

O “heterónimo” kitsch (sobre a vida do Barão de Teive)

Gustavo Rubim

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Composto numa fase já tardia da obra pessoana, no mesmo ano em que surge Bernardo Soares e em que foi escrita a “Tábua Bibliográfica” (1928), o texto não terminado de *A Educação do Estoico*, combinando os tópicos do falhanço autoral extremo e do suicídio, funciona como apropriação já exausta da retórica doutras partes da escrita pessoana. Nela emerge o fundo romântico e idealista de uma concepção de autoria entendida como posse plena de uma “obra” ou livro, a que não é alheia a própria invenção da heteronímia. Teive é a versão kitsch dessa invenção, muito mais do que qualquer reencarnação convincente de um Séneca moderno. O estudo sugere, para melhor compreensão, uma comparação com o caso de Lord Chandos, a personagem do desistente literário criada em 1902 por Hugo von Hoffmannsthal.

Palavras-chave: Impotência; heteronímia; estoicismo; kitsch; obra.

Abstract

Composed in a late phase of Pessoa’s work, in the same year when Bernardo Soares appears and in which the “Bibliographic Table” (1928) was written, the unfinished text *The Education of the Stoic*, combining the topics of the extreme authorial failure and suicide, works as an already exhausted appropriation of the rhetoric defining other parts of Pessoa’s writing. A romantic and idealistic ground emerges in a conception of authorship understood as the full possession of a “work” or a book, also implicated in the invention of heteronymy. Teive is the kitsch version of that invention, much more than any convincing reincarnation of a modern Seneca. The study suggests, for a better understanding of the case, a comparison with Lord Chandos, a character of the literary dropout, created in 1902 by Hugo von Hoffmannsthal.

Keywords: Impotency; heteronymy; stoicism; kitsch; work.



Tenho um sono íntimo de todas as intenções.

Fernando Pessoa / Barão de Teive

O melhor e o mais púrpura é abdicar.

Fernando Pessoa

O Barão de Teive nasceu para morrer.

Richard Zenith

1.

Na experiência de inventar o Barão de Teive, conta, acima de tudo, a ideia da impotência. Ao tentar compor *A Educação do Estoico*, que, para variar, nunca terminará, Pessoa chamou-lhe, em sub-título, “a impossibilidade de fazer arte superior”, mas o adjetivo final, lido o texto todo, soa como se fosse apenas uma extensão moralista com a função de justificar *in extremis* este autor de obra nenhuma. O Barão de Teive é, por excelência, o autor vicário, condenado a não ter outro assunto que os restos já inexistentes da obra que não foi capaz de escrever. Uma das frases que lhe são atribuídas não resiste a deixá-lo claro num tom vagamente autopiedoso: “Pensar que considereei uma obra este monte incoerente de coisas, afinal, por escrever!” (Pessoa, 2018: 48).¹

De acordo, porém, com a lei geral da heteronímia, enquanto maquinismo de reprodução da literatura pela literatura, tal figura de autor vazio tem de ter tudo o que um autor deve ter, ou seja, basicamente, uma “vida” e uma “obra”. Sem “vida” e sem “obra” e uma forma de relação entre as duas, não haveria heterónimo. Estas duas faces, como é sabido, não são em Pessoa dois termos equilibradamente simétricos. A obra é, invariavelmente, o *telos*, a finalidade que dá justificação e sentido à vida, que, em si mesma, tende a significar tão pouco que está sempre a aproximar-se daquele limite que foi atribuído ao heterónimo-mestre, Alberto Caeiro, isto é, o limite em que dela só vale a pena citar as datas do nascimento e da morte. Os versos são conhecidos e estão na série que Álvaro de Campos teria sugerido designar *Poemas Inconjuntos*: “Se, depois de eu morrer, quiserem

¹ O sub-título mencionado surge na p. 15, como transcrição do manuscrito reproduzido na p. 16 da mesma edição.



