendida das características que constituíam o sujeito moderno, cartesiano: nessa decadência, já que não pode ser mais encarada como uma identidade fixa, uma ideia de unidade, cada indivíduo deve considerar a si próprio como uma alteridade, sendo impossível haver uma essência da comunidade. É a alteridade de cada indivíduo em relação a si próprio e em relação ao outro que funda essa reunião em que todos os seres humanos não estão “em relação”, mas estão juntos. Esse poema de Caeiro sintetiza essa ideia:

Falaram-me os homens em humanidade,
 Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade.
 Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si.
 Cada um separado do outro por um espaço sem homens.
 (PESSOA, 2005, p. 150).

A inoperosidade tal como concebida por Agamben também segue um caminho parecido, propõe que toda potência se constitui também de uma potência de não, é assimétrica, pois não é um trânsito inevitável em direção ao ato (diferente do que propõe Aristóteles), é potência de não ser e não fazer, uma fuga à estrutura do poder soberano, pois pensada enquanto negação da exigência da obra: uma “potência que pode tanto a potência quanto a impotência é, então, a potência suprema” (AGAMBEN, 2013, p. 40). Teive é um Bartleby suicida, como aponta Enrique Villa-Matas (2001, p. 94-96), que em sua nobreza sem frutos, leva ao ato a potência de não ser com o seu suicídio. Prefere dos “nãos” o definitivo, o suicídio.

Portanto, assim como o ser vivo é um processo em mutação, nunca definitivo, a obra nunca se faz por inteiro. O que se chama de obra aqui é algo sempre a se fazer, realizável na medida em que *acontece* e está sempre a acontecer, e não como um empreendimento que se possa finalizar enquanto totalidade. O *Livro do desassossego* representa bem essa questão, não só por seu caráter inconcluso, mas por tematizar a escrita e a impossibilidade de fechamento de uma obra de arte. Para se distrair da vida, Soares, apesar de sofrer com a imperfeição, flui das sensações e das palavras:

Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada. Essa planta é a alegria dela, e também por vezes a minha.

O que escrevo, e que reconheço mau, pode também dar uns momentos de distração de pior a um ou outro espírito magoado ou triste. Tanto me basta, ou me não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida.

Um tédio que inclui a antecipação só de mais tédio; a pena, já, de amanhã ter pena de ter tido pena hoje – grandes emaranhamentos sem utilidade nem verdade, grandes emaranhamentos” (PESSOA, 1999, p. 54-55).⁵⁴

Os três heterônimos poetas e Bernardo Soares, assim como Pessoa ortônimo, entregam-se ao fazer literário e nesse ponto Teive distancia-se de todos eles, figura como aquele a quem a literatura não pode reter. O sonho e a ficção não lhe são propícios. Ele depura a vida perdida e a obra queimada escrevendo um manuscrito suicida, num rumor insistente e definitivo, “sem tábua de salvação (sistema), apenas descendo um a um os degraus de uma interminável queda – talvez num abismo de luz” (BARRENTO, 2012, p. 61).

Porque sua existência e sua literatura não se fizeram com perfeição, empecilho para o desenvolver poético, orgulhoso, o fidalgo deita fora a vida. A via estética não lhe serve como opção, dadas as limitações que lhe são impostas pelo seu excesso de racionalidade e o escrúpulo da precisão. A palavra não lhe serviu de salvação para o tédio de existir, Barão de Teive, com a ideia fixa da perfeição e da unidade da obra (a qual sabe desde sempre inatingível) encarna essa

⁵⁴ Revisito aqui outro fragmento do *Livro* que atinge o mesmo ponto:

“Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada – isto é o máximo da tortura e da humilhação do espírito. Não só os versos que escrevo sinto que me não satisfazem, mas sei que os versos que estou para escrever me não satisfarão, também. Sei-o tanto filosoficamente, como carnalmente, por uma entrevista obscura e gladiolada.

Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executá-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho de escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto.

Em criança escrevia já versos. Então escrevia versos muito maus, mas julgava-os perfeitos. Nunca mais tornarei a ter o prazer falso de produzir obra perfeita. O que escrevo hoje é muito melhor. É melhor, mesmo, do que o que poderiam escrever os melhores. Mas está infinitamente abaixo daquilo que eu, não sei porquê, sinto que podia – ou talvez seja, que devia – escrever. Choro sobre os meus versos maus da infância como sobre uma criança morta, um filho morto, uma última esperança que se fosse” (PESSOA, 1997, p. 230).

impossibilidade de maneira radical, sendo este o núcleo central de seu manuscrito (como nos traz o subtítulo “Da impossibilidade de realizar arte superior”), o malogro da fruição estética da vida:

Pensar que considere uma obra este monte incoerente de coisas, afinal, por escrever! Pensar, neste momento definitivo, que me julguei com força para sistematizar esses elementos todos numa obra acabada e visível! Se o poder sistematizador do pensamento bastasse para a obra se fazer, se a sistematização fosse coisa que a intensidade da emoção pudesse obrar, como um breve poema ou um curto ensaio, então por certo minha obra se haveria feito, pois se haveria deveras feito ela, em mim, e não eu a ela, como determinador (PESSOA, 2006, p. 50).

A morte de Teive é intimamente ligada à fragmentação de sua obra, o que influencia de maneira definitiva sua postura em relação à escrita e à vida.

Sinto próximo, porque eu mesmo o quero próximo, o fim da minha vida. Nos dois dias passados ocupei o meu tempo em queimar, um a um – e tardou dois dias, porque às vezes reli – os meus manuscritos todos, as notas para os meus pensamentos defuntos, os apontamentos, às vezes trechos já completos, para as obras que nunca escreveria. Fiz sem hesitar, porém com mágoa lenta, esse sacrifício, pelo qual me quis despedir, como num queimar de ponte, da margem da vida de que me vou afastar (PESSOA, 2006, p. 18).

Não fosse o desejo de perfeição o sacrifício da obra não seria necessário. A revolta com a inevitável interferência do título de barão em suas decisões, o qual exige dedicação constante à aparência, à posição social, resulta em um grande desejo de solidão. Consequentemente, isola-se e aposta na literatura como linha de fuga. No entanto, não consegue se desligar das amarras da aristocracia, mesmo rejeitando seus traços de fidalguia. É racional e excessivamente lúcido, por isso seu estilo “hírtio e restrito”, consequência do esforço intelectual em dominar as emoções. Em “um sono íntimo de todas as intenções” (PESSOA, 2006, p. 17), repudia a vida exterior, pensa e sente com extrema clareza. Nesse duplo excesso, entrave à vontade e à inteligência, a vida se lhe torna insuportável e seu intento de realizar a obra é malogrado. Barão chega a queimar trechos inteiros não aceitando, que “a obra – a obra de arte, a obra literária – não é nem acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e mais nada” (BLANCHOT, 1987, p. 12). Esta perspectiva de Maurice Blanchot condiz com a postura de Bernardo Soares, mas não com a de Teive, pois seu espírito subordina a perfeição à completude, “quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e do movimento da história. [...] A

solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada” (BLANCHOT, 1987, p. 12).

O fidalgo discorre sobre a importância de se abolir na arte o dogma da personalidade e do objetivismo pessoal, e é isso que fundamenta sua crítica ao Romantismo, à pretensão “de que ele representa a verdade interior da natureza humana” (PESSOA, 1997, p. 87), como bem o formula Bernardo Soares. Barão reforça que “há qualquer coisa de sórdido, e de tanto mais sórdido quanto é ridículo, neste uso, que têm os fracos, de erigir em tragédias do universo as comédias tristes das tragédias próprias” (PESSOA, 2006, p. 52). Ele dá exemplo de Vigny, Antero e Leopardi, cujo pessimismo coloca como dor universal as suas dores particulares. “Princípios absolutos, e por isso falsos; ridículos e por isso inestéticos” (PESSOA, 2006, p. 55). De partida, Teive afirma não querer simplesmente usar o manuscrito derradeiro como instrumento de confissão, diz reprovar os indivíduos que pretendem, por meio da literatura, demonstrar a preocupação que têm consigo mesmos: “A preocupação de um indivíduo consigo mesmo pareceu-me sempre a introdução, em matéria literária ou filosófica, de uma falta de educação” (PESSOA, 2006, p. 29). No entanto, seu último gesto antes de morrer é escrever seu manuscrito-testamento tentando pintar de si “um quadro interior”:

Estou liberto e decidido. Matar-me; vou agora matar-me. Mas quero deixar, ao menos, com a precisão que puder fazê-la, uma memória intelectual da minha vida, um quadro interior do que fui. Desejo, como não pude deixar de mim uma sucessão de belas mentiras, deixar o pouco de verdade que a mentira de tudo nos concede supor que podemos dizer.

Será o meu único manuscrito. Lego-o, não, como Bacon, aos conceitos caridosos dos pósteros, mas, sem comparação, à meditação dos que o futuro fizer meus pares (PESSOA, 2006, p. 18).

Vemos que o Barão sabe bem que essa tentativa de comunicação nasce já fracassada. Sendo assim, não seria contraditório, após queimar suas obras, escrever um texto em que fala de si? O que motivaria esta última tentativa de comunicação? Por que Barão de Teive resolve contar por que não realizou uma grande obra?

Não obstante o tom confessional, barão atenta para o fato de que as páginas de seu manuscrito não são uma mera confissão, assume a precariedade de sua intenção de sinceridade: “Estas páginas não são a minha confissão senão a minha definição. Sinto, ao começar a escrevê-la,

que a poderei escrever com *algum modo de verdade*” (PESSOA, 2006, p. 19). No entanto, ele despreza os indivíduos que veem na arte ou na filosofia simplesmente a oportunidade de pintar um retrato de si. É intrigante, pois, pensar essa insistência na palavra mesmo sabendo do fracasso da comunicação e da impossibilidade da verdade absoluta sobre si ser dita. Eis, então, como Barão de Teive, usando a morte como impostura, artifício que justifica por que resolve falar de si, se opondo ao princípio de que, em arte, não se deve fazê-lo:

Sei bem que neste mesmo escrito me oponho ao princípio em que assentei. Estas páginas, porém, são um testamento, e nos testamentos há forçosamente que falar de si quem teste. Há alguma latitude de tolerância para os moribundos, e estas palavras são de um moribundo (PESSOA, 2006, p. 30).

Teive justifica a existência do seu único manuscrito usando como artifício a morte, que, segundo ele, principiara no momento em que fora tomado de um desejo intenso de abdicação. Prefere a liberdade à perfeição, escolhe ser livre não só para não acabar a obra, mas também para queimar seus esboços e morrer. O manuscrito do fidalgo é, em certa medida, um comentário a uma obra inexistente, a interrupção, o abandono da obra em vez de sua realização. Denuncia a negatividade inerente ao homem. Em sua potência negativa, ele seria, no drama pessoano, a encenação da inoperatividade da obra literária, do homem enquanto obra, da impossibilidade de despersonalização pela arte, a qual não funciona para o fidalgo como ruptura que permita o devir-outro, fundamental ao fazer literário, devido ao excesso de lucidez que acaba travando a sua sensibilidade. O fidalgo bem sabe da inviabilidade de se conduzir racionalmente a vida. Seu conflito consiste em repudiar tanto a realidade quanto o sonho, por não ser capaz de gozá-los, porque não presta “nem para o prazer do real, nem para o prazer do suposto” (p. 46). O sonho e o devaneio (inseparáveis à arte moderna) pareceram-lhe sempre repugnantes, fraquezas da alma, pois “o sonho, quando demasiado vivido, ou familiar, torna-se uma nova realidade; tiraniza como ela; deixa de ser refúgio” (p. 42). Assim, por não conseguir deixar de si “uma sucessão de belas mentiras” (p. 18), sua única saída possível é o abandono e a morte. O suicídio lhe é preferível a viver com a imperfeição. Nesse sentido, seu manuscrito suicida é a encenação da obra

[...] que não deva ser acabada nem possa ser começada, obra que esteja como que em falta com relação a ela mesma, à distância daquilo que exprime e para que aquilo que exprime desabroche nessa distância, ali se deposite, se preserve e finalmente desapareça (BLANCHOT, 2005, p. 77).

A insatisfação com a incompletude da obra destruída abre espaço ao manuscrito suicida de Teive, para que se faça e permaneça incompleto. Só na iminência da morte é possível para barão abrir mão da vaidade e do orgulho e deixar seu testamento em situação inacabada. Dessa maneira, a obra de Teive suscita reflexões sobre a fratura e a incompletude em muitas esferas da vida. É o inacabado, a potência negativa, que impulsiona essa escritura.⁵⁵

Atinjo, quebrando todos os laços, excepto o último, entre mim e a vida, a clareza da alma em sentir, e a do entendimento em compreender, que me dão a força de palavras, não para realizar a obra que nunca poderia realizar, mas ao menos para dizer com simplicidade por que razões a não realizei (PESSOA, 2006, p. 18).

Escrever é ao mesmo tempo o motivo de seus fracassos e o laço que o prende à vida, mas, antes de rompê-lo, excessivamente lúcido, percorre racionalmente seu fracasso até a destruição de suas obras e de si mesmo. “O escrúpulo da precisão” e o “esforço em ser perfeito” foram sempre estímulos para o abandono (PESSOA, 2006, p. 25). Escrever é, após a decisão da morte de si, nesse sentido, instalar-se num interstício entre morte e vida em que a potência negativa se expressa, refletindo a escrita sobre ela mesma, que se mira e se assenta na incompletude e na incerteza. A limitação da linguagem está em nunca atingir o que persegue. Essa falta instaura uma negatividade também no homem, já que a linguagem é o ponto que o diferencia das demais espécies, uma falha original: “Na história da filosofia, o problema do negativo está diretamente ligado ao problema de linguagem, à definição de ser e de homem e, portanto, à morte” (OLIVEIRA, 2015, p. 25). Não há uma dualidade dialética entre vida e morte, mas uma fusão impossível de ser sintetizada, sem fechamento ou esgotamento. Recorrer à morte voluntária como impostura pressupõe esse relato do fracasso da própria vida enquanto projeto que possa ser acabado.

Ao constatar a mentira inerente a todas as coisas, Barão de Teive passa por um processo de abdições, até atingir seu objetivo maior, a abdicação de si mesmo, que só a morte poderia alcançar, pois a arte não conseguira. Abre mão de seus textos e tenta, em seu manuscrito suicida,

⁵⁵ Nas palavras de Blanchot: “O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista, não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura, e o que essas duas palavras dissimulam. Por isso um pintor, a um quadro, prefere os vários estados desse quadro. E o escritor, frequentemente, não deseja acabar quase nada, deixando em estado de fragmentos cem narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinado ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto” (BLANCHOT, 2005, p. 291),

os motivos de não poder construir uma grande obra que, em sua concepção restrita, se fizesse perfeita, ou seja, se erigisse enquanto unidade, completa e à altura de sua inteligência. Queima todos os seus manuscritos, “ditos de espírito, admiráveis, mas incompreensíveis sem o texto que nunca se escreveu” (PESSOA, 2006, p. 25). Essa insistência no gesto da escrita, essa exigência poética, é um caminho do *lógos* rumo ao silêncio.

