



Fernando Pessoa: a vida como fingimento, a palavra como performance

Fernando Pessoa: life as pretense, word as performance

Ricardo Augusto de Lima^(a)

^a Universidade Estadual de Maringá – ralima@uem.br

Resumo: Este ensaio tem como premissa, a partir de Maurice Blanchot, a potência da palavra literária não como meio tão somente, mas como uma realidade fundada em si. Nesse sentido, aproximo as noções de heteronímia e performance ao propor uma chave de leitura que interpreta a poética pessoana como precursora de uma prática de performatividade no âmbito da poesia anterior ao seu aparecimento no teatro, que ultrapassa a teatralidade existentes na lírica portuguesa desde o medievo. Na poética de Fernando Pessoa, constata-se uma “fábrica de mitos do escritor”, mitos que estou entendendo aqui como realidades criadas a partir da palavra e da ficção. Para tanto, proponho o diálogo com quatro nomes principais: Paul Zumthor, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte e Diana Klinger, autor e autoras que se debruçaram sobre o conceito de performance em linguagens diferentes, mas sempre levando em conta esse outro mundo criado no instante das diferentes ações performativas.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Performance. Heteronímia. Identidades.

Abstract: This essay takes as its premise, starting from Maurice Blanchot, the power of the literary word not merely as a means but as a reality founded in itself. In this sense, I bring together the notions of heteronymy and performance to propose a key for reading that interprets Pessoa's poetics as a precursor of a performativity practice in the field of poetry prior to its appearance in the theater, which goes beyond the theatricality existing in Portuguese lyric poetry since the Middle Ages. In Fernando Pessoa's poetics, one finds a "factory of writer's myths," myths that I understand here as realities created from the word and fiction. To this end, I propose a dialogue with four main names: Paul Zumthor, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, and Diana Klinger, authors who have delved into the concept of performance in different languages, but always considering this other world created in the instant of the different performative actions.

Keywords: Fernando Pessoa. Performance. Heteronymy. Identities.

I.

Apenas porque parte da beleza da vida é, já sabiam Fernando Pessoa e José Saramago, ela ser cheia de coincidências, gostaria de começar com um escritor antes de falarmos dos tantos em Pessoa: na manhã do dia em que fui convidado à fala que gerou este texto, iniciei uma releitura do romance *Elizabeth Costello*: oito palestras, de J.M. Coetzee, escritor nascido na mesma África do Sul onde o poeta português viveu parte de sua vida. O romance, que pode ser lido pela chave autoficcional, é formado por oito palestras, sendo, portanto, uma narrativa metatextual, uma vez que se constrói por meio de outros textos, isto é, as palestras. Destaco um trecho da primeira conferência da escritora-título intitulada “Realismo”, o que já justifica a manutenção das aspas na citação a seguir: trata-se de parte da palestra inserida no romance. Ao tratar da crise do Realismo a partir de um conto de Franz Kafka – em que um macaco discursa para uma assembleia –, Costello afirma que nunca saberemos o que, de fato, o texto kafkiano está dizendo, pois a palavra ali não reflete o realismo da diegese, da coisa narrada. Diz ela:

Não sabemos. Não sabemos e nunca saberemos, com certeza, o que realmente acontece nesse conto [...]. Houve um tempo em que sabíamos. Costumávamos acreditar que quando o texto dizia ‘Havia um copo d’água sobre a mesa’, havia de fato uma mesa com um copo d’água sobre ela, e bastávamos olharmos para o espelho-palavra do texto para vê-los. Mas isso tudo terminou. O espelho-palavra se quebrou, irreparavelmente ao que parece (Coetzee, 2004, p. 20).

Em termos linguísticos, a crise apontada pela escritora-personagem e a própria estrutura do romance (cada palestra é uma performance em si) apontam para a divergência entre significante e significado, não mediante uso de metáfora ou ironia, mas de desconstrução da linguagem e da ficção, e de como ambas nos permitem experimentar o Real. A crise do Realismo, presente na metáfora do espelho-palavra que se quebrou,

diz respeito às crises da representação, da palavra e, conseqüentemente, do sujeito: “Acreditamos que houve um tempo em que podíamos dizer quem éramos. Agora, somos apenas atores recitando nossos papéis.” (Coetzee, 2004, p. 21). A metáfora do espelho é retomada por Fernando Pessoa ao sofrer diante do vício da máscara. Exiliado em linguagem, o Eu sempre mente, mesmo quando fala a verdade. Para Pessoa, “Ser ator é ser vicioso.” (Perrone-Moisés, 2001, p. 26). Como escreve o poeta, provavelmente de 1915:

Não sei quem sou, que alma tenho.
Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).
[...]
Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.
Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço (Pessoa, 1966, p. 93).