escrever a minha biografia,/ Não há nada mais simples./ Tem só duas datas — a da minha nascença e a da minha morte” (Pessoa, 1994: 126).² O desdobramento consequente (ou tautológico) desta poética surge, ainda mais claramente, no prefácio aos *Poemas Completos de Alberto Caeiro* atribuído a Ricardo Reis, nestes termos também sobejamente conhecidos: “A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida [ou, em variante: *são o que viveu*]. Em tudo o mais não houve incidentes, nem há história.” (Pessoa, 1994: 25). O despojamento de conteúdo biográfico narrativo, circunstancial e contingente, na existência do poeta, fora da consagração dessa existência à composição da obra, é, em boa verdade, o lugar-comum modernista que estrutura *na generalidade* a própria noção de obra tal como Pessoa a concebe em toda a ficção heteronímica. Noutra versão do prefácio encomendado de (ou a) Ricardo Reis, que Teresa Sobral Cunha incluiu como segundo posfácio a título de “Comentário de Ricardo Reis” aos poemas de Alberto Caeiro, ressurgem o mesmo lugar-comum e com a mesma nitidez, não de recusa do biografismo, mas de rejeição total da necessidade de biografia: “[...] para falar de Caeiro eu não iria evidentemente escrever uma biografia, ou dizer umas palavras de elogio. A biografia não teria interesse, porque na vida de Caeiro nada se passou, a não ser os versos que escreveu, e por eles eles próprios falarão” (Pessoa, 1994: 181). A biografia ideal do poeta é uma história nula que faça das figuras autorais heterónimas aquilo a que Pessoa chamou, no “Prefácio Geral” que escreveu para *Aspectos*, “pessoas-livros”, personalidades bibliográficas marcadas pela coincidência consigo mesmas nos termos que Pessoa usou para explicar aos leitores dessa obra não publicada o modo como a deveriam ler: “Cada personalidade dessas — reparai — é perfeitamente uma consigo própria, e, onde há uma obra disposta cronologicamente, como em Caeiro e Álvaro de Campos, a evolução da pessoa moral e intelectual do autor é perfeitamente definida”.³ Esta definição perfeita conseguir-se-ia, portanto, com uma poupança igualmente perfeita de informação biográfica externa ao texto dos poemas e não é de modo nenhum exagerado (nem inapropriado) especular que a invenção heteronímica, enquanto autoria de autores, decorre desta idealização do escritor enquanto sujeito puramente poético ou entidade homogeneamente literária. Inventar “pessoas-livros” é inventar um tipo de pessoas em cuja vida tudo existe para chegar a um livro, de tal forma que se poderia dizer que

² O poema tem a data de 8 de novembro de 1915. Na edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Pessoa, 2009), p. 110.

³ Pessoa, 1994: 241 e 242.



todas têm em comum a mesma obra, que é a de serem a pessoa da obra que assinam e circularem, em exclusivo, mesmo nascendo e morrendo, num universo que não precisa de mais matéria que a matéria dos livros. (Já se sabe, claro, que, no circuito da invenção pessoana, esta espécie de mónadas literárias bem-sucedidas tem sempre, algures, um passo de Álvaro de Campos que lhes vem estragar a perfeição textual, mas mesmo aí se pode dizer que os estragos são controlados.)

Uma das mais interessantes consequências deste maquinismo foi a que se manifestou pela mão de Octavio Paz, em 1961, na altura em que escreveu o ensaio *El desconocido de si mismo*, que aborda o universo pessoano aproveitando exatamente para tirar todo o rendimento crítico possível do lugar-comum que ocupa logo as primeiras linhas do ensaio: “Os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia. Pessoa, que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que se fosse diretamente aos seus poemas, esquecendo os incidentes e acidentes da sua existência terrestre” (Paz, 1988: 7). Paz não excluiu da produtividade deste gesto os textos em prosa de Pessoa, ou aqueles que conhecia, entre os quais não podia, à época, incluir-se *A Educação do Estoico* e a figura do Barão de Teive. E, com efeito, o caso de Bernardo Soares e do *Livro do Desassossego* (Richard Zenith lembra que, em 1928, o Barão surge “poucos meses antes de Bernardo Soares se ter instalado na Rua dos Douradores para assumir a autoria do *Livro do Desassossego*”)⁴ não instala aqui qualquer diferença de relevo. Basta recordar o início de um dos trechos mais famosos: “Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida” (Pessoa, 2014: 40). Este motivo do vazio biográfico, ou da desvitalização autoral, surge também, como se sabe, no Prefácio que Pessoa escreveu para o *Livro do Desassossego* e no qual narra o encontro casual (mas, no fim, absolutamente necessário e determinado, segundo um esquema que é comum nas ficções pessoanas) com a pessoa do autor do *Livro do Desassossego*, o empregado de comércio que, sem dele ser indicado o nome (e que seria ainda Vicente Guedes à época em que esse prefácio foi escrito), é descrito a dado passo nestes termos, cuja construção pela negativa é desnecessário sublinhar:

⁴ Pessoa, 2018: 9.

Nada o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão. [...]

Nunca teve de se defrontar com as exigências do Estado ou da sociedade. Às próprias exigências dos seus instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. Mas — a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca ele me teve realmente por amigo — percebi sempre que ele alguém havia de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou (Pessoa, 2014: 26-27).

Numa passagem anterior a esta, ainda referida aos encontros no restaurante lisboeta e ao primeiro em que teriam conversado, estes traços (fortemente distintivos, na aparente indistinção) do futuro Bernardo Soares são claramente articulados com uma dimensão aristocrática ou elitista relacionada com a literatura. Novamente a casualidade da conversa conduz à extrema motivação do encontro que a torna possível:

[...] A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos (Pessoa, 2014: 26).