Deponho a pena, sem a depor, e vejo, pela janela aberta sobre o campo noturno, o luar da lua alta e redonda pôr no ar um novo ar de ver. Quantas vezes uma vista como esta me acompanha em meditações sem fim, em sonhos sem propósito, em vigílias sem trabalho nem discurso (PESSOA, 2006, p. 27-28).

Nem trabalho nem discurso. O malogrado empenho da obra deixa de ser uma barreira à tranquilidade interior quando decididamente abandonado, e é aí que se abre esse terreno obscuro e silencioso, cuja luz traspasada de um sol que não se vê senão em seu reflexo ilusório clareia a vista para o desconhecido que nunca será dominado, e que não se pode querer dominar: a morte. Em *A linguagem ao infinito*, Foucault pensa sobre a abertura que a morte promove na linguagem:

O limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito: diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho: e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites (FOUCAULT, 2009, p. 48).

Em *A educação do estoico*, Barão volta-se para si mesmo, assim como a linguagem se volta para si mesma. A obra que fala da obra, que reflete uma luz de palavras que não representa a obra morta, que não representa o sujeito que a escreve. Ambos fragmentados, se perdem de si mesmos, entrecortados por linhas em pontos indiscerníveis, que provocam uma riqueza de silêncio que obriga o fidalgo a, por fim, falar. No halo da morte, e somente aí, o eu funda o seu império; aí vem à luz a pureza de uma exigência sem esperança; ali se realiza a esperança do eu que morre (“Esperança vertiginosa, fervendo de febre, onde o limite do sonho é recuado” (BATAILLE, 1992, p. 78). Para Georges Bataille, a morte seria não simplesmente o inevitável, mas, num sentido mais profundo, o inacessível. Barão, depois de destruir a obra, ainda tem a necessidade de

escrever, numa “disposição fragmentária”, nesse gesto ambíguo e arriscado, que, como ressalta Blanchot, vai no ponto mais essencial:

Pois esse momento, que é como a obra da obra, que, à margem de toda a significação, de toda a afirmação estética e histórica exprime que a obra é, esse momento só será tal se a obra, nele, enfrentar a experiência do que sempre arruína de antemão a obra e sempre restaura nela a superabundância vã de ociosidade (BLANCHOT, 1987, p. 39).

Teive, após queimar os esboços da obra que não seria capaz de realizar, abandona a vontade de totalidade, a preocupação com a fragmentação do eu e da escrita, para ir além em seu manuscrito suicida, perseguindo suas falhas, sem intenção de dar-lhe forma acabada, pois escreve a partir da abertura que a morte próxima lhe concede – e “o escritor não estaria morto a partir do momento em que a obra existe”? (BLANCHOT, 1987, p. 13). A obra incinerada se desdobra em uma *desobra* – o manuscrito suicida – da escrita sobre si mesma, que só existe para dar notícia da existência de um homem que não viveu e de uma obra que não foi. Mas, como “O Fausto”, n’*A educação do estoico* podemos constatar “que Pessoa não fala ali senão da negatividade constitutiva do homem” (OLIVEIRA, 2015, p. 24). Dentro do universo heteronímico, a morte de Barão o faz único. Sua vida é passada de relance nas linhas de seu manuscrito, talvez numa tentativa (sabidamente precária) de fazê-la única, de ressaltar os resquícios de seus fracassos para ressaltar a morte que lhe cabe realizar, único ato que pode dar fim à não obra que é também a vida humana. Veremos, no capítulo a seguir, os movimentos que Barão realiza rumo à morte voluntária. A morte é o ardil que lhe permite esse desprendimento para empreender na escrita sem a busca da perfeição enquanto acabamento. A morte é o acontecimento que finda o ser sem possibilidade de interferência e qualquer tipo de transformação, fim da indefinição do ser que só está pronto, acabado quando já não pode estar, quando está morto.

2

A OUSADIA DE NÃO SER

*I know not what tomorrow will bring.*⁵⁶

Fernando Pessoa

Sabe-se que o poeta Fernando Pessoa conviveu de perto com a morte, desde muito cedo. A morte move a poesia e é explorada e encenada na obra ortônima e heterônima. Um mês após completar 5 anos de idade, perdeu o pai, vítima de tuberculose e, antes de seu aniversário de 6 anos, faleceu também o seu irmão, ainda bebê. Tais acontecimentos transformam significativamente sua vida – deixando, como diz Teive sobre uma experiência similar, a perda da mãe quando criança, “aquela tontura que não faz errar, mas que parece um vácuo morto no cérebro, um conhecimento intuitivo do nada” (PESSOA, 2006, p. 26-27). O novo casamento da mãe implica a mudança para a África do Sul, que não deixa de ser também uma outra perda: a da língua portuguesa. Outra morte marcante é, em 1916, o suicídio do amigo Mário de Sá-Carneiro, que o aflige profundamente. Tal como o poeta relata, na “Carta a Armando Côrtes-Rodrigues” (4 de setembro de 1916), este foi um dos grandes motivos de seu estado depressivo naquele momento. Percorreremos a seguir alguns poemas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, bem como fragmentos de Bernardo Soares, que abordam o tema da morte, entre os quais serão estabelecidos diálogos com o intuito de mostrar as aproximações e, sobretudo, as diferenças em relação à abordagem do tema no manuscrito suicida de Barão de Teive, cuja voz dardeja com mais força e precisão o ímpeto da morte.

Caeiro, que sabe olhar para as coisas com menos artificialidade, entende que definir a morte é impossível, pensar nela é inútil e que não é uma coisa a que se devesse temer ou sobre a qual se busque algum sentido oculto:

Creio que irei morrer.
 Mas o sentido de morrer não me ocorre,
 Lembra-me que morrer não deve ter sentido.
 Isto de viver e morrer são classificações como as das plantas.
 Que folhas ou que flores tem uma classificação?
 Que vida tem a vida ou que morte a morte?
 Tudo são termos nada se define.
 A única diferença é um contorno, uma paragem, uma cor que destinge, uma

⁵⁶ Frase escrita pelo poeta um dia antes de morrer.

[...]
(PESSOA, 2005, p. 112).

O mestre Caeiro não vive a vida à espreita da morte. Em sua concepção, a vida e a morte não se procuram, se dão, acontecem em nós: “A minha vida viveu-se sem que eu quisesse ou não quisesse” (PESSOA, 2005, p. 151). O corpo morto já não pensa ou sente ou se move e, sendo este o fim absoluto da vida, a vontade de permanência nada altera no decurso das coisas: “Cessarei assim? Não sei./ Se tiver de cessar assim, ter pena de assim cessar/ Não me tornará imortal” (PESSOA, 2005, p. 156). A vida flui, a vivacidade das coisas se mostra aos seus olhos, que não interpelam sobre seu fim; por isso Caeiro encena o que podem ser seus últimos instantes de vida com um aceno ao sol, fonte de luz que destaca para seus olhos a realidade da vida, sem cismas ou verdades ocultas:

(ditado pelo poeta no dia da sua morte)

É talvez o último dia da minha vida.
Saudei o sol, levantando a mão direita,
Mas não o saudei, para lhe dizer adeus.
Fiz sinal de gostar de o ver ainda, mais nada.
(PESSOA, 2005, p. 163).

Ricardo Reis também pontua a necessidade de não se perturbar com inevitabilidade da morte e de aceitação da insignificância da vida humana: um atraso acolhido rumo ao desconhecido e em constante deterioração. O homem passa, a obra passa, imperfeições de carne e papel a insistir na linguagem, rumo à morte:

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pesa
Da húmida terra imposta.
Leis feitas, estátuas altas, odes findas -
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, porque não elas?
O que fazemos é o que somos. Nada
Nos cria, nos governa e nos acaba.
Somos contos contando contos, cadáveres
Adiados que procriam.
(PESSOA, 1994, p. 168).

Nos textos de Álvaro de Campos, encontramos uma maior inquietude diante da morte, mas também uma atitude desinibida de abertura aos estímulos da vida, interiores e exteriores, assumindo a premissa de “sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 1993, 26b), num despreendimento de si mesmo que lhe permite deslizar sobre as sensações e rebentar em palavras, permanecer parte e observador desse espetáculo, por vezes tedioso e nauseante, que é a vida. A projeção da continuidade da vida é um equívoco, mas o sujeito permanece a rondar a existência, a ir e vir, deixando que transcorra o tempo, num adiar inútil e sem propósito do fim:

Então viver amanhã, hein?... E o que se faz de hoje?
 Viver amanhã por ter adiado hoje?
 Comprei por acaso um bilhete para esse espectáculo?
 Que gargalhadas daria quem pudesse rir!
 E agora aparece o eléctrico – o de que eu estou à espera –
 Antes fosse outro... Ter de subir já!
 Ninguém me obriga, mas deixai-o passar, porquê?
 Só deixando passar todos, e a mim mesmo, e à vida...
 Que náusea no estômago real que é a alma consciente!
 Que sono bom o ser outra pessoa qualquer... [...]
 (PESSOA, 1993, p. 123).

No famoso poema “Passagem das horas” (escrito cerca de um mês após a morte de Sá-Carneiro), Campos discorre sobre a dor cortante da grandeza da vida, a dor de pensar e de saber, que o lança ao encontro da morte, a essa “ausência de amanhã”, indefinível como qualquer coisa que se possa sentir ou pensar:

Seja o que for, era melhor não ter nascido,
 Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
 A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
 A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
 Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas,
 E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos
 Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,
 E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu penso,
 Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida. [...]
 (PESSOA, 2007, p. 341).

Assim como vemos nos textos de Caeiro e Reis, não se vislumbra aqui uma negação da morte, pois que o fim é inevitável e desconhecido. A vida é uma abertura para a morte, a conclusão que será bem-vinda se vier, trazendo alívio, acalento (“Mãe suave e antiga das emoções sem gesto,/ Irmã mais velha, virgem e triste, das ideias sem nexos,/ Noiva esperando sempre os

“nossos propósitos incompletos” (PESSOA, 2007, p. 343), a qual não será procurada, mas tranquilamente aguardada, estendendo suas mãos ao homem deslocado e sem propósitos, para dar cabo à existência perdida:

Por isso se para mim materna, ó noite tranquila...
 Tu, que tiras o mundo ao mundo, tu que és a paz,
 Tu que não existes, que és só a ausência da luz,
 Tu que não és uma coisa, um lugar, uma essência, uma vida,
 Penélope da teia, amanhã desfeita, da tua escuridão,
 Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa,
 Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos,
 E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha fronte...
 Tu, cuja vinda é tão suave que parece um afastamento,
 Cujos fluxos e refluxos de treva, quando a lua bafeja,
 Tem ondas de carinho morto, frio de mares de sonho,
 Brisas de paisagens supostas para a nossa angústia excessiva...
 Tu, palidamente, tu, flébil, tu, liquidamente,
 Aroma de morte entre flores, hálito de febre sobre margens,
 Tu, rainha, tu castelá, tu, dona pálida, vem...
 (PESSOA, 2007, p. 343-344)

A morte é associada à liberdade, como o é para o Barão de Teive – e para Sêneca, como será observado no decorrer deste capítulo. No trecho abaixo, de outro poema de Álvaro de Campos, o suicídio não se configura como uma solução para ele, apesar de o desejo de não continuar a viver se precipitar diante deste homem que segue, sem mais, o seu caminho. Tamanhos são os males e as angústias do mundo que nem a abdicação da existência se apresenta como saída. Permanece qualquer, na vulgaridade cotidiana, entrecortada de desvios em que a vida permanece, mesmo que precária, a fluir:

Passo, bandido, metafísico, sob a luz dos candeeiros afastados
 E na sombra entre os dois candeeiros afastados tenho vontade de não seguir.
 Mas apanharei o eléctrico.
 Soará duas vezes a campainha lá do fim invisível da correia puxada
 Pelas mãos de dedos grossos do condutor por barbear.
 Apanharei o eléctrico.
 Ai de mim; apesar de tudo sempre apanhei o eléctrico –
 Sempre, sempre, sempre...
 Voltei sempre à cidade,
 Voltei sempre à cidade, depois de especulações e desvios,
 Voltei sempre com vontade de jantar.
 Mas nunca jantei o jantar que soa atrás de persianas
 Das casas felizes dos arredores por onde se volta ao eléctrico,
 Das casas conjugais da normalidade da vida!
 Pago o bilhete através dos interstícios,

E o condutor passa por mim como se eu fosse a Crítica da Razão Pura...
 Paguei o bilhete. Cumpri o dever. Sou vulgar.
 E tudo isto são coisas que nem o suicídio cura.
 (PESSOA, 1993, p. 117).