A imagem do espelho utilizada pelo poeta vai guiar a escrita autoficcional, e não só ela: toda escrita é uma performance, toda palavra que diz “eu” é um reflexo, retrata uma imagem, espelho esfumado no qual se percebe um rosto, mero vulto, e não se pode dizer com certeza a quem ele pertence. Pessoa indica que mesmo a sinceridade não é sincera, sendo ficcional, fingimento: “O poeta”, sabemos, “é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (Pessoa, 1995, p. 235). Fingimento para falar melhor a verdade impossível desse eu, como na autoficção: escrita fruto do desejo, disfarçado ou não, de um sujeito em dizer os eus que o constituem simultaneamente (cf. Hubier, 2003).

A metáfora da palavra-espelho aparece em outros escritores do mesmo período. Nos seus diários, André Gide lamenta a necessidade de escolha entre essas variedades de eus, como já se vê na entrada de 3 de janeiro de 1892:

Sinto mil identidades em mim; mas não posso resignar-me a não querer ser mais que uma. E me assusto, a cada instante, a cada palavra que escrevo, a cada gesto que faço, de pensar que em traço mais, inapagável, de minha figura, que se fixa; uma figura duvidosa, impessoal; uma figura covarde, posto que não terei sabido escolher e delimitá-la fielmente (Gide, 1951, p. 28-29, tradução minha)¹.

Sendo espelho-palavra que se quebrou, o reflexo agora é fragmentando. Reflexo e sujeito são percebidos em vários pedaços, distante da unidade presente no *cogito* cartesiano. Contemporâneo de Pessoa, o dramaturgo italiano Luigi Pirandello coloca metateatralmente na boca do Pai de *Seis personagens à procura de um autor*, um texto que parece saído da pena do poeta português diante do espelho quebrado:

Para mim, o drama está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser 'um', o que não é verdade, porque é 'muitos'; tantos quantas são as possibilidades de ser que existem em nós: 'um' com este; 'um' com aquele, completamente diferentes! E, no entanto, com a ilusão de ser sempre 'um para todos', e sempre 'aquele um' que acreditamos ser em cada ato nosso (Pirandello, 2003, p. 304).

Em especial, há um deslocamento no que se refere à palavra literária nesse contexto hermenêutico do século XX, principalmente por conta da perspectiva psicanalítica, o qual Pessoa testemunha — e Kafka, e Gide, e Pirandello. Se, como escreve Gide, a escrita revela ao próprio autor traços seus que lhe eram desconhecidos e que ele reconhece como parte de si (e por isso o assusta), quer dizer que o processo que responderá à pergunta

¹ Do original: "Je sens mille possibles en moi; mais je ne puis me résigner à n'en vouloir être qu'un seul. Et je m'effraie, chaque instant, à chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe; une figure hésitante, impersonnelle; une lâche figure, puisque je n'ai pas su choisir et la délimiter fièrement."

sobre ser a identidade ponto de partida ou resultado realmente não é linear, mas dialética. Não existe ponto inicial e final, mas sim um processo circular, um movimento no qual o eu e a escrita, e portanto a obra, se constituem concomitantemente. Se, como escreve Pirandello, o eu é muitos, drama-espelho de infinitas possibilidades, por vezes completamente diferentes, são então como aquele eu postiço de Pessoa, síntese de não-eus, como aquele estado metafórico que representa o eu do ajudante de guarda livros. O narrador do *Livro do Desassossego* escreve no fragmento 157:

Criar dentro de mim um estado com uma política, com partidos e revoluções, e ser eu isso tudo, ser eu Deus no panteísmo real desse povo-eu, essência e acção dos seus corpos, das suas almas, da terra que pisam e dos actos que fazem. Ser tudo, ser eles e não eles. Ai de mim! este ainda é um dos sonhos que não logro realizar. Se o realizasse morreria talvez, não sei porquê, mas não se deve poder viver depois disso, tamanho o sacrilégio cometido contra Deus, tamanha usurpação do poder divino de ser tudo (2018a, p. 132).

