

BARÃO DE TEIVE E BERNARDO SOARES: PERSONAGENS CONCEITUAIS DE UM “DRAMA FILOSÓFICO”

Maria Schtine Viana (doutoranda em Estudos portugueses na Universidade Nova de Lisboa)

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo apresentar uma análise comparativa das obras o *Livro do desassossego* e *A educação do estóico*, de Fernando Pessoa. A leitura será centrada nas personagens protagonistas das duas obras e tangenciará em que medida as trajetórias de Bernardo Soares e Barão de Teive são permeadas pelo pessimismo decorrente da angústia instaurada diante da necessidade imperativa de escrever e a dificuldade de fazê-lo. Para tanto, serão utilizadas as ideias de Artur Schopenhauer sobre o pessimismo e reflexões sobre personagens conceituais, a partir do pensamento de Guatarri e Deleuze. O paralelo entre as duas personagens será abordado tendo em vista os seguintes temas: vontade/tédio, sonho/realidade, razão/sentimento.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. *Livro do desassossego*. *A educação do estóico*. O duplo. Filosofia.

BARÃO DE TEIVE AND BERNARDO SOARES: CONCEPTUAL CHARACTERS OF A “PHILOSOPHICAL DRAMA”

ABSTRACT

This essay aims to present a comparative analysis of the works *Livro do desassossego* e *A educação do estóico*, by Fernando Pessoa. The study will focus on the protagonist characters of the two works and will see to what extent the trajectories of Bernardo Soares and Barão de Teive are permeated by the pessimism arising from the unsatisfied will. To do so, we will use the ideas of Artur Schopenhauer on pessimism and will and reflections on conceptual characters, from the thought of Guatarri and Deleuze. The parallel between the two characters will be approached in view of the following themes: will/ boredom, dream/ reality, reason/ feeling, in an attempt to understand the anguish established before the imperative need to write and the difficulty of doing so.

Keywords: Fernando Pessoa. *Book of restlessness*. *The education of the Stoic*. The double. Philosophy.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O DUPLO

Foi sobretudo no século XIX que o duplo ocupou espaço preponderante na literatura, ainda que o tema já estivesse presente na Antiguidade. Basta pensarmos na personalidade cindida de Édipo, em busca da verdadeira identidade; de Narciso, apaixonado pela própria imagem refletida nas águas de um lago; ou do princípio da androginia, defendido no *Banquete* de Platão.

Todavia, ainda que o tema da duplicação seja bem antigo é somente a partir do século XIX que a questão ganhará maior relevância na produção literária. Está presente em *Pierre e Jean*, de Guy de Maupassant; em *O Retrato do Dorian Gray*, de Oscar Wilde; em *O Duplo*, de Dostoiévski; no clássico da literatura de terror *O Médico e o Monstro*, de Stevenson. Assim como, na personagem Lucíola, de José de Alencar; na obra *Esau e Jacó*, de Machado de Assis e em *O Coruja*, de Aluísio Azevedo. A lista é extensa, como também não são poucas as diferentes perspectivas analíticas.

O pessimismo teve grande representação na literatura francesa desde Charles Baudelaire, mas é com a divulgação do pensamento do filósofo Arthur Schopenhauer que o tema adquire maior notoriedade. O conceito central do pessimismo schopenhaueriano está associado à vontade, pois tudo se encerra no querer. Quando desejar nada mais é do que o sofrer pela falta daquilo que se deseja, a vontade insatisfeita faz com que o sofrimento permaneça e aumente. Por sua vez, o desejo realizado conduz invariavelmente ao tédio absoluto, ensejando a manifestação de um novo desejo.

Assim sendo, a tragicidade da vida humana estaria justamente na oscilação entre o sofrimento e o tédio. A felicidade nada mais seria que um intervalo fugaz e tênue, situado entre a satisfação de um desejo e a busca por outro. Logo, a vontade seria a fonte de todo padecimento. Essa angústia gerará ações dúbias que, por sua vez, estimularão, sobretudo a partir do último quartel do século XIX, o uso de temas narrativos nos quais prevalecerão a dualidade e os sentimentos contraditórios.

No texto “O pintor da vida moderna”, Charles Baudelaire defende que a “dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 853). De certa forma, essa premissa está em concordância com o fato de o duplo ser recorrente na ficção de diferentes períodos, gêneros e localidades. Mas indubitavelmente foi no Modernismo que a concepção do duplo adquiriu dimensões ainda mais complexas, pois a própria linguagem ganhou estatuto de personagem.