Igualmente prosador e igualmente membro de uma casta restrita, a originalidade do Barão de Teive viria inscrever-se, então, em dois aspetos paralelos: por um lado, é o único “fidalgo” da *côterie* autoral, alheio por completo ao mundo dos empregados de comércio ou dos guarda-livros, e, por outro lado, é aquele que, destruindo tudo o que poderia constituir a sua obra, tem como principal dado biográfico o facto de se suicidar. Ou seja, juntando os dois aspetos, em certo sentido, o Barão de Teive é construído como o único heterónimo que acaba só tendo biografia, a qual consistiria numa fiada de impotências que iria desde a essencial impotência para escrever uma obra até à incapacidade de suportar a continuação da vida sem essa obra desejada, passando pelas zonas intermédias da inabilidade erótica, da timidez, da ausência de fé, do receio entranhado e constante da derrota social. Seria com a finalidade expressa de não ser integralmente esmagado pela impotência e pela derrota que, num último lance (não seria impróprio qualificá-lo de teatral), o Barão de Teive se decidiria a produzir mais um manuscrito, o derradeiro, que fosse, não a sua “confissão”, mas a sua “definição” (Pessoa, 2018: 20). Esta diferença entre confissão e definição é crucial para estabelecer o patamar em que, abdicando de si enquanto “eu”, pondo-se a si mesmo a uma distância contemplativa



imprescindível (isto é, colocando-se já fora de si), um autor pudesse ser o único redator possível da sua própria verdade, deixando, nas palavras atribuídas ao Barão, “com a precisão com que puder fazê-la, uma memória intelectual da minha vida, um quadro interior do que fui” (*ibid.*). É verdade, nesse sentido, que o Barão de Teive nasceu para morrer, mas deve acrescentar-se que é ou parece igualmente verdadeiro que nasceu para morrer com a garantia de que, sobre si mesmo, teria ele, antes de morrer, a última palavra.

2.

A autoridade da última palavra é a forma que assume no Barão de Teive a estrutura do heterónimo como invenção decorrente, sempre, da ideia de *obra* enquanto finalidade suprema da vida. Se aquilo que o Barão está impossibilitado de fazer é “arte superior”, aquilo em que essa arte é “superior” define-se menos pela indesejável confusão com “arte inferior” ou menor do que pela inaceitável submissão à própria confusão da vida. É essa lei económica, esse princípio quantitativo de separação nos terrenos geridos pela figura (sempre dupla) de um “autor”, que é enunciada logo nos primeiros trechos de *A Educação do Estoico*: “Não há maior tragédia do que a igual intensidade, na mesma alma ou no mesmo homem, do sentimento intelectual e do sentimento moral”. No final do mesmo parágrafo, esta fórmula fornece imediatamente a explicação ou a definição que o Barão de Teive pretende ser o único a produzir de si mesmo: “Assim, por ter duas virtudes, nunca pude fazer nada de mim. Não foi o excesso de uma qualidade, mas o excesso de duas, que me matou para a vida” (Pessoa, 2018: 22).

Difícilmente se encontrará exemplo mais cabal de um texto que se recusa a seguir o modelo da “confissão”: nenhuma admissão de culpa, nenhum recurso à noção de defeito ou de falha, nenhuma queda na retórica das faltas ou das inferioridades: tudo o que há para *definir* são virtudes em duplicado e qualidades duplamente excessivas. No vago autorretrato memorial que *A Educação...* compõe ou esboça, até a infância se deixa resumir por esta estranha matemática qualitativa que tende a salvar nos termos da enunciação aquilo que no enunciado aparenta condenar: “Rancoroso e vingativo na infância, perdi, na passagem pela adolescência, essa mesquinhez do excesso de sensibilidade” (Pessoa, 2018: 25). Um parêntesis acrescenta, pelo menos a título de hipótese, que, perdendo-se, nada se perdeu, senão o que estava a mais, substituído por aquilo que realmente se