Pode-se considerar também, prosseguindo nas evocações poéticas da produção pessoana sobre a questão que se desenvolve- neste capítulo, que no poema “Se te queres matar, por que não te queres matar?”, Campos faz um elogio ao suicídio, e retoma, como o Barão, questões fundamentais à discussão sobre a morte voluntária enquanto um problema filosófico. O verso que inaugura o poema não questiona o desejo de morrer, mas abre a possibilidade de querê-lo e interroga por que motivos não se quereria chegar ao fim da vida. O eu poético encoraja o ato, no entanto admite não ter coragem para abandoná-la: “Ah, aproveita, que eu que tanto amo a morte e a vida,/ Se ousasse matar-me, também me mataria/ Ah, se ousares, ousa!” (PESSOA, 2007, p. 357). Defende a morte como libertação, todavia nega, mais uma vez, que seja uma saída para si mesmo, e acentua a futilidade de viver, do “dinamismo sem fim” da realidade e do seu “mundo interior”, igualmente desconhecidos (por isso o poema é sustentado sintaticamente por tantas possibilidades, dúvidas e perguntas). A existência, exterior e interior, não pode de fato ser apreendida e talvez a proximidade da morte permita ao ser chegar mais perto de um fim, cuja margem o desperte para um ponto em que se realize de modo mais pleno enquanto conhecedor de si mesmo: “Talvez matando-te, o conheças finalmente/ Talvez, acabando, comeces...” (p. 357). O poeta heterônimo recomenda aqui que se faça diferente dele, que se entorpece da leviandade da vida com álcool e literatura. Tudo é inútil e a vida de um ser não altera o curso das coisas. O morto será lembrado no aniversário de morte e de vida, sua memória também se esvanece, “e a vida de todos os dias retoma o seu dia...” (p. 358). O engenheiro vanguardista segue seu elogio do suicídio:

E de qualquer forma, se te cansa seres,
 Ah, cansa-te nobremente,
 E não cantes, como eu, a vida por bebedeira,
 Não saúdes como eu a morte em literatura!
 Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
 Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...
 Sem ti correrá tudo sem ti.
 Talvez seja pior para outros existires que matares-te...
 Talvez peses mais durando, que deixando de durar...
 (PESSOA, 2007, p. 358)

A seguir, Campos alerta para o contrassenso de se ter medo da morte pelo fato de ser desconhecida.⁵⁷

Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,
 Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma?
 És importante para ti, porque é a ti que te sentes.
 És tudo para ti, porque para ti és o universo,
 E o próprio universo e os outros
 Satélites da tua subjectividade objectiva.
 És importante para ti porque só tu és importante para ti.
 E se és assim, ó mito, não serão os outros assim?
 Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?
 Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,
 Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?
 Tens, como Falstaff, o amor gorduroso da vida?
 Se assim a amas materialmente, ama-a ainda mais materialmente:
 Torna-te parte carnal da terra e das coisas!
 Dispersa-te, sistema físico-químico
 De células nocturnamente conscientes
 Pela nocturna consciência da inconsciência dos corpos,
 Pelo grande cobertor não-cobrindo-nada das aparências,
 Pela relva e a erva da proliferação dos seres,
 Pela névoa atómica das coisas,
 Pelas paredes turbilhonantes
 Do vácuo dinâmico do mundo...
 (PESSOA, 2007, p. 357-359)

Ao mobilizar textos dessas figuras autorais do universo heterônimo, percebe-se que o tema da aceitação da morte recorre na obra pessoana, aceitação cujo alcance na obra do Barão acentua a relevância de sua performance suicida. A proximidade da morte concede ao Barão essa “clareza da alma em sentir, e do entendimento em compreender” (PESSOA, 2006, p. 18), como vimos anteriormente, que lhe permite olhar para dentro com mais sinceridade (por mais que seja uma sinceridade momentânea e incerta) e explicar o falhanço da sua obra e da sua vida. Barão de Teive

⁵⁷ Este argumento bastante conhecido é mobilizado por Sócrates à espera da morte, no *Fédon* de Platão, e retomado por outros filósofos, como Sêneca. O medo da morte é o quarto tema da tragédia pessoana “O Fausto”, em que é tematizado o horror à morte, esse encontro carnal com o mistério inevitável (Um trabalho de referência sobre esse texto pessoano é o de Débora Oliveira, citado no primeiro capítulo). Não é da pura consciência que nasce esse pavor, mas do instinto, do próprio corpo impresso na consciência de seu fim:

“É a minha carne que em minha alma grita/ Horror à morte, carnalmente o grita,/ Grita-o sem consciência e sem propósito,/ Grita-o sem outro modo do que o medo,/ Um pavor corporado, um pavor frio/ Como uma névoa, um pavor de todo eu/ Subindo à tona intelectual de mim” (PESSOA, 2007, p. 483).

ousa não ser, algo de que Campos, Reis ou Caeiro não seriam capazes. O fidalgo, ao refletir sobre a recusa de suas pretensões de realização, reforça essa banalidade de viver e querer agir no mundo: “Coisas que me pareciam banais e de cujo empreendimento afastei minha vontade, vi-as feitas por outros, e vistas feitas, não eram mais que o vulgar do mundo” (PESSOA, 2006, p. 42). O sonho, a imaginação e a embriaguez para ele são vis, repugnantes, “fraquezas da alma”, “figurinos felizes” (p. 42) de uma humanidade vaidosa, destituída de prestígio.

A inaptidão para o sonho também mata Barão para a vida. Tanto ele quanto Soares são “casos de um mesmo fenômeno – a inadaptação à realidade da vida e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões” (PESSOA, 1966, p. 103). Ambos desprezam a vida em sociedade, porém, ao contrário do fidalgo, o morador da Rua dos Douradores não encara o suicídio como uma saída para si. Entrega-se à inércia e ao sonho:

Nunca encontrei argumentos senão para a inércia. Dia a dia mais e mais se infiltrou em mim a consciência sombria da minha inércia de abdicador. Procurar modos de inércia, apostar-me a fugir a todo o esforço quanto a mim, a toda a responsabilidade social – talhei nessa matéria de □ a estátua pensada da minha existência (PESSOA, 1997, p. 246).

Bernardo Soares vive a “vida vegetativa da suposição” (PESSOA, 1997, p. 68), passa suas horas na Rua dos Douradores, convivendo com poucos e observando os “pormenores sem forma da vida quotidiana” (PESSOA, 1997, p. 67). A constatação da irrealidade da realidade lhe incute uma aversão à vida prática:

A vida prática sempre me pareceu o menos cómodo dos suicídios. Agir foi sempre para mim a condenação violenta do sonho injustamente condenado. Ter influência no mundo exterior, alterar coisas, transpor entes, influir em gente – tudo isto pareceu-me sempre de uma substância mais nebulosa que a dos meus devaneios. A futilidade imanente de todas as formas da acção foi, desde a minha infância, uma das medidas mais queridas do meu desapego até de mim (PESSOA, 1997, p. 242).

“Dormidor da vida” (PESSOA, 1997, p. 74), Bernardo Soares procura o isolamento, já que o contato com o outro é um “contra-estímulo” (p. 81) à expressão. E com a mesma intensidade e alheamento com que observa e narra os detalhes do quotidiano, ele vive e relata seus sonhos, que apesar de lhe darem certo prazer, conduzem-lhe também a “clareiras de angústia” (p. 110). Porque pensa subsidiariamente a sentir, Soares apoia-se no limiar entre realidade e sonho,

narra não simplesmente a realidade estrita dos fatos, mas a análise da sensação que deles extrai. Não procura verdades, por isso sua prosa é um constante devaneio.

O Barão de Teive também se pôs “sempre à parte do mundo e da vida” (PESSOA, 2006, p. 20), em “um sono íntimo de todas as intenções” (PESSOA, 2006, p. 17), um repúdio à vida exterior. No entanto, diferentemente da penumbra em que pairam os pensamentos e os sentimentos do ajudante de guarda-livros na maior parte do tempo, o fidalgo pensa e sente com extrema clareza. Como já foi exposto anteriormente, apesar do processo de rompimento de ligações com a vida, o Barão deseja ainda deixar de si “uma memória intelectual”, um “quadro interior” do que foi, e quer fazê-lo com o máximo de precisão. O aristocrata pretende, neste manuscrito suicida, definir-se, não confessar-se⁵⁸, o mais fielmente possível, consequência de sua racionalidade exacerbada, do esforço em ser perfeito, que o estimula a abandonar seus projetos. Ele não consegue estar confortável diante de suas sensações, decompô-las e transformá-las: “não podemos não sentir, como podemos não andar” (PESSOA, 2006, p. 35).

A tragédia existencial do Barão de Teive consiste no excesso de duas virtudes que lhe matam para a vida: o sentimento intelectual e o sentimento moral, que habitam com igual intensidade sua alma. O terror à possibilidade da derrota e à mesquinhez humana, o “orgulho extravasado e sangrento” (PESSOA, 2006, p. 21) lhe pungem, apesar de todo o esforço intelectual para contê-los, o dilaceram. O que o indigna acima de tudo é a inevitável interferência do fator social em suas decisões: “Nunca pude dominar o influxo da hereditariedade e da educação infantil. Pude sempre repugnar os conceitos estéreis de fidalguia e de posição social; nunca os pude esquecer” (p. 21). Por isso tem, desde criança, um grande desejo de solidão. O título de barão determina um papel social muito claro, no qual é necessária uma dedicação à aparência, aos bons modos, insuportável a um “homem de inteligência e de desprendimento” (PESSOA, 2006, p. 21), que acaba por perder a felicidade por causa dos vizinhos que despreza. A vida se torna, para ele, intolerável a ponto de querer não mais existir, o que não ocorre, no entanto, com Bernardo Soares: “Eu não teria o horror à vida como a uma Coisa. A noção da vida como um Todo não me esmagaria os ombros do pensamento” (PESSOA, 1997, p. 110); “Tudo se me tornou insuportável, exceto a vida. O escritório, a casa, as ruas – o contrário até, se o tivesse – me sobrestava e oprime; só o conjunto me alivia” (PESSOA, 1997, p. 392). Sua atuação social é

⁵⁸ Apesar de expor seus fracassos e vilezas, a ideia de confissão é rejeitada por Barão, tendo em vista a carga de culpa e punição imputada pela prática confessional cristã.

pouco relevante, praticamente nula, facilitando seu desprendimento e seu isolamento, o que acaba, contudo, causando-lhe certo incômodo:

Se fosse possível cortar de todo o contacto com as coisas, bem iria à minha sensibilidade. Mas esse isolamento total não pode realizar-se. Por menos que eu faça, respiro; por menos que aja, movo-me. E, assim, conseguindo exacerbar a minha sensibilidade pelo isolamento, consegui que os factos mínimos, que antes mesmo a mim nada fariam, me ferissem como catástrofes. Errei o método de fuga. Fugi, por um rodeio incómodo, para o mesmo lugar onde estava, com o cansaço da viagem sobre o horror de viver ali.

Nunca encarei o suicídio como uma solução, porque eu odeio a vida por amor a ela. Levei tempo a convencer-me deste lamentável equívoco em que vivo comigo. Convencido dele, fiquei desgostoso, o que sempre me acontece quando me convenço de qualquer coisa, porque o convencimento é em mim sempre a perda de uma ilusão. Matei a vontade a analisá-la. Quem me tornara a infância antes da análise, ainda que antes da vontade! (PESSOA, 1997, p. 407).

Soares sabe da “consciência da inconsciência da vida” (PESSOA, 1997, p. 100), sabe que “não saber de si é viver” (p. 74), mas o aceita, e o Barão não. A maneira que aquele encontra de escapar a esse problema é “[v]iver essa vida longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos” (p. 79), e este o faz na negação absoluta da vida, ao optar pela morte. O suicídio, um dos “grandes gestos da aristocracia da individualidade” (p. 72), nunca foi opção para o morador da Rua dos Douradores, talvez pela não necessidade de se firmar em um papel social como o de barão, pela despreocupação com a verdade, por poder explorar tanto o sonho como a realidade (mesmo desprezando-os às vezes) e se entregar sem inibição à sua prosa-devaneio:

Que coisa tão reles e baixa que é a vida! Repara que para ser baixa e reles basta não a queres, ser-te dada, nada depender da tua vontade, nem mesmo da tua ilusão da tua vontade.

Morrer é sermos outros totalmente. Por isso o suicídio é a cobardia; é entregarmo-nos totalmente à vida (PESSOA, 1997, p. 229).

Teive, ao contrário de Soares, incute a virtude da coragem no ato do suicídio. Define-se um “milimetrista do pensamento, escrupuloso na linguagem que escrevesse e na disposição do pensamento que houvesse de expor”, mas também não ignora a impossibilidade de se conduzir racionalmente a vida, como vimos anteriormente: “A conduta racional da vida é impossível. A

inteligência não dá regra. [...] Desde que existe inteligência, toda a vida é impossível” (PESSOA, 2006, p. 28). Não há, portanto, saída para o Barão de Teive a não ser a aniquilação total. Ao cometer suicídio, o Barão se volta contra a tirania da vida. Ele nega a possibilidade de qualquer mudança que justificasse sua permanência no mundo, seu empenho: “Nada pode já transformar a minha vida” (PESSOA, 2006, p. 17).

Bernardo Soares, por sua vez, não abre mão da literatura, é ela justamente seu lugar de negação da vida prática, ou seu o suporte possível, que lhe permite continuar no mundo. Por não ser um intelectual, por ser um qualquer, nunca depositou tanta confiança na racionalidade e por isso não se decepciona tão fortemente nem toma atitude drástica como Barão, ao constatar sua insuficiência. A linguagem é limitada, Soares se propõe a estender-se nela. O ajudante de guarda-livros, apesar de sofrer com a incompletude de sua obra, aceita, como vimos no capítulo anterior, o fato de que “o perfeito não se manifesta” (PESSOA, 1997, p. 98), e produz, exaustivamente, fragmentos, sempre fragmentos. Cansa-se da vida, mas porque não chega nem ao extremo de encará-la apenas racionalmente ou apenas com o sentimento, ele permanece vivo, “entre o sono e a vigília” (p. 452), enquanto o fidalgo resolve ir deitar-se mais cedo. E, assim como para Álvaro de Campos, a morte de si para o morador da Rua dos Douradores não é encarada como uma possibilidade de fato:

Acontece-me às vezes, e sempre que acontece é quase de repente, surgir-me no meio das sensações um cansaço tão terrível da vida que não há sequer hipótese de acto com que dominá-lo. Para o remediar o suicídio parece incerto, a morte, mesmo suposta a inconsciência, ainda pouco.

É um cansaço que ambiciona, não o deixar de existir – o que pode ser ou pode não ser possível –, mas uma coisa muito mais horrorosa e profunda, o deixar de sequer ter existido, o que não há maneira de poder ser. [...]

Escrevo como quem dorme, e toda a minha vida é um recibo por assinar.

Dentro da capoeira de onde irá a matar, o galo canta hinos à liberdade porque lhe deram dois poleiros (PESSOA, 1997, p. 158).

Soares fica entregue à decomposição das sensações, como Pessoa despersonaliza-se por meio da escrita. “A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma longa aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância” (PESSOA, 1973, p. 37).

No *Livro* são diversas as passagens em que Bernardo Soares questiona e até mesmo ironiza a ideia de sinceridade:

O entusiasmo é uma grosseria.

A expressão do entusiasmo é, mais do que tudo, uma violação dos direitos da nossa insinceridade.

Nunca sabemos quando somos sinceros. Talvez nunca o sejamos. E mesmo que sejamos sinceros hoje, amanhã podemos sê-lo por coisa contrária.

Por mim não tive convicções. Tive sempre impressões. Nunca poderia odiar uma terra em que eu houvesse visto um poente escandaloso.

Exteriorizar impressões é mais persuadirmo-nos de que as temos do que termolas (PESSOA, 1997, p. 216).

Parece ser este o processo por que passa o Barão ao manifestar seu último gesto autoral, quer convencer-se das impressões que descreve com viveza, mas sem entusiasmo, a perder-se, pois falar de si com verdade, com certeza de estar sendo sincero, é impossível, já que nossas percepções, bem como a linguagem, são falhas (em reação à realidade exterior e à realidade interior). O entusiasmo é um estado incompatível com o desassossego, que não permite sustentar qualquer empolgação ou se contagiar por qualquer força positiva. Só as impressões – o embate e a fusão da realidade exterior com a realidade interior e seus efeitos, marcas, sinais, abalos, comoções, ideias, sentimentos, estranhezas, reminiscências – se assume que sejam externadas, por mais que não passem de tentativas de nos convencer que de fato as temos.