AS PERSONAGENS CONCEITUAIS A PARTIR DO PENSAMENTO DE GUATTARI E DELEUZE

Segundo Guattari e Deleuze (s./d., p. 62-65), “Os conceitos são superficiais, mas o plano é absoluto ilimitado, informe, sem superfície, sem volume”. Dito de outra forma, os conceitos ladrilham o plano. Logo, o plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem, sem romper-lhes a integridade. Ainda segundo os pensadores franceses, as personagens conceituais são aquelas que descrevem o plano de imanência do autor e, em certa medida, intervêm na criação de conceitos. Disso decorre que personagens conceituais são os heterônimos dos filósofos. Ainda que tais reflexões tenham sido realizadas tendo em vista as personagens criadas pelos filósofos, por exemplo, Dionísio e Zaratustra, concebidos por Nietzsche; não poderia Fernando Pessoa ter criado o Barão de Teive e Bernardo Soares para refletir sobre a complexidade do fazer literário, sobretudo em prosa?

Em Fernando Pessoa pensar e ser são uma só e mesma coisa. Sua escrita não poucas vezes é uma tentativa de instaurar um plano de imanência sobre o caos circundante. Todavia, se a imanência é uma espécie de pedra de toque da filosofia. Esse mesmo estado pode tragar aquele que pensa em demasia, por isso, pode ser perigosa.

Se, na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo, mas faz-se o movimento pensando por intermédio de uma personagem conceitual; o fluxo de pensamentos das personagens Barão de Teive e Bernardo Soares não poderiam nos ajudar a compreender esse fio limitrofe que, no caso pessoano, demarcou o escrever e o existir? Para Fernando Cabral Martins:

Pessoa pode mesmo ser caracterizado como um pensador que põe em cena as suas ideias como se de um teatro dialético se tratasse, acolhendo as duas tradições da cultura ocidental, a judaica e a grega, sem tentar aqui a síntese entre elas: o ortónimo seria o melhor exemplo da sua fase judaica, cabalística e messiânica, e Alberto Caeiro a marca de uma ascendência grega, que o próprio privilegio dado à visão ajudará a concretizar como tal. (MARTINS, 2014, pp. 267-68.)

Se seguirmos essa linha de abordagem, que papel desempenhariam as personagens Bernardo Soares e Barão de Teive no “drama filosófico” pessoano?

Isso posto, nos próximos itens, abordarei alguns aspectos das obras, *A educação do estóico* e *Livro do desassossego*.

DAS SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE BERNARDO SOARES E BARÃO DE TEIVE

Fernando Pessoa no texto “Um as figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros”, aponta tanto para as diferenças, como para as semelhanças entre o Barão de Teive e Bernardo Soares. Transcrevemos parte do mesmo, para mostrar que o exercício comparativo aqui proposto foi indicado como possível pelo próprio escritor.

Um as figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, e assino com o meu nome o que elas dizem; outras projecto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz. [...].

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 ambas 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 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, 1966, p. 103).

As duas personagens padecem do mesmo mal: a sensação de “inadaptação à realidade da vida”. O Barão de Teive acredita que suas dificuldades são fruto da educação que recebera na infância e da hereditariedade, que o moldou com excesso de orgulho e, conseqüentemente, fê-lo um ser incapaz de competir por temer a derrota.

Casto, todas as suas paixões são imaginárias; exceto um casamento que pouco durou, pois se separou da esposa, por preocupar-se com o que os amigos e vizinhos diriam da decalagem social que havia entre eles.

A morte da mãe é mencionada como a ruptura com o último contato possível com a sensibilidade. Semelhante ao que ocorreu no caso da esposa, esse amor também só ganha evidência depois da perda irreparável, provocada pela morte da genitora.

No caso de Bernardo Soares, a morte da mãe também é relevante, mas trata-se da saudade do não experimentado, já que ela falecera no primeiro ano de vida do guarda-livros. O pai, que não conhecera, suicidou-se. Nascido na província, mudou-se para Lisboa na companhia de um tio. Ao falar da morte prematura da mãe, sente saudade de uma vida não experimentada, que poderia ter sido bem distinta da que tivera, não fosse a marca indelével dessa perda.

Se o ambiente do fidalgo é a província, Bernardo Soares tem uma relação visceral com Lisboa. Integra-se com as ruas da Baixa Pombalina e chega a afirmar: “Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma” (PESSOA, 2014, p. 34).