ganhou: “(Suponho que de algum modo pesou neste resultado o aparecimento em mim da capacidade de pensamento abstrato)”. Note-se que não é um aparecimento qualquer, mas o aparecimento preciso daquilo que permite ao Barão estar a escrever a sua própria *definição* no momento em que poderia incorrer na inferioridade de exarar uma confissão (na verdade, é o aparecimento da capacidade que lhe permite agora distinguir, com subtileza, uma definição de uma confissão). Por outras palavras, é o aparecimento daquilo que salva o Barão de estar a escrever (ou de pensar que está a escrever) este “único manuscrito” final para se vingar, com rancor, dos dois dias que levou a queimar no fogão todos os manuscritos que escrevera ao longo da vida. Que, aliás, não se limitou a queimar “um a um”, como ele mesmo explica: “— e tardou dois dias, porque a muitos reli —” (Pessoa, 2018: 19). A releitura, movimento de despedida e de reapropriação, não impede a destruição, mas impede provavelmente, logicamente, que com ela se destruísse também a vontade de continuar a escrever. E mais: de escrever, afinal, no final, o texto que tenha o poder de substituir todos os textos que ficaram por escrever, todos os documentos da impotência, notas, apontamentos, “frases dispersas” (Pessoa, 2018: 48), “obra fragmentária mas cuidada da minha vida” (*id., ibid.*: 43), tudo o que não tendo chegado a ser obra pode agora, no final, modificar-se, dar lugar ao legado ou ao testamento, em suma, às “palavras [...] de um moribundo” (*id., ibid.*: 31).

Só que, neste ponto, o Barão já deixou consideravelmente para trás a clareza das suas intenções ou dos seus planos, a nitidez das suas distinções e das suas convicções. É por isso que este texto tanto serve mal os partidários da ideia de um sistema-Pessoa sempre consistente consigo mesmo (seja qual for o plano de consistência considerado), quanto os adeptos da estética da multiplicação ou da fragmentação intencionada. Figura alegórica, eventualmente compensatória, do próprio conflito entre construção sistemática e desagregação ou proliferação sem centro nem governo, o Barão de Teive e a sua não-obra convertida em súplica substitutiva para memória futura enredam-se rapidamente nas tensões que pretendem eliminar, exibindo aquilo que declaram possível evitar. O sistema de valores que configuraria uma “educação” abre exceção às suas próprias regras. É bem visível esse movimento autossabotador justamente no ponto em que o Barão, exemplo maior da vontade de rasurar as contingências da vida a favor das exigências da obra, reclama o estatuto de “moribundo” e os privilégios e licenças que lhe seriam específicas. O arranque desse discurso é, como convém a um estoico e a um educador, de natureza moral, mas torna-se quase de imediato



(como não pode deixar de convir a um autor) um discurso sobre o discurso, um texto sobre a escrita. Relembre-se:

A preocupação de um indivíduo consigo mesmo pareceu-me sempre a introdução, em matéria literária ou filosófica, de uma falta de educação. Quem escreve não repara que está falando por escrito, e assim há muitos que escrevem coisas que nunca ousariam dizer. [...]

O pessimismo, verifiquei, é muitas vezes um fenómeno de recusa sexual. É assim, claramente, o de Leopardi e de Antero. Nesta construção de um sistema sobre os fenómenos sexuais próprios, não posso esquivar-me a ver qualquer coisa de implacavelmente grosseiro e vil. [...]

Que tem o sistema do universo com as deficiências sexuais de cada qual?

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, 2018: 30-31).⁵

Trata-se, se virmos bem, de voltar a contrapor o “sentimento intelectual” ao “sentimento moral”, mas aqui o poder do primeiro não pode controlar a força do segundo, ou seja, o autor na função de escritor, desprendido da sua própria vida, não tem como evitar a interferência da singularidade psicobiográfica que o autor suicida não deixa de ser. Assim, esta sentença tolerante (e, simultaneamente, espúria: passámos de um texto que quer deixar “uma memória intelectual da *minha* vida” para um texto que tem de se justificar por nele um indivíduo se preocupar consigo mesmo...) concede à *Educação* o direito de ser mal-educada; concede ao educador, na iminência da morte, que desedueque, que exerça, porque vai morrer, o poder de desobedecer às regras que pretende legar como lição resultante da sua própria decisão de morrer! Ainda noutros termos: o moribundo teria o direito de esquecer o estoicismo em que se educou e de que, morrendo, daria exemplo no seu próprio corpo de suicida. Fá-lo-ia conscientemente, sabendo-o e declarando que sabe que se opõe ao princípio “*em que*” assentou, tornando-se o seu próprio opositor, porque o princípio decorre da decisão de morrer e a decisão de morrer implica a proximidade da morte. A mesma decisão sustenta o princípio e a suspensão do princípio, a vigência da lei e a tolerância à transgressão. Mas há aqui uma simplificação. Na verdade, a decisão de morrer está acompanhada da decisão de escrever, que dela é independente: se não houvesse a decisão de escrever, não existiriam as “palavras [...] de um

⁵ Richard Zenith assinala, em nota aposta a este passo, a informação de que, por cima dele, se lê “*A Profissão do Improdutor* (título)”. É muito significativo, para o argumento da presente leitura, que Pessoa *abandonasse* esse título que poderá ter constituído alternativa para nomear o “único manuscrito” do Barão de Teive (e não apenas uma derivação arbitrária surgida na redação desta passagem).