O barão não admite sua imperfeição. Apesar de alegar desinteresse por si mesmo, não pode afastar-se de si o suficiente e dar vazão às suas sensações, que, como explicado no primeiro capítulo, são tidas como “unidades primeiras a partir das quais o artista constrói a sua linguagem expressiva” (GIL, 1988, p. 11). Mal-sucedido nesse afastamento de si, não se despersonaliza, e, como já foi mencionado, na condescendência da morte próxima, usa da licença de um moribundo para se aproximar da sinceridade e de si mesmo. Já que não teve a força e a dedicação suficiente para inventar “belas mentiras”, não simplesmente abandona a vida e a obra em seu

movimento: sua última paragem é o obstáculo da sinceridade,⁵⁹ que não precisa mais ser vencido, mas abraçado em seu testamento fragmentário.

2.1 MEDITATIO MORTIS: PENSAR PARA MORRER

Pensar sobre a morte é pensar sobre a vida. Pensar sobre o suicídio é pensar sobre o valor da vida em si mesma. Antes de avançar sobre a questão do suicídio na obra de Sêneca e mostrar as afinidades com as reflexões de Barão de Teive sobre a morte livre, é mister recuperar alguns dos principais argumentos filosóficos mobilizados contra e a favor da morte voluntária, a fim de entender por que os textos do filósofo latino marcam uma virada argumentativa quanto ao tema, fazendo jus à remissão ao estoicismo, base filosófica para a defesa do suicídio, no título *A educação do estoico*. O pesquisador e professor Fernando Rey Puente, em *Os filósofos e o suicídio* (2008), se dedica a uma investigação cuidadosa, na qual este estudo se apoia, sobre o problema filosófico do suicídio, selecionando trechos de importantes pensadores, além de apresentar, numa introdução esclarecedora e reflexiva, o modo como é tratado ao longo da história da filosofia, como os mesmos argumentos e metáforas são retomados e apropriados, discussão cuja matriz se encontra na Antiguidade.⁶⁰

Na obra de Platão, o problema aparece no *Fédon*, diálogo que relata os últimos dias de Sócrates à espera do momento de consumir a sua condenação ao envenenamento. O desfecho de Sócrates será retomado por outros filósofos, inclusive pelos estoicos, como um exemplo honroso, por não demonstrar medo diante da morte. Nesse diálogo, Sócrates defende a imortalidade da alma, que permanece após a morte física e é regida por uma combinação numérica que deve cessar naturalmente, noção de procedência pitagórica,⁶¹ somente quando houver permissão divina: “A

⁵⁹ Este é um tema recorrente na obra pessoana, que não poderá ser explorado nesta pesquisa. Aparece em *A educação do estoico* em relação à pretensão de sinceridade que muitos românticos assumem ao escrever suas obras. Pessoa pondera sempre qualquer pretensão de verdade ou certeza: “A certeza – isto é, a confiança no carácter objectivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas ideias com a “realidade” ou a “verdade” – é um sintoma de ignorância ou de loucura. O homem mentalmente não está certo de nada, isto é, vive numa incerteza mental constante; quer dizer, numa instabilidade mental permanente; e, como a instabilidade mental permanente é um sintoma mórbido, o homem são é um homem doente (PESSOA, 1968, p. 246).

⁶⁰ Também contribuem com esta pesquisa, dentre outros textos, *O suicídio considerado como uma das belas artes* (2008), de J. M. Paulo Serra e *O suicida e a era do niilismo* (2016), de Ciprian Vălcan, para pensar a morte de si como uma questão ética e estética.

⁶¹ Os argumentos de cunho órfico-pitagórico afirmam haver um elemento que continua depois de rompida a relação entre corpo e alma, regida por uma ordem numérica, uma combinação que preenche de vida

sua condenação à morte deve ser compreendida como um sinal necessário enviado por um deus e, neste caso, mas somente neste caso, deixar a vida seria permitido” (PUENTE, 2008, p. 18). Portanto um indivíduo não escolhe viver e não tem o direito de sair da vida voluntariamente, a menos que por uma coerção divina, como no caso de Sócrates. Em *As Leis*, Platão diferencia as situações em que a morte de si seria lícita ou não. Ele critica o suicídio cometido por aquele que se deixou levar por uma paixão, pois o vício jamais justificaria o ato, e, nesse ponto, Sêneca está de acordo com o filósofo grego. Os três casos em que Platão julga legítimo o suicídio se relacionam também à morte de Sócrates, quais sejam: por coerção divina, por desígnio das leis, ou devido a uma dor ou vergonha insuportável. Sobre este último argumento deve-se ponderar que implica a parte subjetiva, e por isso imensurável da escolha pela morte (sempre implicada em qualquer caso de suicídio).

Para Aristóteles, que reflete sobre o tema na *Ética a Nicômaco*, o homem é um animal político, a cidade não é algo extrínseco a sua vida, mas sua finalidade, como a natureza de qualquer coisa é o seu fim. Portanto o homem não deve se retirar voluntariamente da vida, não deve deixar de própria vontade o todo de que faz parte, pois a morte é o término e não a finalidade da vida, não é constitutiva do homem. Se cada um deve visar o bem comum, portanto, não se pode agir injustamente contra si mesmo sem fazê-lo também contra a cidade.

Há, portanto, dois grandes argumentos contra o suicídio que condenam a morte voluntária, mas não necessariamente a abordam como um ato criminoso: o teonômico, de cunho órfico-pitagórico, apresentado no *Fédon* de Platão (retomado por Plotino e pelos filósofos cristãos Agostinho e Tomás de Aquino) que diz que nossa vida não nos pertence, e que não podemos escolher nascer como não podemos deixar de viver voluntariamente, e o segundo é o antropológico, inaugurado por Aristóteles e retomado por outros vários filósofos (como Jean-Jacques Rousseau) no qual o homem pertence a um corpo social e não deve retirar-se dele voluntariamente. Para Teive, como observamos previamente, não há a crença religiosa numa transcendência da alma, tampouco as chances de pertencimento positivo a uma comunidade. Em

um tempo considerado em termos qualitativo e quantitativo. A alma é aquilo que dá vida ao corpo, animação, e conserva potência, portanto a morte só seria verdadeiramente natural quando se esgota a relação numérica que foi designada pela divindade. A morte voluntária seria uma interdição à vida, uma ignorância afastar-se do corpo sem a permissão divina.

seguida, examina-se a importância das ideias estoicas sobre a morte voluntária e como alguns filósofos na Modernidade recuperam seus argumentos basilares.

Destarte, é necessário entender que estoicismo é mais que uma escola filosófica greco-romana, é um conjunto de doutrinas filosóficas, um modo de vida e de ver o mundo, e ainda mais, uma espécie de “‘constante’ (histórica) no pensamento ocidental” (PESSOA, 2001, p. 912). Não está ligado a um fundador ou a uma autoridade incontestável, abrigando, dentro de suas perspectivas em comum, posições divergentes quanto a certos problemas filosóficos. Deve-se, pois, considerar o caráter fragmentário do estoicismo enquanto filosofia. Marcado por três momentos importantes e peculiares, surge na Grécia, com Zenão de Cítio (332? a. C.), Cleanro de Assos (331-232) e Crisipo (280/277-208/204), e adquire grande importância nesse momento, pois os estoicos chegam a encontrar-se na posição de educadores de um mundo helenístico em ascensão. Outra fase histórica da escola nasce em Roma. O estoicismo, com as conquistas do Império e a introdução da cultura grega, destaca-se, num primeiro momento, com o chamado estoicismo médio, com Panécio de Rodes (185-125 a. C.) e Possidônio de Apamea. A partir de então, o pensamento estoico difunde-se de maneira intensa por todo o império, e seus ensinamentos não mais se concentram em escolas, em locais específicos, são filósofos que os passam a ensinar por toda parte. Este momento é comumente chamado novo estoicismo (séc. I e II d. C), e seus principais representantes são Sêneca⁶² (1-65), Epicteto (50?-125/135) e Marco Aurélio (121-180).⁶³ A educação estoica influencia o espírito romano e concede certa tranquilidade com relação ao tema da morte. Esta pesquisa se concentra em Sêneca por ser, dentre os filósofos desse último momento, o que mais trata do tema do suicídio,⁶⁴ abrindo um espaço teórico maior para a discussão do assunto, pensando o ato deliberado de sair da vida como uma espécie de comprovação da liberdade humana. Na carta a Lucílio de número 70 (conhecida também como “Hino ao suicídio”), há uma sobrevalorização do assunto, similarmente abordado em outros momentos em sua obra.

⁶² Sêneca é muitas vezes visto como um “estoico paradoxal”, criticado e ironizado por se comportar mal, desviando-se das ideias estoicas. Mas, como lembra Duhot, “O estoicismo não pede que se saia do mundo, pois ele é totalmente compatível com a ação. O estoico não precisa levar uma existência de ermitão, deve saber que os prazeres físicos e os bens materiais não são bens. E isso Sêneca soube; ele acreditou estar totalmente persuadido dessa compreensão” (DUHOT, 2006, p. 31).

⁶³ As informações sobre os filósofos encontram-se em Duhot (2006, p. 15-53).

⁶⁴ “In comparison to earlier Stoics, the Romans seem to be obsessed with the idea of suicide. Sêneca in particular incessantly referred to suicide as the road to freedom” (SEIDLER, 1983, p. 434).

A grande inovação dos estoicos no âmbito da ética é o fato de eles classificarem tanto a vida quanto a morte na ordem dos indiferentes, ou seja, vida e morte não podem ser simplesmente enumeradas entre as coisas boas, como as virtudes, ou más, como as vilezas morais, e essa diferente concepção lança nova luz sob o modo de avaliar a morte autoinfligida. O termo *eulógos exagogé* (“saída racional”) para designar o ato de matar-se é de autoria estoica e já nos indica o modo como esse ato, para eles, pode ser justificadamente levado a cabo, isto é, racionalmente. Pode-se nitidamente discernir, no âmbito do estoicismo, uma modificação em torno ao debate sobre a morte de si; um caminho que parte de uma parca preocupação demonstrada pelos primeiros representantes dessa Escola por esse tema, até chegar ao interesse máximo conferido ao mesmo por Sêneca. De fato é nesse pensador que podemos encontrar inúmeros argumentos utilizados para justificar alguns casos de morte voluntária (PUENTE, 2008, p. 22-23).

A noção de alma para os estoicos é diferente daquela de cunho órfico-pitagórico incorporada por Platão. De modo geral, não se trata de uma transcendência, mas de uma imanência, já que o estoicismo se baseia na divisão da filosofia em lógica, física e ética, as quais mantêm entre si um equilíbrio contínuo: razão, divindade e natureza são correspondentes. Como não há uma transcendência, não existe uma concepção tradicional de divindade, o filósofo latino não mobiliza, pois, a noção de coerção divina. Pode-se dizer assim que há um campo intermediário entre o bem e o mal que abre um espaço teórico adequado para o suicídio como discussão ética sob uma perspectiva menos subordinada à moralidade religiosa. Para os estoicos os estímulos exteriores não podem interferir nas decisões internas, que devem ser sustentadas pela racionalidade. Esta é uma postura política que desatrela o homem da obrigação social de permanecer vivo (como propõe Aristóteles), uma resistência da interioridade que faz do sujeito senhor de sua fortuna, apesar de não se tratar de uma liberdade positiva, mas negativa. Assim, não se sustenta o argumento aristotélico de que o homem faz parte de um corpo social e deve nele permanecer a todo custo para não ser injusto.

Se as coisas não são boas ou más em si mesmas cabe ao homem dar boas razões aos atos. O que lhe é extrínseco não deve afetá-lo. Para o estoico, as paixões são entendidas como assentimentos a estímulos que impedem o homem de ser racional, juízos errôneos e que devem ser evitados, portanto o homem é responsável pelos seus vícios. Por isso, Sêneca não admite o suicídio quando movido por uma paixão, um desejo e tampouco usa o argumento da coerção divina.

Aceita a morte voluntária quando racionalmente meditada e justificada, portanto ao sábio,⁶⁵ e também ao homem simples, é lícito suicidar-se, caso possa dar boas razões ao ato, a *meditatio mortis* é imprescindível, pois um vício ou uma paixão jamais seriam suficientes para se justificar a morte voluntária. “Viver de acordo com a natureza ou com a razão (o que é o mesmo para os estoicos), tal é a meta do sábio estoico. O dever dele é, em suma, deixar a vida sabiamente” (PUENTE, 2008, p. 23). A relação entre o “eu” e o *lógos*, explorada no estoicismo, se evidencia no fato de que, se o homem não é capaz de dar boas razões ao seu ato, não é lícito que suicide, pois sua morte não estaria de acordo com a natureza e a razão. O sábio⁶⁶ deve compreender o momento exato de morrer e o ato do suicídio racionalmente justificado é visto por Sêneca como uma saída e não como uma fuga: “Um homem corajoso e sábio não deverá fugir da vida, mas sim sair dela” (SÊNECA, 2004, p. 94).

Outros filósofos na Modernidade recuperam os argumentos estoicos de Sêneca a favor do suicídio. Por que a referência mais clara ao estoicismo no manuscrito teiviano e não a autores mais próximos temporalmente que já haviam relido seus argumentos a favor da morte voluntária? Para se responder a tal questão, convém recuperar ainda os pensamentos dos filósofos cristãos Agostinho e Tomás de Aquino e de seus contrapositores na Modernidade, David Hume e Michel Montaigne, que retomam os argumentos centrais de Sêneca para contradizer as alegações cristãs condenatórias ao suicídio.

Em *A Cidade de Deus*, Agostinho considera o ato de se matar pecaminoso e criminoso; apesar de não usar o termo “suicídio”,⁶⁷ aproxima este tipo de morte ao homicídio, conferindo a ele uma conotação violenta. Para o filósofo cristão um argumento racional não basta para justificar a morte voluntária, como acontece em Sêneca, já que a razão dá lugar à supervalorização da fé. Ele retoma o argumento platônico de cunho órfico-pitagórico que diz que o homem não

⁶⁵ Puente nos recorda, em relação à licença do sábio para procurar a morte de si: “Com a entrada em cena dos estoicos, o tema da morte de si receberá outra contribuição importante que também legará para a posteridade alguns dos mais importantes argumentos e imagens, neste caso, favoráveis à morte voluntária, ao menos sob algumas circunstâncias. Em uma passagem célebre, Diógenes Laércio menciona os dois principais motivos em função dos quais o sábio estoico deixará racionalmente a vida, a saber, por causa de sua pátria e de seus amigos ou por causa de estar submetido a uma dor muito aguda, a enfermidades ou a doenças incuráveis” (PUENTE, 2008, p. 22).

⁶⁶ O sábio é a postulação de um modelo de virtude, aquele que executa o que é certo. A ele seria lícito suicidar, dando boas razões para isso. Mas a postulação do sábio é um problema, ele serve como um ideal regulativo para os estoicos, os quais não consideram os sábios a si próprios.