DO SONHO E DA REALIDADE

Se, de um lado, o Barão de Teive sofre porque é destituído de quaisquer possibilidades de sonho; por seu turno, Bernardo Soares vive porque contempla, sonha, sente e escreve. O guarda-livros perde-se nos despenhadeiros de seus sonhos e Teive nos labirintos de seus

pensamentos. O primeiro afasta-se da realidade por meio do sonho, o outro é excessivamente lúcido e essa lucidez anula as possibilidades de experimentar os prazeres que a vida cotidiana pode propiciar.

O fidalgo repudia o sonho por vê-lo como um “vício de colegial ou louco” (PESSOA, 2011, p. 43). O guarda-livros nada fez senão sonhar e afirma: “Eu nunca pretendi ser senão um sonhador.” (PESSOA, 2014, p. 101)

Bernardo Soares está convicto de que sua mania de criar mundos o acompanhará até a morte. Por vezes, o cansaço do muito sonhar o enfadonha, mas afirma: “Tenho sonhado muito. Estou cansado de ter sonhado, porém, não cansado de sonhos.” E segue a escrever, pois “Escrever é objetivar sonhos.” (PESSOA, 2014, p.110)

Portanto, a renúncia da realidade é preponderante nas duas personagens. O Barão desiste da realidade por incompetência para lidar com os sentimentos e os sonhos. Por isso, não usufrui nem do prazer real, nem do prazer suposto. Soares, por sua vez, vê a realidade como sonho e é por meio dele que se relaciona com as outras pessoas e com a vida cotidiana.

Muito pensar também é marcante em Bernardo Soares. Afasta-se dos outros porque a presença de outrem pode atrasar-lhe o pensamento. Mas há nele sempre uma espécie de simbiose entre pensar e sentir: “A vida das minhas emoções mudou-se, de origem, para as salas do pensamento, e ali vivi sempre mais amplamente o conhecimento emotivo da vida.” (PESSOA, 2014, p.103). Portanto, ele pensa porque sente.

De acordo com o guardador de livros, para viver é preciso manter ativo o sonho e a única maneira de fazê-lo é mediante à não realização do que se deseja, posto que a realização sempre será inferior ao sonhado. Indo mais além, ao realizar um sonho, outra vontade por certo se instalaria e, conseqüentemente, acarretaria uma angústia derivada desse novo desejo. O que estaria bem de acordo com Schopenhauer, segundo o qual:

Todo querer se origina da necessidade, portanto, da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe um termo; mas para cada desejo

satisfeito, dez permanecem irrealizados. Além disto, o desejo é duradouro, as exigências se prolongam ao infinito; a satisfação é curta e de medida escassa. O contentamento finito, inclusive, é somente aparente: o desejo satisfeito imediatamente dá lugar a um outro; aquele já é uma ilusão conhecida, este ainda não. Satisfação duradoura e permanente, objeto algum do querer pode fornecer (SCHOPENHAUER, 1980, p. 33).

Então, ao não ser guiado pela vontade, mas pelo sonho, Soares manter-se-ia distante dessa cisão entre desejar e possuir, marca da dualidade tão característica do homem na Modernidade. Por isso, ama em sonho, tem uma vida quase monástica, usufrui apenas dos pequenos prazeres que sua posição de assistente de guarda-livros lhe permite ter. Ainda que a angústia por não conseguir escrever por vezes lhe sobrevenha, escreve. Escreve por que sonha, sonha porque escreve. Não poucas vezes se vê como o próprio livro onde escreve. Autor, personagem e livro, em um processo alquímico, onde a palavra escrita é a palavra vivida. Como postula: “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo.” (PESSOA, 2014, p. 175).

A personagem é a própria palavra, a prosa, por meio da qual mantem-se em contato permanente com a substância anímica, de que é feita a matéria onírica. E isso leva-me a lembrar que a Rua dos Douradores abriga tanto a Vida como a Arte. A vida, personificada no patrão Vasques, é apontada no livro comercial, onde Soares lança diariamente os números. Portanto, do escritório, localizado no segundo andar da Rua dos Douradores, advém o dinheiro para o sustento básico, os recursos para comer e pagar o quarto de dois assoalhados. Mas é no quarto andar, onde a solidão instaura o silêncio, que pode escrever. Sonhar é possível nos dois pisos do prédio —, e parte da matéria da escrita vem do convívio com o patrão Vasques, o guarda-livros Moreira, o caixa Borges, o gato meigo —, mas é no quarto andar que a matéria do sonhado ganha forma literária.