moribundo” e a licença que lhes é concedida. E a licença corresponde à inevitabilidade, à necessidade ou ao desejo de falar de si que é, aliás, insista-se, todo o projeto do “último manuscrito”: discurso do Barão de Teive para *definir* a “memória intelectual” da *vida* do Barão de Teive. Estamos a um passo de ver invertida a teleologia: agora, o “único manuscrito” pouco mais representa do que a submissão da obra (inexistente) a uma vida de tal maneira dominante que impõe até, por decisão que lhe pertence, o ponto em que a vida deve ser dispensada. E a ressalva de “tolerância para os moribundos” torna-se uma sentimental *captatio benevolentiae* para um sujeito que, nada mais querendo do que autobiografar-se, se projeta a si mesmo como se já tivesse sofrido o golpe com que se matará. Ora, a pergunta impõe-se, mais tarde ou mais cedo: não será tudo isto um espetáculo um bocadinho patético?

3.

A pergunta, por bárbara que possa soar, alimenta-se do próprio estilo do texto atribuído ao Barão. Se pudéssemos dizer que, na literatura, tudo o que surge uma primeira vez como tragédia acabará surgindo uma segunda vez como farsa, então seria possível pensar o Barão de Teive como reencarnação cômica do célebre Lord Chandos, que Hugo von Hoffmannsthal inventou em 1902. E, desde logo, na diferença do tom e do estilo que caracteriza estes dois discursos de renúncia à atividade literária. Lord Chandos escreve a sua carta famosa a Francis Bacon, nada menos que o erudito autor do *Novum Organum* publicado em 1620; o Barão pessoano não compõe uma carta, é verdade, mas, referindo-se igualmente a Bacon, para se contrastar com ele dirige a sua solene declaração de desistência da obra a todos os que no futuro venham a ser seus pares. Recordo: “Será este 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”.⁶ Até pela retórica da modéstia que, ainda que ambigualmente, parece afastar uma pretensiosa comparação com o autor dos *Ensaaios*, tudo indica que o Barão concebe o seu testamento como se tivesse por destinatários cuidadosamente selecionados os falhados literários da posteridade. Apontando a um novo tipo de escol, que ele

⁶ Pessoa, 2001: 18. O texto da edição de 2018 traz acrescida a preposição “de” na parte final deste passo — “dos que o futuro fizer *de* meus pares”, p. 20 — mas a preposição soa sintaticamente errada. O problema estava resolvido na edição de Jerónimo Pizarro (cf. Pessoa 2007: 23), cujo Aparato Genético explica, na nota 11 a este trecho, a origem daquele “de” e a possibilidade de o ignorar (*ibid.*: 73). Opto, pois, pelo texto de Zenith de 2001, corroborado pela transcrição de Pizarro.



próprio fundaria, estabelece o paradigma do ato suicida em que alguém que nunca conseguiu escrever livro algum fabrica para tal fracasso a nobreza simbólica de substituir todas as tentativas que nunca deram em nada pela explicação sucinta das razões por que foi preferível queimá-las a todas. O cerne da explicação é, aliás, consistente com a personagem do explicador. O problema fundamental é o do perfeccionismo, quer dizer, a recusa de *assinar* qualquer obra que não seja forçosamente uma espécie de obra total e o reconhecimento de que, para produzir essa obra sem falhas, é enorme o esforço requerido:

[...] Nunca pude conceder a mim mesmo a autorização para o meio-termo, para qualquer coisa menos na obra que a minha personalidade inteira e a minha ambição toda. Se eu houvesse reconhecido na minha inteligência uma incapacidade para a obra sintética, teria sofrado o meu orgulho, reconhecendo-o por loucura. Mas a deficiência não esteve nunca na minha inteligência, capaz sempre de grandes sínteses e de poderosas sistematizações. O meu mal estava na tibieza da vontade ante o esforço medonho a que essas inteirezas me compeliavam (Pessoa, 2018: 48).

De facto, um barão, um aristocrata ocupado em trabalhos que compelem a um “esforço medonho”, seria ou pareceria inverosímil e torna-se quase natural que o próprio desista antes de começar e, no fim de muitas desistências, prefira morrer a prosseguir na sua intenção ambiciosa. Note-se: Lord Chandos ainda enumera algumas das obras que fizeram parte dos seus projetos literários e uma delas, algo fatalmente e não sem certa contradição performativa, intitulava-se *Nosce te ipsum*.⁷ Já o Barão de Teive, se formos pelo que ele nos narra (e não podemos ir por mais coisa nenhuma), não chegou a formar qualquer projeto específico que mereça ser mencionado numa breve sinopse ou sequer por referência a um título eventual, provisório. Tudo o que sabemos é que