⁶⁷ O termo só surge no século XVIII.

deve retirar-se da vida, pois esta lhe foi dada por Deus e só Ele poderia cessá-la. Como Platão, aceita o suicídio no caso da coerção divina explícita, somente pelo desígnio de Deus, como ocorre com Sansão. Na Idade Média, Tomás de Aquino também julga o suicídio ser um crime e, como Agostinho, fundamenta sua oposição à luz do mandamento “Não matarás”, e trabalha a questão no âmbito geral do homicídio para discutir a justiça. Para ele, ao procurar a própria morte, o homem comete uma injustiça contra si mesmo por privar-se da possibilidade de se tornar melhor perante Deus, e também contra a sociedade (retomando o argumento aristotélico), por escapar da necessidade de fazer o bem. Além disso, o suicídio é uma injustiça contra Deus porque Ele nos teria dado a vida e só a Ele seria permitido julgar sobre e determinar o momento em que devemos deixá-la, e recrimina aquele que se mata por medo de cometer um pecado ou de ter uma morte pior, pois dessa forma duvida da Fé, da capacidade de Deus de livrar os homens das tentações. Por fim, os filósofos cristãos concordam que não se deve fazer algo ruim a fim de alcançar um suposto bem, portanto suicidar-se não é uma via de escape, já que o homicídio, e por consequência o suicídio, é não só o pior dos crimes, mas o pior dos males, dos pecados. Aquele que se mata por haver pecado, inclusive, estaria se privando do tempo necessário à redenção, a remissão dos delitos aos olhos de Deus.

No Renascimento, há uma retomada dos argumentos dos filósofos antigos para os quais o suicídio não é visto como um crime. Montaigne (1987) assume essa posição, descartando a possibilidade de interferência do homem nas leis divinas no ato do suicídio, que permeia questões humanas e não de Deus. Se fôssemos capazes de interferir no curso da vida e nos desígnios de Deus escolhendo o momento da nossa partida, seguindo este raciocínio, também o faríamos ao tentar prolongá-la por meio de tratamentos médicos. O filósofo valoriza a causuística, a particularidade de cada suicídio. Tem consciência de que quase nunca é possível determinar o motivo real pelo qual alguém comete suicídio, porque existem, além das causas aparentes, outras que serão sempre ocultas, indecifráveis. Ele julga o suicídio lícito em caso de uma dor insuportável e da certeza de uma morte pior. Assim como Sêneca, ele não aceita o suicídio por qualquer motivo, por impaciência ou medo de morrer (que seria o pior dos males, um sinal de loucura), pois se privaria da possibilidade de desenvolver suas virtudes.

David Hume assume uma posição cética sobre o suicídio. Em “Do suicídio”, inicia o debate contrapondo filosofia e superstição, ou seja, contrário ao posicionamento dos filósofos

cristãos. Para o filósofo escocês, o suicídio não é uma injustiça contra Deus, porque, se nos deu de fato a vida, nossas faculdades e virtudes, podemos desenvolvê-las e usá-las como bem quisermos, já que não nos teria concedido habilidades para as deixarmos estáticas; portanto, porque nos foi dada e porque é nossa, não infringimos as leis divinas nos privando da vida, e, se isso fosse verdade, como também reporta Montaigne, estaríamos igualmente quebrando as leis de Deus caso prolongássemos a vida por meios externos. Tampouco se realiza uma injustiça contra a comunidade ao se privar da vida, pois o único mal possível de ser causado pela escolha da morte é que tal indivíduo não poderá mais fazer o bem (supondo que o fizesse ou pretendesse fazê-lo) e dos males possíveis, este é certamente o menor. Hume, quando desconstrói os argumentos cristãos que condenam a morte voluntária, julgando-a um crime, argumenta que as leis servem para punir um ato para que não seja novamente cometido (e obviamente não se pode suicidar-se mais de uma vez) e ainda recorre às escrituras sagradas da religião cristã, as quais não trazem nenhuma objeção nítida ao suicídio. Além disso, critica o argumento que invoca o mandamento “Não matarás”, o qual, por não determinar o objeto de sua ação, poderia ser estendido à vida dos outros animais, afinal também criaturas de Deus, afirmando que a vida do homem não vale mais que a de uma ostra. Existem leis naturais que regem tanto o mundo material quanto o animal, o que inclui o homem, e esses mundos interagem, não sendo possível ao homem quebrar as leis universais. Vale ressaltar que, quando Hume fala de Deus e leis divinas, é um artifício retórico, pois o viés cético do seu pensamento não comporta a transcendência divina como pressuposto. A posição desses filósofos modernos converge com a visão de Sêneca, retomada por Teive: a saída racional da vida seria uma afirmação da liberdade.

Após percorrer esses pontos cruciais da discussão filosófica sobre o suicídio, reparamos que, de fato, o estoicismo, pioneiramente, sustenta e difunde ideias a favor da morte livre que são assumidas por Teive, que remete a esta escola filosófica no título do manuscrito, e não a filósofos modernos (que igualmente retomam os argumentos de Sêneca) por preferir um paradigma pagão para se conduzir a vida e a morte, anterior à deterioração moral cristã. Antônio Mora procura explicitar essa necessidade de retomar a educação estoica:

Presentemente, temos que ser estóicos, como foram os últimos representantes do paganismo no meio da febre e da lama do império romano, do lodo do cristianismo nascente, das invasões espirituais semíticas; o nosso caminho é ao contrário do deles. Eles vieram do paganismo natural para o estoicismo, porque

o paganismo em face à civilização do império decadente (às civilizações decadentes) tem de ser o estoicismo. Nós iremos buscar o estoicismo para reatar o fio e ver se conseguimos subir outra vez, mas a nosso modo, às fontes e às origens do espírito pagão. Os estóicos ficaram sem sequentes; seremos nós os sequentes deles (PESSOA, 1990, p. 347).

O espírito racional e regado de Teive condiz com o estoicismo; segundo Mora, como moral pagã, o estoicismo “visa um fim humano, a organização da pessoa humana, não a transcendência dela [...], uma moral de subordinação das qualidades inferiores do espírito às superiores, mas superiores e humanas”, cuja única deusa é a disciplina (PESSOA, 1996, p. 249). Em seguida, perquirimos as convergências entre a filosofia estoica com a postura de Barão de Teive.

2.2 A BUSCA DA TRANQUILIDADE DA ALMA

A comparação a ser tecida entre os textos de Sêneca e Fernando Pessoa parte, primeiramente, de um elemento claro e simples, o título do texto pessoano em questão: *Barão de Teive: A educação do estoico*.⁶⁸ Percebe-se que, antes de incorporar a postura estoica em relação à morte, o Barão toma algumas atitudes em relação a si mesmo, à escrita, à vida e à morte que condizem com vários conselhos de Sêneca a Sereno, presentes em *Da tranquilidade da alma*. Sêneca enumera manifestações da inquietude da alma em diferentes tipos de indivíduos, variedades do mal que levam ao descontentamento de si. Originado de aspirações frustradas, esse desassossego “é uma inconstância, uma agitação perpétua, inevitável, que nasce dos caracteres irresolutos” (SÊNECA, 1994, p. 57), assombrados pelo arrependimento de ações passadas e pelo medo de voltar a cometê-las. Aflitos, entregam-se, pois, a uma agitação improdutiva, estéril, e vivem “esta indiferença de uma alma paralisada no meio da ruína de seus desejos” (SÊNECA, 1994, p. 57).

Existem várias semelhanças entre os estados de alma de Sereno e Barão de Teive, considerando, obviamente, suas características específicas. A aproximação entre essas figuras sustenta-se também numa certa universalidade da filosofia estoica, cujas ideias, por estarem intimamente ligadas a questões da existência humana e a práticas de vida, pretendem entrar “em contato com o mundo inteiro” (SÊNECA, 1994, p. 60), a fim de oferecer à virtude um campo

⁶⁸ Convém lembrar que não há menção direta a nenhum filósofo ou texto estoico na obra do barão.

mais amplo de ação. O objetivo aqui é comparar tanto os conflitos de Teive e Sereno quanto a postura e as atitudes do heterônimo em relação àquelas aconselhadas por Sêneca frente aos impasses da vida e da morte. Colocados como *personas* fictícias⁶⁹ pelos respectivos autores, ambos expõem a intranquilidade de seus espíritos. Mas, ao passo que o jovem romano escreve a Sêneca solicitando conselhos para resolver sua inquietude, sair do abismo em que se encontra, o heterônimo tece seu único manuscrito descrevendo os porquês e decorrências do desassossego que o acomete e paralisa. Ou seja, enquanto Sereno escreve no anseio por uma resposta mostrando a via para a solução de seus males (o que, por sinal, não ocorre exatamente assim), Barão de Teive escreve sua pretensa autodefinição, com o caminho já escolhido: a morte.

Não se pode deixar de apontar desde já que o título *A educação do estoico* indica não exatamente uma proposição por parte de Teive de práticas estoicas que possam conduzir ao bem viver, não expõe condutas e valores a serem seguidos, mas a derrocada desses valores e o “desvalor” da vida. Considerando-se as especificidades dos contextos em que se deram o estoicismo romano e da produção literária de Fernando Pessoa, a única alternativa do Barão – digna, corajosa – para sair da beira do abismo em que lhe põe a inquietude da alma é precipitar-se nele, aniquilar-se. E isso tem a ver com a “vacuidade moral” e com a estagnação de Teive, sua inaptidão para agir. Para ele, a única atitude possível a se tomar é aquela que anula a possibilidade de qualquer outra ação, sua percepção da vida influencia seu posicionamento diante da morte.

No início da carta a Sêneca, Sereno relata que sua inconstância não chega a ocasionar perturbações profundas, e usa uma metáfora na tentativa de elucidar seu estado de alma: “a tempestade não mais me agita, mas não sinto menos enjoo” (SÊNECA, 1994, p. 56).⁷⁰ Afirma viver um impasse moral que lhe gera “esta enfermidade de uma alma irresoluta” (p. 53) e a conseqüente insatisfação consigo mesmo. Tal conflito consiste em estar nem totalmente liberto de suas crenças nem totalmente agarrado a elas; repugna os excessos, os vícios e o valor das aparências na sociedade romana, e ainda assim se deixa levar por eles. Tem amor à simplicidade (por exemplo, nos costumes alimentares, no vestir-se e no trato com os escravos), no entanto, permite-se fascinar facilmente pelo luxo, a riqueza, o excesso, o desperdício – segundo Sêneca, a “principal

⁶⁹ Ambos são considerados no presente texto como caracteres autônomos.

⁷⁰ A metáfora do mar, do navio e da tempestade é retomada por Sêneca durante todo o texto.

fonte das misérias dos homens” (SÊNECA, 1994, p. 63). Enfim, os vícios da nobreza romana, fraquezas que o desencorajam e suscetibilizam suas virtudes a abalos.

Essa situação é análoga ao impasse que gera a perturbação na alma do Barão de Teive, que abomina os valores cultivados pela aristocracia não obstante nunca ter sido capaz de esquecê-los, de se reinventar para superá-los. Vê-se que a indignação vai de encontro a si mesmo, à sua incapacidade de relevar essas interferências externas, não se dirige aos outros, ao mundo:

O que particularmente indignado contra mim, nestes momentos de dúvida dolorosa em que eu sabia de muito antes que a solução seria nenhuma, era a intromissão do fator social no jogo desequilibrado das minhas decisões. Nunca pude dominar o influxo da hereditariedade e da educação infantil. Pude sempre repugnar os conceitos estéreis de fidalguia e de posição social; nunca os pude esquecer. São em mim como uma cobardia, que detesto, contra a qual me revolto, mas que me prende com laços estranhos à inteligência e à vontade (PESSOA, 2006, p. 20-21).

Ele procura conduzir a vida de uma maneira singela, casando-se “com uma rapariga muito simples”, mas não anula a intervenção do fator social nas atitudes (ou na ausência delas), o que lhe indigna contra si mesmo, nos momentos de “dúvida dolorosa” e insolúvel. Irrita-o a maneira como deveria vestir-se, as deselegâncias com que seria porventura obrigado a lidar, e que lhe causariam “um vasto desconforto feito de mesquinhezes” (p. 21). Não suporta, portanto, o casamento:

[...] entre ela e mim ergueram-se na indecisão da alam catorze gerações de barões, a visão da vila sorridente do meu casamento, o sarcasmo dos amigos nunca íntimos [...]. Assim eu, o homem de inteligência e despreendimento, perdi a felicidade por causa dos vizinhos que desprezo (PESSOA, 2006, p. 21).

Eis outra semelhança entre Barão e Sereno: o jovem romano também sofre com o julgamento alheio, com as mínimas humilhações, injúrias, contradições. E ambos tomam a resolução de se recolherem longe do julgamento de outrem. Diz Sereno: “Apreciemos uma tranquilidade que seja estranha a todas as preocupações públicas ou particulares” (SÊNECA, 1994, p. 56). E Barão, que tem uma tendência ao isolamento desde criança, “um desejo de solidão” (PESSOA, 2006, p. 23), se afasta aos poucos do contato com os outros por meio de uma série de abdições premeditadas, que culminará na abdicação da própria vida. A fuga social não carrega somente a aversão à convivência e a comprometimentos pragmáticos, mas exige também o

esquivar-se de sentimentos que lhe aumentem a necessidade ou o desconforto de estar e agir em meio a outros seres humanos.⁷¹ Barão é afetado pela opinião alheia, não consegue conciliar à vida particular a vida social: “Pus-me sempre à parte do mundo e da vida, e o embate de qualquer elemento deles feriu-me como um insulto de baixo, a revolta súbita de um laçao universal” (PESSOA, 2006, p. 20-21).

Isolados, negando a potência de agir no âmbito coletivo, uma alternativa de movimento, de ação, para Sereno e Teive é a dedicação ao conhecimento e à escrita. Sereno afirma ser consciente de que “em literatura [...] não se deve ter em vista senão as ideias e não se deve falar a não ser para exprimi-las: é preciso subordinar a forma ao pensamento”, de modo que as palavras corram sem esforço. Questiona-se, então (talvez devido à imprecisão com que escreve), dirigindo-se a si mesmo: “Para que serve compor obras eternas? Por que querer que a posteridade pronuncie seu nome? Tu nasceste para morrer: existe menos pretensão em se fazer ocultar em silêncio”. Aconselha-se assim a escrever para passar o tempo, sem intenção de glória, “num estilo desprovido de brilho” (SÊNECA, 1994, p. 54), já que o esforço seria inútil. Porém, por vezes, procura adequar seu estilo à elevação de suas ideias ou sentimentos, esquecendo seus princípios, a vagar na sublimidade da eloquência. O que implica no uso inadequado do *lógos*, que, para os estoicos, tem que estar de acordo com a verdade da natureza. Sereno, portanto, suplica a Sêneca um remédio para suas indecisões, que lhe cure a intranquilidade da alma, e recorre a uma metáfora para tentar elucidar seu estado – abismático e estagnado – de espírito. Diz ele: “a tempestade não mais me agita, mas não sinto menos enjôo” (SÊNECA, 1994, p. 57).