Pessoa poderia ter ambientado os desassossegos dessa alma buscadora em qualquer outra rua da Baixa lisboeta, como o fizera na concepção inicial da obra, ainda assinada por Vicente Guedes, onde tudo transcorreria na Rua dos Retroseiros, mas escolheu a Rua dos Douradores. O que me permite estabelecer uma relação com a própria ideia de escrita do livro. Trata-se, bem sabemos, de uma obra inacabada, um hipertexto, ainda que um projeto

bem claro esteja ali instaurado: o desejo de consumir uma grande obra em prosa. Todavia, o *Livro* acaba por tornar-se um suporte para a reflexão do que é a própria escrita no geral e da prosa em particular.

De acordo com essa hipótese, o *Livro* seria a própria personagem Soares, que se vê como as páginas onde a obra se inscreve, e se escreve. Pessoa pode ter escolhido a rua dos Douradores justamente por saber que os douradores eram os artífices que revestiam com folhas de ouro objetos, como molduras de quadros, pinturas, mas também livros. E por isso não poucas vezes o próprio Bernardo Soares vê a Rua dos Douradores como “um traje”. Ideia expressa em frases como: “Aliás, se amanhã me apartasse deles todos, e despisse este traje da Rua dos Douradores, que outra me chegaria?” (PESSOA, 2014, p. 37)

Dado que o *Livro do Desassossego* foi projetado um ano antes da concepção dos heterônimos Caeiro, Campos e Reis, já que a publicação do excerto “Na floresta do Alheamento” é de 1913, e que Fernando Pessoa continuou a escrever fragmentos para esse projeto até seu último ano de vida, pode-se dizer que o *Livro* foi uma espécie de diário de criação. Um livro sonhado e não plenamente realizado, mas um arcabouço de reflexões estéticas do próprio Fernando Pessoa sobre a dificuldade de escrever prosa.

Se para Fernando Cabral Martins, por volta de 1930, “[...] ao mesmo tempo que Bernardo Soares se fixa como personagem do *Livro do Desassossego*, entra-se numa última fase em que os heterônimos se tornam menos presentes. Alberto Caeiro deixa de escrever, Ricardo Reis escreve cada vez menos.” (MARTINS, 2014, p. 266.), a meu ver, durante essa fase final, dedicada à escrita do *Livro do desassossego*, Pessoa não apenas “abandona” os heterônimos, como escreve uma certa arte poética da prosa. Basta pensar que Soares foi buscar na infância com “lágrimas rítmicas”, “onde já se prepara a prosa”, não um poema que saiba de cor, mas a lembrança de um trecho do sermão de Padre Vieira. Não qualquer sermão, mas aquele onde descreve as maravilhas do palácio construído pelo rei Salomão. O sábio rei que teve todas as riquezas e gozou do amor nos seios da rainha de Sabá, para no final concluir que tudo era vaidade. Cabe lembrar que é ao final desse elogio à retórica de

Vieira que Pessoa postula, pelas mãos de Bernardo Soares, a célebre frase: “Minha Pátria é a língua Portuguesa”, seguida de uma verdadeira declaração de amor à última flor do lácio.

Entretanto, a apologia à prosa é tema central em várias passagens. O trecho que vai da página 199 a 200, por exemplo, começa com a máxima: “A prosa ao verso, como modo de arte”, seguida de uma série de elogios à prosa em detrimento da produção em verso: 1. Considera o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa, mas o verso “é limitado por leis rítmicas”. 2. Na prosa fala-se livremente. 3. Na prosa pode-se incluir ritmos musicais, e, contudo, pensar. 4. Pode-se incluir ritmos poéticos, e, contudo, estar fora deles. 5. Um ritmo ocasional usado na prosa não vai estorvá-la. 6. A palavra livre contém a possibilidade de dizer e pensar. 7. A arquitetura do verso determina a estrutura, o que é limitante. 8. O poeta, “como o iniciado numa ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual.” 9. “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.” Esse trecho é finalizado com um argumento sobre a necessidade explícita de fundir a prosa e o drama, quando nomeia o Verbo como ator: “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 sutilezas convulsas em que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente na sua substância corpórea o mistério impalpável do universo” (PESSOA, 2014, p. 200).