⁷ Recorde-se o projeto de Lord Chandos: “Querida... E queria ainda muitas outras coisas. Pensei em organizar uma recolha de “Apotegmas” como os que Júlio César compilou — lembrar-se-á certamente da menção que deles faz Cícero numa carta. A minha ideia era reunir as mais notáveis sentenças que pudesse conseguir no convívio com homens sábios e mulheres espirituosas do nosso tempo, ou com gente especial do povo, ou com pessoas cultas e distintas, nas minhas viagens; e juntaria a isso belas máximas e reflexões tiradas das obras dos Antigos e dos Italianos, e toda a espécie de ornatos que encontrasse em livros, manuscritos ou conversas; para além disso, organizar uma coletânea das festas e representações, narrações de crimes estranhos e casos de loucura, a descrição das maiores e mais originais construções dos Países Baixos, da França e da Itália, e muitas coisas mais. E a obra teria o título: ‘Nosce te ipsum’” (Hofmannsthal, 2012: 15-16). Vale lembrar que Francis Bacon compôs um livro de apotegmas — *Apophthegms New and Old*, com data de 1625 — e que no curto prefácio que para ele escreveu menciona expressamente o livro perdido de Júlio César e a carta de Cícero que lhe faz referência. É o que se pode verificar consultando o volume das *Philosophical Works* de Bacon, p. 863, existente na biblioteca pessoal de Fernando Pessoa e disponível em digitalização *online* (bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt).



escrevia, mas que passou a considerar tudo o que escreveu “um monte incoerente de coisas, afinal, por escrever!”. A figura tem, portanto, algo do diletante e, como se vê pela passagem citada, sofre de uma espécie de visão hipertrófica da autoria: “na obra”, é ele, autor anterior à obra, que tem de estar presente na sua “personalidade inteira” e na sua “ambição toda”, propósito que identifica a autoria com uma relação de plena posse e que nunca se vê sujeito à sombra de um escrutínio crítico. Em rigor, o que o fidalgo conclui é que o seu desejo de ser autor não coincide com a condição de se tornar escritor: “o esforço medonho” representa a passagem antecipada do domínio das intenções autorais para o espaço das exigências da obra, mas o discurso do Barão, esse discurso que ele tenta inculcar como uma “educação do estoico”, está especializado no argumento de que tudo se decide no território do autor, que tudo reverte para a psicologia de um sujeito atacado pela “tibieza da vontade” e incapaz de a combater. É exatamente o que este texto tem de mais remoto do estoicismo e de incompatível com uma educação: a sua insistência no não enfrentamento da adversidade e do obstáculo, a deposição antecipada das armas perante uma batalha que se adivinha, a resignação a um estado de coisas que se prefere deixar como está para poupar o esforço de (ao menos) o corrigir. Séneca nunca poria o Barão naquela lista em que enumerou a pobreza, a tortura, o exílio, o fogo, o veneno e a morte como *bens* trazidos pela Fortuna à vida de Caio Fabrício Lusino, de Atilio Régulo, de Rutilio Rufo, de Múcio Cévola, de Sócrates e de Catão, respetivamente.⁸ Alguém que se poupa a atravessar as agruras de um “esforço medonho” não parece ajustado à filosofia dos que, pensando mais “no seu objetivo do que naquilo que poderão sofrer”, afirmam que “aquilo que terão de sofrer é uma parte da sua glória” (Seneca, 1963: 27). A possibilidade de o Barão de Teive fazer sua a divisa de Séneca, segundo a qual “o desastre é a oportunidade da virtude”,⁹ parece escassa a partir do momento em que escreve, em registo autobiográfico: “Sempre que, em qualquer coisa, tive um rival ou a possibilidade de um rival, desde logo abdiquei sem hesitar”. Tendo em conta, sobretudo, que depressa acrescenta “Perdi sempre com rancor e despeito” (Pessoa, 2018: 22). E que, nessa parte do texto, conclui para subtrair de vez todas as dúvidas quanto à sua própria autodefinição: “Pus-me sempre à parte do mundo e da vida, e o embate de qualquer elemento deles feriu-me sempre como um insulto de baixo, a revolta súbita de um laiaio universal” (Pessoa, 2018: 22-23).

⁸ Seneca, 1963: 17.

⁹ “calamitas virtutis occasio est”: *idem, ibid.*: 26.



A única compatibilidade estaria, como que em última instância, na coragem para enfrentar o suicídio, coragem de que o próprio Séneca, como se sabe, se tornou modelo. O que o Barão conta, porém, coloca a abdicação de viver numa linha narrativa de longa duração, uma espécie de *leitmotiv* biográfico que ele mesmo, na sequência do passo que estava a citar, coloca na origem da decisão suicida. Trata-se do episódio (chamemos-lhe assim) em que teve “a ocasião de casar, porventura de ser feliz, com uma rapariga muito simples” e a deitou a perder por antecipar o juízo dos seus pares dominados pelos “conceitos estéreis de fidalguia e de posição social”, que ele mesmo nunca pôde esquecer. Quando, por fim, decide “abdicar do amor como de um problema insolúvel”, recapitula a experiência e o seu significado posterior tirando o suicídio da órbita de qualquer decisão sobre a obra literária falhada: “Data dessa hora suave e triste o princípio do meu suicídio”.