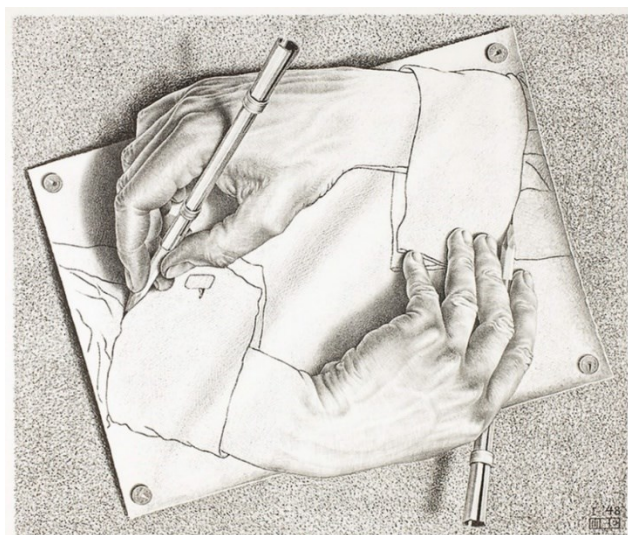
Tomando essas premissas como ponto de partida, o que quero propor aqui é uma reflexão sobre em que medida Fernando Pessoa pode ser visto como precursor (1) de uma prática de performatividade na poesia anterior ao seu aparecimento nos palcos e (2) de uma “fábrica de mitos do escritor”, nas palavras da pesquisadora Diana Klinger (2012) ao tratar da autoficção, e que por todos nós é experimentada de diferentes formas pelas atuais mídias. Criamos constantemente identidades em espaços aquém deste aqui-agora ao qual nosso corpo pertence, agora não apenas simbólicas, mas hoje também virtuais. Para tanto, proponho o diálogo com quatro nomes principais: Paul Zumthor, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte e a já citada Diana Klinger, autor e autoras que se debruçaram sobre o conceito de performance — ele em especial na poesia, Féral e Fischer-Lichte na dramaturgia e *performance* contemporâneas enquanto Klinger se detém no romance brasileiro, mas se utiliza do conceito ao tomar a autoficção como uma performance do escritor na medida em que “implica uma

dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, **pessoa** (ator) e personagem” (Klinger, 2012, p. 49). A partir das autoras, vou entender a poética heteronímica como uma forma de performance, visto engendrar, na escrita poética, a criação/construção simultânea de ambos, poeta e *personae*, em um movimento especular entre escrever a poesia e performar a vida.

II.

Quando comecei a pesquisar, em 2009, o tema da autoficção, parti, imaturo ainda, da premissa de ser a identidade autoral o ponto de partida para a escrita. Hoje, passados quinze anos desde àquela pesquisa inicial, entendo a escrita como forma de construção de identidade, ambas nada fixas, ambas como processo-resultado, e não ponto de partida. Trata-se de um movimento dialético, tão bem representado pelo artista gráfico holandês M. C. Escher (1898-1972), na litogravura *Drawing Hands* [*Mãos Desenhando*], de 1948.

Figura 1 – Litogravura *Drawing Hands* [*Mãos Desenhando*],
de M. C. Escher



Fonte: <https://www.escherinhetpaleis.nl/showpiece/drawing-hands/?lang=en>.

Percebe-se que uma das mãos desenha uma manga de camisa em traço já avançado, enquanto a outra inicia seu desenho. Uma já se detém aos detalhes, enquanto a outra principia. Ambas, porém, são traçadas em uma folha de papel – a qual está por sua vez sobre outra superfície. Ambas são, portanto, representações. O sujeito não é mais o desenhista tão-somente, mas o próprio traço: “Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela/ E oculta mão colora alguém em mim.”, escreve Pessoa (1995, p. 53) em um dos sonetos de *Passos da Cruz*. Sua poética, assim como o conto de Kafka retomado por Elizabeth Costello em sua fala e o metateatro de Pirandello, reafirma a identidade como representação: o “**eu** é apenas um efeito de linguagem, e só como tal pode ter algum interesse” na literatura, escreve Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 5)².