DA (NÃO) ESCRITA COMO FORMA DE ESCRITA

De acordo com Fernando Cabral Martins (2014, p. 233): “Envelhecer e morrer passaram a ser para Ricardo Reis a sùmula e o sentido da vida. Para Caeiro não há envelhecer, e morrer está para lá dos montes.” E o que seria o morrer para o Barão de Teive? O que tentarei tangenciar doravante é em que medida a pulsão de morte nesta personagem, que culmina no suicídio, está intimamente ligada à dificuldade de escrever.

Como visto até aqui, nos semi-heterônimos Teive e Soares Fernando Pessoa bifurca-se como um delta e cada um desses afluentes nos oferece imagens diferentes de um mesmo momento e se há um ponto de encontro preponderante entre eles é quando expressam a dificuldade de escrever.

Na obra *A educação do estóico* o desejo de morte é indicado já na primeira página “O que me levará ao suicídio é um impulso como o que me leva a deitar cedo. Tenho um sono íntimo de todas as intenções” (PESSOA, 2011, p. 17).

Em uma espécie de prólogo, antes de iniciar o relato propopriamente dito, o Barão afirma ter queimado todos os seus manuscritos “as notas para os meus pensamentos defuntos, às vezes trechos já completos, para as obras que nunca escreveria” (PESSOA, 2011, p. 17). Ou seja, o relato já começa com uma clara alusão a uma morte que antecede o suicídio: a morte da obra, ainda que inacabada. Está decidido a matar-se, mas escreve porque quer deixar uma espécie de quadro interior do que fora. Logo, escreve para mostrar as razões que lhe impediam de escrever. Aliás, o subtítulo, “A profissão do Improdutor”, já sinaliza a dificuldade de escrever.

Se o vencido é o que morre e o vencedor quem mata, paradoxalmente, isso só é possível por intermédio do suicídio, situação onde aquele que mata a si mesmo pode galardoar-se com o posto de vencedor.

O fidalgo não sabia querer antes de pensar e, por outro lado, há na personagem uma certeza de que a dor alheia não pode ser mitigada. Teive, ao contrário de Bernardes, não venceu a dor por meio da criação estética; carregou-se do sofrimento universal, que o levou à renúncia extrema. Com seu estoicismo, ele muito se aproxima da “purificação ascética”, proposta por Schopenhauer, mas sua excessiva preocupação com o outro não lhe permitiu tornar-se indiferente à dor alheia. Muito embora seu orgulho lhe impedisse de demonstrá-lo.

O Barão de Teive com frequência aponta para o fato de ter ideias arrebatadoras, conceber em pensamentos frases intensas, mas desligadas entre si. São linhas por certo admiráveis, “mas a vontade não as acompanharia se houvesse de ter a estética por parceira e

não ficar em parágrafos. Só mesmo linhas, parecendo admiráveis, mas em verdade, só seriam se em torno delas se houvesse escrito o conto em que elas eram momentos expressivos, ditos sintéticos, ligações”. (PESSOA, 2011, p. 25)

Contudo, sabemos, o poder do pensamento não é suficiente para materializar a obra. A emoção, por mais intensa que seja, não é capaz de tecer o poema, o ensaio ou o conto. A obra pode ter sido escrita dentro daquele que pretendeu fazê-la, mas se não se materializa na forma da palavra escrita, não é tangível. Fato é que o Barão tem consciência de que “não se pode ceder ao meio termo com a tibieza da vontade.” (PESSOA, 2011, p. 50), mas o escrúpulo da precisão o impede de escrever. Houve um tempo em que fidalgo pensou na hipótese de ter sua obra consumida pelo fogo e isso tê-lo-ia levado à loucura, mas diante da possibilidade de que um incêndio, por um golpe do destino, consumisse seus manuscritos, sentiu-se aliviado. E, concluiu: “O que cansa não é viver “mas o esforço contínuo da perfeição inatingível.” (PESSOA, 2011, p. 46)

Jacques Derrida destaca o modo como a ideia de livro encontra-se de tal maneira associada à ideia de um ideal de totalidade e unidade, que parece ser impossível realizar-se de fato. Indo mais além, seria a constatação dessa consciência uma característica marcante da modernidade (cf. DERRIDA, 2001, p. 15-28). Esse sintoma é evidente no Barão de Teive, que escreve para dizer que não consegue escrever. Então, chegamos ao cerne da questão. O fidalgo conclui que para escrever é preciso ter mais vontade que inteligência. Logo, a personagem mata-se ao descobrir, com pena, “que não pode escrever os livros que quer.” (PESSOA, 2011, p. 57)