A insistência nesta linha de desconfiança crítica relativamente ao estoicismo do Barão de Teive parece afastar-nos muito daquele problema de estilo e de tom que acima enunciei para justificar a pergunta sobre o espetáculo algo risível que este “heterónimo” tardio oferece de si mesmo. Mas o argumento é, de facto, literário e não estritamente filosófico ou ético. Nada como o desfecho deste episódio da anónima “rapariga muito simples”, citado em maior extensão, para pôr em evidência os maneirismos deste texto e o modo como parecem repetir e estilizar até à caricatura traços da escrita pessoana que, sem a invenção do Barão, passariam mais discretos. Peço licença para citar, então, um parágrafo um pouco mais extenso:

Lembro-me ainda, com uma precisão em que [se] intercala o perfume vago do ar da primavera, da tarde em que, meditando todas estas coisas, decidi abdicar do amor como de um problema insolúvel. Era em maio — num maio de verão suave, florido pelas pequenas extensões da quinta em várias cores esbatidas pela queda lenta da tarde começada. 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, 2018: 24).

Colocando este parágrafo assim isolado à frente da lente, é como se assistíssemos ao momento em que Pessoa desiste de erguer taipais à exposição de tudo o que a sua invenção de autores deve a um imaginário romântico. Nem a comparação metaliterária que coloca o narrador “sozinho como

um símbolo” no meio do “sussurro lento das ramagens vagas” da Quinta de Macieira salva este Barão de parecer uma versão desbotada doutro barão a cujo conhecimento Garrett chegou através dum ramagem menos vagas mas igualmente amenas no Vale de Santarém. O jogo entre o cenário externo da propriedade, indicando tudo o que se oferece de propício, de auspicioso, ao proprietário, e a meditação solitária, mudamente subjetiva, quase solipsista, a que o mesmo proprietário se abandona no interior de si mesmo, exatamente para decidir afundar-se de vez na solidão sem complacências, provém de uma matriz oitocentista que nem o mais entusiástico modernismo consegue fazer esquecer. Não falta sequer a imagem do “claustro firme e último” para satisfação de quem não passa sem o seu Frei Dinis. O drama da impotência do Barão, já afastada dos papéis queimados “um a um”, reduz-se à “impossibilidade íntima de... poder querer”, em que o *querer* não é separável do amor, da renúncia ao amor, do “problema insolúvel” em que o amor se converteu e, em última instância, da historieta falhada entre as complicações mentais do fidalgo *qua* fidalgo e a “rapariga muito simples”, que tinha na simplicidade a chave ou o chavão da felicidade quase garantida. Amontoa-se aqui uma invulgar quantidade de *clichés* – não há maneira de não o notar, salvo se, ofuscados pela retórica do Barão, nos convenceremos de que ele está só a *definir* a verdade de si.

A partir do momento em que este germe do *kitsch* se deteta na análise, o texto de *A Educação do Estoico* sobrevive-lhe muito mal. Não é sequer arriscado convidar alguém a procurar outros exemplos. Sobretudo, porque se, na definição que dele deu Clement Greenberg, o *kitsch* depende da “disponibilidade imediata de uma tradição cultural inteiramente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e autoconsciência apurada o kitsch se pode aproveitar para os seus próprios fins” (Greenberg, 2018: 7), facilmente se verá que talvez a principal tradição cultural que alimenta a tentativa impotente do Barão de Teive é a da própria obra de Fernando Pessoa — àquela data de 1928 já tão amadurecida que deu origem a essa expressão de soberania literária que ficou conhecida com o título de “Tábua Bibliográfica”. Destacam-se passagens como esta: “Se tive certezas, lembro-me sempre que todos os loucos as tiveram maiores”. Ou esta: “Mais vale sonhar que ser. É tão fácil ver tudo conseguido no sonho!”. Ou esta: “Gozo o pousar dum pombo no cabo, a vinte passos de mim, como uma coisa indestrinçável da própria verdade”. Ou esta: “Não creio na Virgem Maria nem na eletricidade”. Ou esta: “Desde que existe inteligência, toda a vida é impossível”. Ou esta: “Tudo, quanto penso ou sinto, inevitavelmente se me volve em modos de inércia”. Ou esta: “Tive sempre