O próprio Serge Doubrovsky (1988, p. 77), ao cunhar o termo autoficção, a descreve como uma ficção que o escritor decide apresentar de si mesmo, incorporando a experiência de análise não somente no tema, mas também na produção do texto, transformando-o em uma aventura da linguagem para além do entendimento e da sintaxe da literatura tradicional, uma vez que tensiona uma série de mecanismos representacionais. Trata-se de uma “ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (Doubrovsky, 1988, p. 69)³.

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma verdadeira vida, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidente do real. Nem autobiografia nem romance, portanto, em sentido estrito, funciona no espaço entre ambos, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inalcançável senão no âmbito do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera em uma vida, não no vazio (Doubrovsky, 1988, p. 69-70)⁴.

² Quando não indicado o contrário, os grifos das citações deverão ser entendidos como do/a autor/a.

³ Do original: “fiction, d'événements et de faits strictement réels”.

⁴ Do original: “Un curieux tourniquet s'instaure alors : fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni

As mãos de Escher, as personagens invasoras de Pirandello, os heterônimos de Pessoa. São todos resultados de paradigmas miméticos antigos sendo repensados a partir dessa oscilação, “reenvio incessante”, ao mesmo tempo que mantém dos antigos essa abertura a “um lugar impossível e inalcançável” por meio do texto e seus desdobramentos ficcionais. Trata-se de uma concepção psicanalítica da subjetividade como motivadora, base para Diana Klinger (2012) pensar a relação entre psicanálise e escrita autoficcional.

Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se **constrói** na própria narração: o sujeito da psicanálise **cria** uma **ficção de si**. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio. [...] A identidade entre o discurso psicanalítico e a autoficção reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos os discursos operam uma separação entre “verdade” e “fato”, e propõem uma outra noção de **verdade**: “Se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia” (Dobrovsky, 1988, 78) (Klinger, 2012, p. 47).

No âmbito mais restrito do real, sabemos que “o **eu**, afinal, não existe.”. Pessoa, paradoxo poético, é Ninguém “porque toda ‘pessoa’ é ninguém, na medida em que toda personalidade é construção imaginária.” (Perrone-Moisés, 2001, p. 6). Se na psicanálise freudiana o Eu já aparece cindido, não autônomo, a psicanálise lacaniana dará um passo além, aproximando-se da linguística saussuriana ao estruturar o inconsciente como linguagem, pleonismo porque a linguagem é a própria estrutura, e sendo tal pode ser entendida como composta por significantes e significados. “Pessoa foi mais **real** do que o comum das pessoas, que não querem nem questionar as falsas identidades que lhes permitem parecer reais” (Perrone-Moisés, 2001, p. 6), o que pode ser dito sobre a tensão provocada na peça de Pirandello, quando o ensaio de atores “reais” é

autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. Texte/vie : le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide.”

invadido por personagens “não reais” procurando um autor para, na linguagem, serem. A aproximação é pertinente não apenas pelo contexto literário e filosófico de ambos os escritores, mas porque suas obras, de modos diferentes, questionam as máscaras de identidade que nos possibilitam **parecer** reais.

Ser e estar dão lugar ao **parecer**, ao **fingir**. “O pensamento (dito) do sentimento (perdido) vai constituir [sua] obra, jogo infinito da linguagem substituindo o existente, instituindo sua existência mentirosa, a única, a ‘verdadeira’.” (Perrone-Moisés, 2001, p. 22). Arriscando a si mesmo nesse jogo, Pessoa se arrisca enquanto sujeito, risco que nos permite ler sua obra como performática: trabalhando sua poética a partir do Negativo da linguagem, Pessoa constrói esse Negativo em ação, movimento muito mais teatral do que a breve obra dramática do poeta⁵. É assim que podemos relacionar sua poética à performance. Como escreve Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 6), “A negatividade de Pessoa não é uma negação, mas uma força produzindo mitos, que eludem o nada e o transformam em tudo.”. No jogo de multiplicação de máscaras, atos de fingimento e de performance, Pessoa simula “guardar uma identidade por garantia, no fundo dos fundos. Velha esperança de um teatro da representação...” (Perrone-Moisés, 2001, p. 26).