Bernardo Soares também tem consciência da dificuldade da escrita: “Tu, que me ouves mal me escutas, não sabes o que é esta tragédia! Perder pai e mãe, não atingir a glória nem a felicidade, não ter um amigo nem um amor — tudo isso se pode suportar; o que se não pode suportar é sonhar uma coisa bela que não seja possível conseguir em acto ou palavras. A consciência do trabalho perfeito, a fartura da obra obtida — suave é o sono sob essa sombra de árvore, no verão calmo”. (PESSOA, 2014, p. 248)

Como já apontado, para o ajudante de guarda-livros Vida e Arte são a mesma coisa. Desde que tenha o quanto dê para morar e comer, o pouco tempo que lhe sobra depois do trabalho, dedica-o a sonhar, escrever e dormir. Tem clareza de que todos sonham, mas o que o distingue dos outros é “saber escrever”. Então, escreve.

A despeito das dificuldades, Bernardo Soares escreve compulsivamente e com frequência afirma que escreve para distrair-se de viver. Em certa medida, esse sentimento também acomete o Barão de Teive, que também dá pouca importância à escrita como resultado e chega a concluir: “Se amanhã se perdessem todos os meus escritos, não teria pena violenta e louca, como seria de supor, pois em tudo isso ia toda a minha vida.” (PESSOA, 2011, p. 119)

Ainda que o ajudante de guarda-livros repudie a ideia de suicídio, pois o vê como uma demonstração de covardia (PESSOA, 2014, p. 201), para ele a vida prática é uma espécie de suicídio, por isso se recusa à ação. Entre a ação e inação, opta pela segunda. Ainda que o tédio do não fazer leve-o ao extremo do tédio, que é a desolação. Chega a ter tédio das próprias emoções quando tudo nele é sentir. Mas ainda assim, escreve.

Para Schopenhauer somente na concepção artística o ser, antes dominado pelo querer, tornar-se-ia sujeito do puro conhecer isento desta vontade. Por meio da expressão artística, seria possível, ainda que temporariamente, haver certa superação dessa dualidade “sujeito-objeto”, que caracteriza o conceito essencial do “mundo como representação”. Isso ocorreria quando o sujeito atingisse um estado de contemplação profunda, só possível, por meio da experiência estética. A meu ver, essa experiência pode ser observada na construção da personagem Bernardo Soares, pois ainda que desassossegado: escreve. Experiência que não acontece no caso do Barão de Teive.

Em síntese, em Teive o estoicismo é um remédio que mata, por que o muito pensar impediu-o de escrever; em Soares é o lenitivo que cura, porque o pensar fundiu-se com o sentir e permitiu que a criação da prosa, ainda que fragmentada, se inscrevesse na alma-livro daquele que superou o tédio de viver e fez da vida palavra não só pensada, mas também escrita.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com T. S. Eliot, “No monólogo dramático é seguramente a segunda voz, a voz do poeta falando às outras pessoas, aquela que predomina” (ELIOT, 1962, 131). Por isso, aventurei-me a ler as duas obras aqui analisadas como “monólogos dramáticos”, cujo tema central é a própria escrita.

Nesse drama filosófico, no qual o próprio Pessoa, pela voz de Soares, se autodenominava como “a cena nua onde passam vários atores representando vários atores” (PESSOA, 2014, p. 291), vislumbrei a possibilidade de analisar os semi-heterônimos Barão de Teive e Bernardo Soares como personagens conceituais, conforme proposto por Deleuze e Guattari. Por meio do fidalgo e do burguês, Fernando Pessoa teria refletido sobre esse exercício interminável que o ato escrever exige.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro, Aguilar, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris, Les éditions de minuit, s./d.

DERRIDA, Jacques. **Papier machine: Le ruban de machine à écrire et autres réponses**, Paris: Galilée, 2001.

ELIOT, T.S. **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães editores, 1962.

MARTINS, Fernando Cabral. **Introdução ao estudo de Fernando Pessoa**. Porto, Assírio e Alvim, 2014.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego, composto por Bernardo Soares ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Ed. Richard Zenith. Porto, Assírio e Alvim, 2014.

_____. **A educação do estóico**. ed. Richard Zenith. Porto: Assírio e Alvim, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1980.