um apreço mais alto pela consciência que pelas sensações agradáveis da minha pele”. Ou, finalmente, esta: “Os exércitos sonhados acabam por ser derrotados, como os que baqueiam e se desmancham nos encontros e batalhas do mundo”. Passagens como todas estas, extraídas de *A Educação do Estoico*, estão já, direta ou indiretamente, sobre o limite de serem apenas fórmulas vulgarizadas, quase decorativas, roubadas pelo Barão de Teive ao estilo vigoroso doutros textos de Fernando Pessoa. Ou seja, roubadas por Pessoa a si mesmo para compor um “heterónimo” que exprime, “com trechos e apontamentos escritos à pressa” (como anotou Richard Zenith), a ideia do génio no limite em que ao génio já nem faz falta uma obra que o comprove. Tem todos os tons do “divertimento algo macabro” que Zenith também viu nesta figura necessariamente inacabada, mas um divertimento que, por isso mesmo, revela traços não menos sérios, não menos vincados, da obra pessoana. O mais nítido é o da dimensão quase regressiva que a ideia do génio revela aqui pela sua ligação ao passado romântico. O melhor sinal disso encontra-se nos trechos colocados no final d’*A Educação do Estoico*, que são, precisamente, os trechos em que, recorrendo uma vez mais à máscara convencional da antiguidade romana, o Barão de Teive se vê como gladiador e repete, como se não soubesse que o repete, o lugar-comum romântico do autor como herói: tendo partido da impotência, mata-se para assumir o poder supremo de se fazer sujeito da sua própria morte, cravando a marca da intencionalidade na decisão solene de fechar a vida. Nas suas palavras: “Se o vencido é o que morre e o vencedor quem mata, com isto, confessando-me vencido, me instituo vencedor” (Pessoa, 2018: 55). Não é possível não reparar, porém, que para esta inversão se operar o Barão acaba por confessar que se confessa e é em *confessar-se* vencido que este testamento se transforma, por dentro, num testamento traído. A traição (ou, possivelmente, o esgotamento de um processo, a exaustão de um mecanismo) marca-se talvez no subtítulo escolhido por Pessoa: “o único manuscrito do Barão de Teive”, em que “o único” pode equivaler ao pouco que se conseguiu deixar, a qualquer coisa como o resto de poder criativo e editorial insuficiente para uma autêntica e plena “pessoa-livro”. Se é ainda a eventualidade de um heterónimo — e Pessoa tratou-o próximo disso, referindo-a a par de Bernardo Soares como sendo “ambas figuras minhamente alheias” (Pessoa, 1966: 103),¹⁰ ou seja, como semi-heterónimos —, é essa eventualidade mostrada em negativo, com as costuras todas à vista numa

¹⁰ Para a ideia, já atrás referida, do Barão de Teive como “encenação de uma experiência, um divertimento algo macabro”, cf. Richard Zenith, Prefácio à edição de 2018 de *A Educação do Estoico* acima citada.



espécie de *patchwork* daquelas retóricas do falhanço que Pessoa regularmente mobilizou para expandir a obra de obras de que pretendeu ser o hiperautor. Nesse jogo ambicioso, a figura do Barão desempenharia o papel, mais ou menos deliberado, do aristocrático infra-autor derrotado pelas suas próprias e algo ridículas ambições.

Referências

- GREENBERG, Clement (2018) *Vanguarda e Kitsch*, trad. João R. Figueiredo. Lisboa, Imprensa da Universidade de Lisboa.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2012) *Uma Carta — A Carta de Lord Chandos*, edição bilingue, trad. João Barrento. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira.
- PAZ, Octavio (1988) *Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo*, trad. Luís Alves da Costa. Lisboa, Vega.
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- _____ (1994), *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa, Editorial Presença.
- _____ (2001) *Barão de Teive. A Educação do Estóico*, ed. Richard Zenith, 2.^a ed. Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2007) *A Educação do Stoico*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2009) *Poesia de Alberto Caeiro*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto, Assírio & Alvim.
- _____ (2014) *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith. Porto, Assírio & Alvim.
- _____ (2018) *A Educação do Estoico – o único manuscrito do Barão de Teive*, ed. Richard Zenith. Porto, Assírio & Alvim.
- SENECA (1963) *Moral Essays I* (“On Providence”), Loeb Classical Library, trad. John W. Basore. Londres e Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press.



Gustavo Rubim ensina literatura na Nova FCSH. Organizou uma edição de *Clepsydra*, de Camilo Pessanha, na revista *Colóquio-Letras* (2000). Autor dos livros *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a Questão da Poesia* (1993), *Arte de Sublinhar* (2003) e *A Canção da Obra* (2008). Coautor, com Abel Barros Baptista, de *Importa-se de me Emprestar o Barroco?* (2003). Organizou uma nova edição de *O Pobre de Pedir*, de Raul Brandão (2015). Integra a Comissão Editorial da revista *Dobra – Literatura, Artes, Design* (revistadobra.pt).