Barão de Teive também compartilha da mesma náusea, das mesmas inquietações e questionamentos quanto à (não) utilidade da escrita, tal como foi exposto no capítulo primeiro ao abordar a questão do *désouvement*:

O escrúpulo da precisão, a intensidade do esforço de ser perfeito – longe de serem estímulos para agir, são faculdades íntimas para o abandono. Mais vale sonhar que ser. É tão fácil ver tudo conseguido no sonho!

⁷¹ Trecho de um teto ortônimo: “Eu não tenho rancores nem ódios. Esses sentimentos pertencem àqueles que têm uma opinião, ou uma profissão ou um objectivo na vida. Eu não tenho nada dessas coisas, tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas” PESSOA, 1966. p. 64.

Mil idéias juntas, cada uma um poema, que cresciam inúteis. De tantas nem me podia lembrar quando as tinha, quanto mais quando as já perdera (PESSOA, 2006, p. 25).

Nobre e rico como o jovem romano, o fidalgo tem as condições materiais e tempo livre para investir na empreitada literária, na tentativa de atingir a felicidade e a tranquilidade da alma. Mas sua obsessão em impor a razão sobre as emoções, em ser perfeito, superior, são empecilhos ao fingimento, à continuidade da obra e da vida, obstáculos que são filhos de um orgulho indomável.

Outro conselho de Sêneca a Sereno, que se pode associar à fixação inútil de Teive na busca da obra perfeita, é que não se deve ampliar muito o horizonte dos desejos, “limitar o vôo aos objetos mais próximos”, apegarmo-nos a eles sabendo que “todas as coisas são igualmente frívolas [...], é sempre no interior a mesma futilidade” (SÊNECA, 1994, p. 66). Barão desperdiça a vida a “imaginar ambições irrealizáveis”, empreender esforços em vão, em objetos inúteis, de maneira inútil. “Evitemos de um lado os esforços estéreis e sem resultado, e de outro lado os resultados desproporcionados ao esforço” (SÊNECA, 1994, p. 70). Barão queria chegar ao ponto mais alto, ser superior, por isso se precipita ao abismo da morte e acaba, em seu último manuscrito, desferindo seu último voo sobre si mesmo; breve, definitivo e entrecortado voo, rente ao fim, tendo sempre o chão em vista, a morte como meta.

Outro aspecto que provoca inquietude: o “cuidado que o homem emprega em fingir e em jamais se deixar ver tal como é”. Estar em estado de vigilância permanente causa tormento, “terror de ser surpreendido num papel diferente do que aquele que se escolheu” (SÊNECA, 1994, p. 74). Tal preocupação permanece se se tem a ideia de que o julgamento alheio é relevante e a máscara criada pode cair a qualquer momento. Teive usa o manuscrito como oportunidade de tirar a máscara e mostrar sua face de palavras, já distante de qualquer verdade essencial, porque de linguagem se faz, mas em que se entrevê algum grau de nudez. Em oposição, Sêneca considera virtuosa a simplicidade daquele que despreza o fingimento, pois poupa do martírio de uma dissimulação perpétua. Importante também é distinguir sinceridade e falta de modéstia, mesmo podendo tornar vulnerável o homem por sua franqueza. Teive, como já foi anteriormente exposto, propõe a ausência de dissimulação no manuscrito e o ardil da morte aproxima a leitura dessa verdade, a morte, talvez a única verdade absoluta que se impõe ao homem. A morte próxima

anunciada incute uma maior possibilidade de aceitação de que ali esteja sendo o mais sincero possível este homem fictício que nos interpela. Como não é apto ao sonho e não consegue fingir-se, ele se desvela, na medida do possível, dá-se a ser visto, ainda que turvamente, sem possibilidade de vigilância ou consequência:

Pois o que nós temos a fazer é tirar a máscara, não só às pessoas, como às coisas, e restituir a cada uma o seu rosto próprio! Para quê essa exibição de gládios e fogueiras? Essa multidão de carrascos que se agita à tua volta? Despoja-te desse aparato sob o qual te ocultas para assustar os insensatos: tu és a morte, aquela morte que ainda há pouco o meu escravo, a minha escrava afrontaram sem temor! Para quê essa outra exibição, em grande estilo, de chibatadas e mesas de tortura? Pra quê todo esse cortejo de instrumentos especializados cada um em esquarterar a sua parte do corpo, todas essas máquinas destinadas a reduzir um homem a pedaços? Afasta todo esse aparato visual que nos deixa mudos de medo, põe termo aos gemidos e aos ais, aos agudos gritos de dor, suscitados pelo tormento: tu és apenas a dor, aquela mesma dor que o gotoso aguenta sem gritar, que o doente do estômago suporta enquanto come os mais delicados manjares, que a jovem parturiente sofre enquanto dá à luz! Se te posso suportar, és uma dor ligeira, se não posso, serás uma dor breve [vacuidade moral em que a dor assenta] (SÊNECA, 2004, p. 91).

Teive despreza o sofrimento, no entanto não deixa de senti-lo, inclusive o sofrimento físico, penúria a que dá pouca atenção em seus fragmentos suicidas, mas com consequências que podemos inferir. Esse infortúnio restringe ainda mais os seus movimentos, a sua capacidade de agir. Quando queima sua obra e escreve seus fragmentos suicidas, já lhe faltava uma perna, condição que lhe restringe drasticamente a liberdade, tornando-se o corpo (assim como a obra) mutilado, uma prisão ainda maior:

Desprezava, até, e desprezo, o sofrimento. Tive sempre um apelo mais alto pela consciência que pelas sensações agradáveis da minha pele. Na única operação cirúrgica, que me fizeram há pouco (a amputação da perna esquerda), recusei-me a ser anestesiado. Só cedi à anestesia local (PESSOA, 2006, p. 39).

A dor física acaba sendo mais suportável que a dor da consciência, que a impossibilidade de agir e sentir que o empurra para um processo de refugio da vida. Vejamos trechos da bela descrição do fidalgo do momento em que se inicia sua morte de si, o despontar de uma série de abdições e supressões das paixões e dos desejos:

Lembro-me ainda, com uma precisão em que [se] intercala o perfume vago do ar da primavera, da tarde em que, meditando todas essas coisas, decidi abdicar do amor como de um problema insolúvel. [...] Eu passeava remorsos de mim

entre os meus poucos arvoredos. Havia jantado cedo e seguia, sozinho como um símbolo, sob as sombras inúteis e o sussurro lento das ramagens vagas. Tomou-me de repente um desejo de abdicação intensa, de claustro firme e último, uma repugnância de ter tido tantos desejos, tantas esperanças, com tanta facilidade externa de os realizar, e tanta impossibilidade íntima de o poder querer. Data dessa hora suave e triste o princípio do meu suicídio (PESSOA, 2006, p. 22).

Desse modo, ambos, Sereno e Teive, têm que lidar sempre com a “fraqueza de uma alma cheia de boas intenções”. O interlocutor de Sêneca teme cair no precipício dessas fraquezas, ou ainda pior, “ficar perpetuamente suspenso à beira desse abismo”, estagnado na indecisão. Ignoramos muitas de nossas imperfeições, garante Sereno, afirmação que pode ser atribuída também ao caso do heterônimo de Fernando Pessoa, que se abala com a percepção de seus defeitos e com a possibilidade das imperfeições que não percebe serem por outros observadas. Não conseguindo livrar-se do escrúpulo da perfeição e assim como o confessa Sereno, queima todos os seus manuscritos e se abstém da vida. A melancolia do homem, na perspectiva de Sêneca, advém da alma – que tende essencialmente ao movimento – que se paralisa diante das dificuldades de suportar o mundo, esta é a sua maior fraqueza.

Suspenso nesse abismo (do qual se precipitará), Barão também não tem impulsos para a ação. Razão e emoção se indispõem num cabo de forças iguais, que anulam o movimento, o qual ocorre somente numa explosão final que desprende as pontas em que atuavam essas forças para um chão sem volta. O movimento, a potência de não viver é que o faz arrebentar as próprias veias, matando a razão e a emoção junto à carcaça sem nexo de todo o resto. Pelos movimentos da razão, as emoções tentam se anular, e, se o fazem, tal anulação só vem evidenciar as impotências da razão na busca da imperturbabilidade, da tranquilidade da alma:

Tudo, quanto penso ou sinto, inevitavelmente se me envolve em modos de inércia. O pensamento, que em outros é uma bússola para a ação, é para mim o microscópio dela, que me faz ver universos a atravessar onde um passo bastara para transpor (PESSOA, 2006, p. 25).

Expressas as inquietações de Sereno, Sêneca expõe sua resposta. No começo da carta, o filósofo o aconselha a não lutar contra si, mas a confiar em traçar um caminho justo que o levará à sua aspiração maior: “ausência de inquietação, “equilíbrio da alma” (SÊNECA, 1994, p. 56). A resposta de Sêneca não é prescritiva, deixando à escolha do jovem romano a parte do “remédio

universal” (p. 56) que lhe cabe. A parte que cabe ao fidalgo pessoano, como se sabe, é a morte voluntária.

Para Sêneca, o isolamento pode ser uma via para a tranquilidade da alma, já que – apesar de o mais aconselhável ser

[...] combinar o repouso com a ação [...], pois jamais todos os caminhos nos serão interditados, de modo que não nos reste nenhum meio de praticar uma ação virtuosa [...]; examinar se nossas disposições nos tornam mais aptos à ação ou aos trabalhos sedentários e à contemplação pura; e inclinar-nos do lado para o qual nosso gênio nos conduz [...]; e forçar a natureza é sempre inútil (SÊNECA, 1994, p. 61).

Usando a razão para deliberar sobre as possibilidades da fortuna, o homem pode decidir dedicar-se à ação ou recolher-se a si mesmo. Nesse sentido, o indivíduo deve, primeiramente, avaliar-se – pois é comum o exagero quanto à valoração dos próprios feitos e habilidades – e, posteriormente, as tarefas que deseja empreender e os homens aos quais estas seriam dedicadas. Observemos como, de certo modo, Barão segue os passos indicados por Sêneca antes de chegar à conclusão de que a única saída é cessar a vida.

O fidalgo segue o passo inicial aconselhado pelo estoico, avalia suas disposições, como aconselha o estoico, e, no recolhimento, dedica-se à escrita, aposta nela como ação virtuosa, ou seja, após isolar-se, tenta ainda de algum modo ser útil aos outros, por meio da inteligência, dedicando-se ao que julga ser sua maior aptidão, a literatura. O importante é que se mova, já que o movimento sustenta a alma humana, e que não se deixe paralisar pelo temor, que é justamente o que ocorre com Sereno e com Barão. Teve mesmo o sabe: “a primeira função da vida é a ação, como o primeiro aspecto das coisas é o movimento” (PESSOA, 2006, p. 30). O pensamento e a linguagem são reféns desse escrúpulo excessivo da razão, desligada de suas emoções e desejos. O jogo entre razão e emoção leva o Barão a uma paragem, uma estagnação no desassossego. “Tenho todas as condições para ser feliz, salvo a felicidade. As condições estão desligadas umas das outras” (p. 27).

O segundo passo é “colocar na balança nossas forças e nossos projetos”, passo que leva o fidalgo a constatar, posteriormente, “a impossibilidade de realizar arte superior”. Ou seja, avaliando – dolorosamente –, colocando na balança suas aptidões e seus projetos de escrever uma

grande obra, conclui que seus esforços seriam em vão. Deve-se evitar “imaginar ambições irrealizáveis”, afirma Sêneca (1994, p. 70). Seu grande, “vero inimigo” (PESSOA, 2006, p. 37), hostil à tranquilidade da alma, como já mencionado anteriormente, é a ideia de perfeição: “O escrúpulo é a morte da ação. Pensar na sensibilidade alheia é estar certo de não agir” (PESSOA, 2006, p. 41).

Finalmente, o terceiro passo para resolver se vale a pena dedicar-se à ação ou à vida contemplativa é avaliar “se os homens merecem que lhe consagremos uma parte de nossa existência”. Para isso, é importante evitar companhias queixosas, tristes, de humor inconstante, cheias de vícios e tentar estar preparado para lutar contra as desavenças do destino, “a adversidade pública ou particular, e resignar-se, para levar adiante a vida. De acordo com Sêneca, a necessidade ensina os homens “a suportar sua sorte com coragem e o hábito torna-a suportável”. Havendo o esforço de julgar os “males leves, antes de considerá-los intoleráveis”, a natureza lhes possibilita familiarizar com os descontentamentos (SÊNECA, 1994, p. 62).

A relação entre as colocações de Sêneca quanto à morte e a situação do heterônimo percebe-se também em cartas a Lucilo, e, por este ser um jovem filosoficamente mais promissor, Sêneca fala sobre o tema do suicídio ainda mais claramente, sendo a carta de número 70 aquela em que aborda mais enfaticamente a morte voluntária. Nela o filósofo tece os seguintes apontamentos em relação à vida e à morte: “Não devemos conservá-la [a vida] a todo custo, pois o importante não é viver, mas viver bem [...], morrer bem é escapar do perigo de viver mal” (SENECA, 2007, p. 106). A morte é intrínseca à vida e para conduzi-la bem e morrer serenamente é necessário, ao mesmo tempo, desprezá-la e acolhê-la – se necessário, procurá-la. Recordando um episódio em que criara uma especulação lógica para recuar-se do suicídio, Barão chegou a figurar

[...] que podia ser bem que, como a vida é a lei de tudo, a morte representasse sempre uma intervenção alheia, que não houvesse morte senão violenta [...]. O próprio suicídio – me figurei no decurso desse devaneio lógico – seria talvez uma compulsão alheia; nenhuma vida espontaneamente se mataria, mas no suicídio resolveria a morte de fora por simples meio de si mesma (PESSOA, 2006, p. 33-34).

Percebe-se que aqui é retomado o argumento clássico e cristão de que a vida nos foi dada e não podemos interrompê-la por vontade própria. Todavia acaba percebendo que tal “devaneio

lógico” (PESSOA, 2006, p. 34) simplesmente adia, sem saber se lhe foi útil, o salto definitivo para a morte. As palavras de Sêneca procuram definir qual a postura mais adequada do indivíduo perante o fim da vida: “Em relação à morte, mais do que em relação a qualquer outra coisa, devemos seguir a nossa convicção íntima. A vida escapará como lhe aprouver, seja pelo ferro, seja pela corda, seja pelo veneno: o essencial é chegar ao fim e quebrar os elos da escravidão” (SENECA, 2007, p. 107). Segundo ele, os que fazem certas objeções ao suicídio, como falta de coragem, rompimento precoce do fim pela natureza determinado, sem perceber, fecham o caminho para a liberdade: “A lei eterna [da natureza] não fez nada melhor do que dar à nossa vida uma única entrada, mas inúmeras saídas” (SENECA, 2007, p. 108). Em Sêneca, portanto, é como se o ato do suicídio fosse visto como uma afirmação da liberdade humana:

A vida não é um bem que se deve conservar a todo custo: o que importa não é estar vivo, mas sim viver uma vida digna!

Por isso mesmo, o sábio prolongará a sua vida enquanto *dever*, e não enquanto *puder*. Considerará sempre onde deve viver, com que companhias, como deve agir, que ações deve empreender. Deve ter no pensamento a qualidade da vida, não a sua duração. Se se lhe deparam muitas situações graves, muitos obstáculos à sua tranquilidade, o sábio, retirar-se-á! E não o fará apenas como último recurso, mas, assim que a fortuna começar a mostrar-se hostil para com ele, deverá meditar seriamente se não convém pôr de imediato termo à vida. O sábio considera como indiferente se a sua morte é natural ou voluntária, se ocorre mais tarde ou mais cedo. [...] Relevante é, sim, saber se se morre com dignidade ou sem ela, pois morrer com dignidade significa escapar ao perigo de viver sem ela! (SÊNeca, 2004, p. 264).

A legitimidade da morte de si para que não se perca a dignidade se relaciona à noção de liberdade para Sêneca em três sentidos distintos:

[...] como liberdade das vicissitudes da vida, como liberdade de agir para preservar a própria dignidade e, por fim, como liberdade de qualquer medo nessa vida, em especial o medo da morte, da necessidade ou do acaso (PUENTE, 2008, p. 24).

Assim, o importante é procurar maneiras de alcançar a *ataraxia*, ou seja, a serenidade da alma. Se, esforçando-se em vida, isso não for possível, a morte pode ser uma alternativa. Vejamos o que diz ainda sobre o medo da morte em *Da tranquilidade da alma*:

Retornar para o lugar de onde se vem: que há de cruel nisso? Quem não souber morrer bem, terá vivido mal. É preciso, pois, começar por despojar a existência

de seu prestígio e por colocá-la entre as coisas de valor. [...] quantas vezes morremos, vítimas do nosso medo de morrer! (SÊNECA, 1994, p. 68).

Barão de Teive, por sua vez, declara: “Também, ao contrário do vulgar, tive sempre mais medo da morte do que de morrer” (PESSOA, 2006, p. 38). Com tal afirmação, o fidalgo dá a entender que lhe pesa menos o sofrimento que a morte lhe pode causar que o abatimento e o rebaixamento que certos tipos de morte suscitam. Por isso abominava os duelos, nos quais sua maior consternação era a possibilidade de parecer inferior a seu adversário: “Reconheci sempre em mim como um traço inferior indomável o não saber perder” (PESSOA, 2006, p. 39).

Para os estoicos, a razão deve sobrepor-se à emoção na conduta da vida, um ato passional é um assentimento racional a uma representação equivocada, um juízo errado que deve ser evitado. Por isso é lícito suicidar-se àquele que consegue dar boas razões a suas ações. Assim Barão tenta proceder e é a razão mesma que o conduz à morte. Diferentemente dos estoicos, que mantinham a confiança no *lógos*, para o homem moderno é impossível a conduta da vida baseada na ideia de que a razão pode apreender a realidade e de que a linguagem, por sua vez, é capaz de transmiti-la fielmente. Se o estoicismo afirma a primazia da razão e Barão afirma que a vida é impossível de ser plenamente conduzida pela razão, que o guia, sem desespero, rumo ao suicídio. Vê-se então que, na modernidade do início do século XX, a descrença no *lógos* (compreendido tanto como razão quanto como linguagem), em conjunção com excesso de lucidez do fidalgo, torna sua vida impossível. “Estou liberto e decidido. Matar-me; vou agora matar-me” (PESSOA, 2006, p. 18).

O suicídio sempre foi uma alternativa para muitas pessoas que não conseguiram suportar o mundo, afirma Sêneca, porque “suas perpétuas variações as faziam dar voltas, indefinidamente, no mesmo círculo, e elas consideravam impossível toda novidade”, se perguntando: “Mas como, sempre a mesma coisa?” (SÊNECA, 1994, p. 58). De acordo com o que se examinou até aqui, Sêneca legitima o ato da morte voluntária e nenhum outro filósofo trata do tema com tanta veemência (por isso seus pensamentos a respeito não podem ser considerados como consensuais na filosofia estoica, apesar de que se funda num preceito geral da escola filosófica sobre a necessidade de não temer a morte). No entanto, ele não defende o suicídio em qualquer circunstância, por simples desespero, mas quando é racionalmente concebido e praticado:⁷²

⁷² O exemplo de Catão é lembrado por Sêneca como “um ato político, e não um gesto desesperado” (DUHOT, 2006, p. 131).

A razão ensina-nos que várias podem ser as vias seguidas pelo destino, mas que o fim é apenas um e nada interessa o ponto de partida daquilo que é inevitável. A mesma razão te aconselhará a morrer, se possível, do modo que te agrada, se não, do modo que for viável, isto é, a aproveitar a forma de suicídio que as circunstâncias se depararem. Se é imoral viver impetuosamente, morrer no ímpeto, pelo contrário, é admirável! (SÊNECA, 2004, p. 27).

O que sobra de um eu e de uma obra impossível: eis como poderíamos definir o manuscrito do heterônimo. Essa é a última ruptura, a abdicação que precede o abandono final, a desistência da palavra: tendo em vista ainda a descrença no *lógos*, compreendido tanto como razão quanto como linguagem na modernidade, Barão resolve queimar a obra e escrever esse último manuscrito “como num queimar de ponte, da margem da vida de que me vou afastar” (PESSOA, 2006, p. 18). No excerto abaixo, Teive discorre sobre a pressuposição estoica de que não nos devemos deixar afetar por aquilo que não depende de nós. A vida de Teive não depende dele, mas a morte sim.

A dignidade da inteligência está em reconhecer que é limitada e que o universo está fora dela. Reconhecer, com desgosto próprio ou não, que as leis naturais se não vergam aos nossos desejos, que o Mundo existe independentemente da nossa vontade, que o sermos tristes nada prova sobre o estado moral dos astros, ou até do povo que passa pelas nossas janelas: nisto está o vero uso da razão e a dignidade racional da alma (PESSOA, 2006, p. 55-56).

Além disso, e quem sabe fator mais importante, o texto de Barão denuncia que a filosofia anda em vias distantes da ação, do cotidiano, que as práticas da filosofia estoica (considerando os paralelos aqui traçados com os textos de Sêneca) são difíceis de realizarem-se de fato. Sêneca, inclusive, alertava já para a limitação da condição humana, não que haja para ele, como para os modernos, uma crise do *lógos*, da razão, mas sim uma necessidade de descanso, de se desprender da razão. Para o homem moderno, a conduta da vida baseada na confiança de que a razão pode apreender a realidade e que a linguagem, por sua vez, é capaz de transmiti-la fielmente é impossível. Quase no fim do manuscrito, Barão conclui sombria e lucidamente: “Atingi, creio, a plenitude do emprego da razão. E é por isso que me vou matar” (PESSOA, 2006, p. 57). Vejamos o que o fidalgo pessoano diz a respeito da estagnação causada pela tensão entre racionalidade e moralidade:

Não há maior tragédia do que a igual intensidade na mesma alma ou no mesmo homem, do sentimento intelectual e do sentimento moral. Para que um homem

possa ser distintivamente e absolutamente moral, tem que ser um pouco estúpido. Para que um homem possa ser absolutamente intelectual, tem que ser um pouco imoral. Não sei que jogo ou ironia das coisas condena o homem à impossibilidade desta dualidade em grande. Por meu mal, ela dá-se em mim. Não foi o excesso de uma qualidade, mas o excesso de duas, que me matou para a vida (PESSOA, 2006, p. 20).

Retomando-se o percurso traçado até aqui, Barão faz uma reavaliação de suas habilidades e vê que devido à sua maior disposição para a vida contemplativa, o melhor é se isolar e se dedicar à escrita, forma de ação em que sua alma procura se movimentar. Chega à conclusão, no entanto, por causa de seu excessivo escrúpulo da perfeição, incompatível com o resultado de seus esforços – “pensamentos defuntos, os apontamentos, às vezes trechos já completos, para as obras que nunca escreveria” (PESSOA, 2006, p. 18) – que o isolamento e a escrita não lhe servem como meio de saída para a condição desassossegada em que se encontra amarrado. Frustra-se quanto às tentativas de ser grandioso e busca na morte voluntária o único ato corajoso que possa fazê-lo admirável, honroso. Tendo em vista sua condição decadente, o suicídio é uma saída digna da vida. Barão era escravo de sua obra, e destruindo-a passa a ser dela senhor. Da mesma maneira que era da vida escravo, e instituindo-se vencido, torna-se vencedor. Assim, anuncia o Barão, enfim resoluto, a morte como libertação: “Se o vencido é o que morre e o vencedor é quem mata, com isto, confessando-me vencido, me instituo vencedor” (PESSOA, 2006, p. 58).

2.3 A PEDAGOGIA DA MORTE LIVRE

Barão de Teive encena a ousadia extrema de não ser. Nesta leitura de *A educação do estoico*, foi possível perceber que o fato de recorrer ao estoicismo como resposta à decadência na Modernidade é um procedimento poético-filosófico que se enquadra na proposta neoclassicista de Fernando Pessoa. Para o heterônimo filósofo neopagão António Mora, o estoicismo é a mais alta manifestação do paganismo:⁷³ “visa um fim humano, a organização da pessoa humana, não a transcendência dela, [...] uma moral de orientação e de disciplina, ao passo que a moral cristã é uma moral de renúncia e de desapego” (PESSOA, 1996, p. 249). Nesse sentido, em relação aos

⁷³ Durante as investigações que deram origem a esta dissertação, percebeu-se claramente a recorrência ao estoicismo na obra pessoana. É possível construir uma leitura comparativa a respeito do modo como o tema repercute em diferentes heterônimos, claramente, por exemplo, em *Caeiro*, *Reis*, *Mora* e *Soares*, possibilidade que não pôde ser aqui explorada.

ensinamentos filosóficos suscitados pelo estoicismo de Sêneca, como sugere o título do manuscrito, que ensinamento se poderia extrair de *A educação do estoico*?

Após ponderar sobre a necessidade de meditar antes de decidir pela morte de si, Sêneca faz ainda uma ressalva importante, sustentada pela consciência da dificuldade de se aplicar de fato os preceitos estoicos na vida: pois, mesmo conseguindo o homem eliminar suas insatisfações pessoais, não está livre de se acometido por “um desgosto pelo gênero humano” (SÊNECA, 1994, p. 72). É exatamente o que acontece com Barão de Teive, que, decadente, depois de esforços frustrados para tentar acabar com suas insatisfações particulares e atingir a tranquilidade da alma, continua tomado por uma descrença na humanidade e em si mesmo. Pensar sobre a morte é pensar sobre a vida. Pensar sobre o suicídio é pensar sobre o valor da vida em si mesma. A ideia de que pelos ensinamentos estoicos se deve praticar a virtude é inviável para Barão: “O suicídio representa uma demonstração exemplar do fracasso de tal empresa, comprovando que a domesticação das aparências não pode evitar até o fim a intrusão do real” (VĂLCAN, 2016, p. 21).

Apesar de atualmente haver uma maior condescendência com o suicida, menos relacionado ao pecado e ao crime e mais entendido no âmbito da patologia psíquica, nega-se, geralmente “que o seu ato possa ser o resultado de uma decisão livre e consciente; ele é sempre, de uma forma ou outra, alguém que ‘perdeu a razão’ e cujo ato acaba, no fundo, por escapar a todas as razões” (SERRA, 2008, p. 8). Ainda hoje, custa a aceitar que o ato do suicida possa ser racionalmente deliberado. Teive afirma não perder a razão, mas perde-se nela e por meio dela. Ao Barão Pessoa transfere “a especulação sobre a certeza que os loucos⁷⁴ têm mais que nós” (PESSOA, 1976, p. 81), o que não significa que beire a loucura por falta de razão, mas por excesso dela. Tal distinção entre o suicida louco, desesperado ou doente e o suicida lúcido muitas vezes é difícil e insuficiente⁷⁵ para que aqueles que interpretam a morte voluntária e buscam para ela uma explicação lógica: “Alguém sugeriu que o patológico é, em certos casos, uma crise de

⁷⁴ Massaud Moisés, em “Fernando Pessoa e a educação do estoico” (1998, p. 241-249) faz reflexões a respeito, que delimitam o suicídio de Teive na ideia de loucura sem relacioná-la de maneira clara ao excesso de lucidez ou à filosofia estoica; não vai às fontes bibliográficas dos filósofos estoicos, apenas a textos de comentadores sobre o estoicismo.

⁷⁵ Vide nota 58.

lucidez, uma espécie de embriaguez de clareza” (MARAGALL, 1978, p. 8, tradução nossa).⁷⁶ Como repete tantas vezes Pessoa e sua galáxia, a certeza, a total objetividade é impossível quando se trata dos íntimos meandros da alma, das circunstâncias interiores e exteriores que levam o homem a se matar. A morte voluntária de Barão de Teive, filosoficamente articulada, denuncia os limites da razão humana, sua incompletude, a insuficiência da linguagem, e se relaciona à decadência, à comunidade negativa, ao *désœuvrement*, essa inoperância do homem e da obra enquanto unidade o impedem de atingir a tranquilidade da alma. Nenhum dos outros heterônimos leva ao extremo como Barão de Teive essa impossibilidade da obra e da vida, desse ser absurdo (porque tem consciência da morte, de que a qualquer hora pode morrer, inclusive por vontade própria) que é o homem. O tratamento poético-filosófico da morte voluntária de Barão dialoga com o estoicismo ao mesmo tempo em que se configura uma leitura arguta da decadência do homem moderno na virada para o século XX.

Ciprian Vălcan discorre sobre o suicídio e o niilismo, e analisa uma onda de suicídios ocorrida na Europa, sobretudo na alta elite vienense, na segunda metade do século XIX, gesto a que se conferia legitimidade e visibilidade. O suicídio é entendido como contestação aos valores e crenças mais arraigados à sociedade, que, por isso, gera espanto e é visto sob a perspectiva dos discursos do poder como uma afronta aos pilares que sustentam a ordem vigente e os mecanismos de controle.

O suicídio acaba sendo um paradigma de enfretamento e coragem: “o suicida se apresenta como modelo de força e decisão justamente por ser capaz de assumir as consequências da mais dura das escolhas: a de preferir a morte à vida” (VĂLCAN, 2016, p. 20). Teive enfrenta seus fracassos, tira a máscara, como pudemos observar, “máscara tranquilizante, utilizada com virtuosismo a fim de camuflar tanto o vazio interno como também os eventuais abismos interiores” (VĂLCAN, 2016, p. 21). Seu fracasso também se deve às facilidades do destino concedidas pela riqueza, que acabam por enfraquecer o fidalgo, o qual “sofre de uma dolorosa incapacidade de exercer sua vontade, de perseguir, com abnegação e sacrifício, um objetivo previamente estabelecido, sentindo-se inábil para viver de verdade” (VĂLCAN, 2016, p. 19). Este

⁷⁶ No original: “Alguien ha sugerido que lo patológico es, en determinados casos, una crisis de lucidez, una especie de borrachera de claridad”.

tipo de postura é comum em períodos de decadência.⁷⁷ O suicídio de Teive, dessa maneira, é mais que uma simples não identificação com as normas sociais. Relaciona-se a uma inerente potência de *não*, ao pensamento negativo, pois, mesmo tendo os meios externos propícios a executar uma obra literária, não tem a vontade necessária, a disposição de espírito para fazê-lo. “Começar a pensar é começar a ser consumido. A sociedade não tem grande coisa a ver com estes princípios” (CAMUS, [19--], p. 15). Teive, como vimos, não procura inculcar a responsabilidade de seu ato à constrição social, apesar de sabê-lo intimamente ligado a ela.

Tragédias, muitos as têm – todos, até, se entre elas contarmos as ocasionais. Mas o que a cada qual compete, como homem, é não falar na sua tragédia; e o que a cada qual compete, como artista, é, ou ser homem e calar-se sobre ela, escrevendo ou cantando de outras cousas, ou extrair dela, com firmeza e grandeza, uma lição universal (PESSOA, 2006, p. 57).

Esta lição é a morte livre, encarnada em suas últimas palavras. Independentemente da época, da classe social, do meio que se usa para consumá-lo, o ato do suicídio é universal e é um dos problemas filosóficos encenados pela obra pessoana. Com a decadência dos valores de seu tempo, com a inviabilidade da comunidade e da participação ou contribuição no mundo, entrega-se a um repouso a que não consegue pôr fim, a não ser pela negação extrema da inércia. Nas palavras de Albert Camus:

Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo. Como todos os homens são já pensaram no seu próprio suicídio, pode reconhecer-se, sem mais explicações, que há um elo direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada (CAMUS, 19--, p. 17).

Devido à “vacuidade moral” vivida por Barão e ao fracasso do processo de abdicação das paixões, a morte é uma impostura, uma transgressão ao imperativo da vida. Nesse sentido, a escrita do manuscrito se impõe a ele como adiamento final da morte, ritual fundido da morte da obra e do nascimento do testamento de Teive. Em seu último gesto autoral – antes da obra final, o suicídio – contradiz a inércia em que se firmou no decorrer de sua vida, traçando uma análise do ego, explicando reentrâncias e motivações de seu espírito, “formas de devaneio ou complexas investigações psicológicas, [...] a descoberta de seus segredos inconfessáveis ou o

⁷⁷ Ciprian cita uma obra de Stefan Zweig, *Noite fantástica*, cujo protagonista, o barão Friedrich Michael von R. apresenta muitas semelhanças com o fidalgo pessoano.

desmantelamento de engenhosos mecanismos de defesa e fortificados ao longo do tempo” (VĂLCAN, 2016, p. 22).

Sua escolha pela morte voluntária foi ponderada e progressivamente erigida em sua alma. As desavenças de si, ocasionadas pelo excesso de racionalidade e de rigidez moral e pela consciência da precariedade da razão, diante das limitações em anular os sentimentos, que continuam a perturbá-lo. Por isso, para que de fato sua morte seja reconhecida como um ato de saída vitorioso e bravo, e não uma fuga covarde e desesperada (pois é difícil ponderar o grau de racionalidade implicado no ato), resta-lhe ainda, como vimos, certa necessidade das palavras, resta voltar a obra, a linguagem, o sujeito sobre si mesmos.

Desprender-se da existência imediata, sacrificar a vivência em nome de formas quase mórbidas de autoconhecimento, privilegiar construções puramente mentais em detrimento da sensibilidade [...]. Os suicidas são em geral recrutados dentre as fileiras formadas por aquelas criaturas que se tornaram dependentes da droga da introspecção, imunes a qualquer ilusão, precocemente blindadas por uma terrível apatia, incapazes de espontaneidade ou de qualquer impulso lúdico, desprovidas de crenças ou ideais, sobrevivendo por inércia à extinção de qualquer vestígio de afetividade. A opção pelo suicídio é, neste caso, apenas o gesto derradeiro de um morto-vivo, de um espectro que contempla incessantemente a própria agonia antes de encontrar forças para pôr fim a ela (VĂLCAN, 2016, p. 40).

Nesse sentido, morte é que abriria a possibilidade ao fidalgo de escancarar as vilezas e misérias que envolvem a constituição dos valores morais e sociais que o mataram para a vida, desapegar-se de seus manuscritos e, distante da noção da vida como um bem em si mesmo, suicidar-se. Este pode ser considerado um ato grandioso e libertador: “Aquele que não apenas decide morrer mas que encontra o meio para tanto é um grande homem” (SENECA, 2007, p. 111). Barão escreve para escapar à possibilidade de sua morte ser julgada como um ato de covardia. A morte voluntária é o esquivar-se definitivo a todos os golpes, reerguer-se e dar as mãos à liberdade de não ser.

Muitas questões, portanto, se colocam diante da riqueza literária e filosófica do manuscrito de Barão de Teive. O suicídio acaba sendo uma “prova de liberdade num mundo que é prisioneiro dos próprios caprichos” (VĂLCAN, 2016, p. 20). Haveria, como nos ensinamentos de Sêneca, um fundo pedagógico em *A educação do estoico*, que diria respeito, não ao modo de

bem viver de acordo com essa doutrina, mas ao modo de bem morrer. Morrer é a tarefa que esta educação aristocrática, decadente lhe deixa, uma missão de consumir o inevitável:

A morte no horizonte humano não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torna fonte de nossa atividade e de nosso controle. O homem morre, isso não é nada, mas o homem *é* a partir de sua morte, liga-se fortemente à sua morte, por vínculo de que ele é juiz, ele faz sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade. A decisão de ser sem ser é essa possibilidade da morte (BLANCHOT, 1987, p. 93).

Barão se funde à sua obra por meio da morte. O suicídio não é acrescentado à obra, é nela fundido enquanto performance artística – como propõe Paulo Serra (2008), uma das belas artes – que escapa aos determinismos sociais e biológicos, que denuncia a derrocada de valores que supõem uma transcendência religiosa e uma confiança excessiva na humanidade. Dar fim ao *corpus* e ao corpo é o gesto de Barão no drama em gente e faz dele o único, no universo heterônimo, a morrer pelas próprias mãos, não sem antes, também por meio delas, transformar em pó todo o resto do que havia escrito e o dispersar por fragmentos, em restos de restos, entre cinzas e palavras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Vinícius Onesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida una*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- _____. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Trad. Oscar Paes Leme. São Paulo: Editora das Américas, 1961.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1985.
- AURÉLIO, Marco. *Meditações*. Trad. William Li. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- BABO, Maria Augusta. *O Livro do desassossego: uma escrita sobre a escrita*. In: _____. *A escrita do livro*. Lisboa: Passagens, 1993. p. 155-196.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: a anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, III).

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, I).

_____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, II).

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme, 2013.

_____. *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010. v. 1: A palavra plural.

_____. *A conversa infinita*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. v. 2: A experiência limite.

_____. *A conversa infinita*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. v. 3: A ausência de livro.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Livros do Brasil, [19--].

CINTRA, Elaine Cristina. O livro por vir: anotações sobre a escritura no *Livro do desassossego*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 27, n. 38, p. 63-83, jul.-dez. 2007.

COELHO, Jacinto do Prado. “Fernando Pessoa sempre existiu”; “Nota sobre a ordenação dos textos”. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Org. Jacinto do Prado Coelho. Recolha e transcrição Maria Aliete Galhoz e Tereza Sobral Cunha. Lisboa: Ática, 1997b. v. 1, p. VII-XXXIII.

_____. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, 1977.

COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Trad. Cleonice P. H. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Gabéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CONSTANT, Benjamin. *A liberdade dos antigos comparada à dos modernos*. Trad. Emerson Garcia. Belo Horizonte: Atlas, 2015.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da “sinceridade”. Filosofia e autobiografia de Jan-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

DAUBE, David. Death as a release in the Bible. *Novum Testamentum*, v. 5, n. 2-3, p. 82-104, jul. 1962. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1560019>>. Acesso em: 19 set. 2016.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (Coord.). São Paulo: Editora 34, 1997. v. 3.

_____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da USP, 2009. p.361-403.

DUHOT, Jean-Joël. *Epicteto e a sabedoria estoica*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2006.

EPICTETO. *Máximas*. Trad. Marcelino A. Ortiz. Buenos Aires: Editorial Tor, 1943.

_____. *Tutte le opere*. Milano: Bompiani, 2009.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Trad. António José Massano e Manuel Palmeirim. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004. v. 2.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos, III, p. 47-59).

_____. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

_____ *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 57.

FREITAS, Filipa Silveira de. *Barão de Teive: o suicida lúcido*. *Pessoa Plural*, n. 5, p. 43-69, Spring 2014. Disponível em: <https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue5/PDF/I5A03.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.

FREITAS, Filipa Silveira de. *Barão de Teive: emoção e lucidez n'A educação do estóico*. 2013. 81 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Geral) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, [198?].

_____. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

_____. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

_____. O trágico e os destinos do desassossego. In: _____. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1993. p. 15-32.

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 1999.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 955-987.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Trad. João Camillo Penna. *A Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 10, p. 67-94, 2004.

LAÉRCIO, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

_____. *Fernando Pessoa revisitado; leitura estruturante do drama em gente*. Porto: INOVA, 1973.

MANSON, Edward. Suicide as a crime. *Journal of the Society of Comparative Legislation*, v. 1, n. 2, p. 311-319, jul. 1899. Disponível em: <<http://www.jstore.org/stable/752206>>. Acesso em: 9 set. 2013.

MARAGALL, Jordi. Punto di vista filosófico: el suicidio. *El Ciervo*, v. 27, n. 332, p. 8-10, out. 1978. Disponível em: <<http://www.jstore.org/stable/40809210>>. Acesso em: 9 set. 2013.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. Trad. Sérgio Milliet. Editora UnB: Brasília, 1987. v. 2, p. 109-119.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

_____. *Demanda: literatura e filosofia*. Org. Ginette Michaud. Trad. João Camilo Penna. Chapecó: Argos, 2016.

_____. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAC, Maria da Glória. Estoicismo e epicurismo em Sêneca. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 3, p. 257-273, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/delete2/article/viewFile/623/554>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

NOYES JR., Russell. Seneca on Death. *Journal of Religion and Health*, v. 12, n. 3, p. 223-240, jul. 1973. Disponível em: <www.jstore.org/stable/27505179>. Acesso em: 9 ago. 2013.

OLIVEIRA, Débora Araújo Drumond. *A noção de désœuvrement no Fausto de Fernando Pessoa*. 2015. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-A35N5C>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

PAZ, Octavio. *Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo*. Trad. Luís Alves da Costa. Madison: Vega, 1988.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

PESSOA, Fernando. *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Org. Jerônimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2013.

_____. [*Álvaro de Campos*.] *Livro de versos*. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

_____. [*Barão de Teive*.] *A educação de estoico*. Org. Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. [*Barão de Teive*.] *A educação do stoico*. Edição crítica de Fernando Pessoa. Org. Jerônimo Pizarro. Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007a. v. IX.

_____. [*Bernardo Soares*.] *Livro do desassossego*. Org. Jacinto do Prado Coelho. Recolha e transcrição: Maria Aliete Galhoz e Tereza Sobral Cunha. Lisboa: Ática, 1997a. v. 1-2.

_____. [*Bernardo Soares*.] *Livro do desassossego*. Org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

_____. *Fausto: tragédia subjectiva*. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença, 1988.

_____. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

_____. *Obra em prosa*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007b.

_____. *Páginas de doutrina estética*. Org. Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito Limitada, 1946.

_____. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1967.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Pessoa por conhecer*. Org. Tereza Rita Lopes. Estampa: Lisboa, 1990. 2 v.

_____. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

_____. *Teoria da heteronímia*. Org. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Porto, 2012.

_____. *Textos de crítica e de intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

_____. *Textos filosóficos*. Org. António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968. v. II.

PIRATELI, Marcelo Augusto; MELO, José Joaquim Pereira. A morte no pensamento de Lúcio Aneu Sêneca. *Acta Scientiarum*. Human and Social Sciences, Maringá, v. 28, n. 1, p. 63-71, 2006. Disponível em:

<<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/183/133>>. Acesso em: 11 abr. 2015.

PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo. Como coadjuvar um falso suicídio. In: _____. *Como Fernando Pessoa pode mudar sua vida*: primeiras lições. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016. p. 46-52.

PUENTE, Fernando Rey (Org.). *Os filósofos e o suicídio*. Trad. Marcelo Marques *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Trad. Breno Silveira. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1969. v. I.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEDLMAYER-PINTO, Sabrina. *Pessoa e Borges: quanto a mim, eu*. Lisboa: Vendaal, 2004.

SEIDLER, Michael J. Kant and the Stoics on Suicide. *Journal of the History of Ideas*, v. 44, n. 3, p. 429-453, jul.-set. 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2709175?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 9 set. 2013.

SENA, Jorge de. Introdução ao *Livro do desassossego*. In: _____. *Fernando Pessoa & Cia heterónima (estudos coligidos 1946-1978)*. Lisboa: Edições 70, 1982. v. 1, p. 177-242.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *As relações humanas: a amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte*. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2007.

_____. *Da vida retirada; Da tranquilidade da alma; Da felicidade*. Trad. Lúcia Sá Rebello e Ellem Itanajara Neves Vranas. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Obras*. Trad. Giuli D. Leoni. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1994.

_____. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SENECA, Lucio Anneo. *Anticipare la morte o attenderla: la lettera 70 a Lucilo*. Org. Giuseppe Scarpat. Flero: Paideia, 2007.

SERRA, José M. Paulo. *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/serra_paulo_estetica_suicidio.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2015.

TADIC-GILLOTEAUX, Nicole. Sénèque face au suicide. *L'Antiquité Classique*, v. 32, n. 2, p. 541-551, 1963. Disponível em: <<http://www.jstore.org/stable/41647200>>. Acesso em: 9 set. 2013.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *O estoicismo romano: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

VĂLCAN, Ciprian. *O suicida e a era do niilismo*. Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Zazie, 2016.

VASCONCELOS, Lisa. *Vertigens do eu: autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa*. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Viana Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. *Suicídios exemplares*. Trad. Carla Branco. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ZENITH, Richard. Post-mortem. In: PESSOA, Fernando. *[Barão de Teive.] A educação de estóico*. Org. Richard Zenith. São Paulo: A Girafa, 2006. p. 87-110.