Sobre a palavra **performance**, Patrice Pavis (2017, p. 225), em seu *Dicionário do teatro contemporâneo e da performance*, afirma estar entre suas principais características o fato de ser “ao mesmo tempo o processo de fabricação e o resultado final.”. Segundo Erika Fischer-Lichte (2019, p. 21), em *Estética do performativo*,

⁵ Sobre isso, interessante lembrar o que escreve Fernando Pessoa em carta a João Gaspar Simões, datada 11 dez. 1931: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo.” (PESSOA, 1980, p. 175).

A performance criou, pois, uma situação que requeria a redefinição de duas relações de importância fundamental quer para a estética hermenêutica, quer para a estética semiótica: em primeiro lugar, a relação entre sujeito e objecto, observador e observado, espectador e actor; em segundo lugar, a relação entre a materialidade e a semiotividade dos elementos da performance, entre significante e significado (Fischer-Lichte, 2019, p. 21).

Não creio que a autora esteja se referindo apenas à hermenêutica da representação teatral ocidental quando fala de uma estética do performativo, parecendo-me possível incluir na afirmação da autora as relações entre poeta e poema, poema e leitor, enfim, poeta e leitor. **Estética** pressupõe uma abrangência maior daquilo que se propõe no objeto analisado. Em termos poéticos, podemos afirmar que Fernando Pessoa não só performa o ser-mesmo da poesia como o faz qualquer poeta em diferentes níveis, mas seu grande salto está em performar, nesses mesmos termos, a(s) própria(s) identidade(s): não se trata de processo de desmontagem, mas de fragmentação, divisão/multiplicação, reprodução, desencadeamento de alteridades. Todos os seus heterônimos são e não são ele mesmo, o que faz dele próprio, o ortônimo, uma incerteza.

Esse corpo/nome, digo repetindo Erika Fischer-Lichte, impõe na *performance art* a redefinição das relações hermenêuticas e semióticas que dizem respeito a conceitos como sujeito e objeto, mas que aqui embaralham outras instâncias, como as de eu-lírico, texto, autoria, pessoa etc. Logo, como a performance cênica, pensar a performance na poética pessoana exige pensar uma nova relação entre poeta e texto, texto e leitor, poeta e leitor, pois aqui também se embaralha a relação entre a materialidade e a semiotividade dos elementos da escrita entendida como performática. Dito de outra forma, embaralha-se a relação entre sujeito, significante e significado. Nesse jogo, a pergunta central não é sobre o ser do poema, mas o ser do eu-lírico e sua relação identitária com o sujeito.

A performance cênica supõe a radicalização dessa relação pois converte o próprio corpo físico de uma pessoa em sua realização. **Per-forma**. É a própria forma em si e em curso, como o Eu. No caso da arte que tem como fundamento não a presença física, mas a palavra, Fernando Pessoa performa também identidades poéticas, vozes líricas, eus próprios cada qual com seu nome, sua história e outros potentes signos e narrativas que uma pessoa possui sobre si — mas, o que é um nome? — Houve um tempo...

Onde o corpo está ausente, a firma, a assinatura é entendida como tal: Estou aqui. Um pacto. Ficção é, sempre, um pacto. Que pacto assinar com Fernando Pessoa?

Assina o pacto proposto aquele leitor ciente, também ele, da mediocridade da sua vida, da sua performatividade, enfim, da sua identidade: sendo ninguém, podemos ser muitos. Eis o conflito do poeta: “o horrível, para Pessoa, é considerar a máscara como um vício, e sentir-se condenado à máscara, **por falta de identidade**.” (Perrone-Moisés, 2001, p. 26). Essa obsessão pelo Eu, afirmação não dita no sentido narcisista, senão na busca por uma identidade, é nítida no poema a seguir de Álvaro de Campos, no qual a palavra eu aparece 14 vezes:

Eu, eu mesmo.../ **Eu**, cheio de todos os cansaços/ Quantos o mundo pode dar./ **Eu**.../ Afinal tudo, porque tudo é **eu**,/ E até as estrelas, ao que parece,/ Me saíram da algibeira para deslumbrar crianças.../ Que crianças não sei.../ **Eu**.../ Imperfeito? Incógnito? Divino?/ Não sei.../ **Eu**.../ Tive um passado? Sem dúvida.../ Tenho um presente? Sem dúvida.../ Terei um futuro? Sem dúvida.../ A vida que pare de aqui a pouco.../ Mas **eu**, **eu**.../ **Eu** sou **eu**,/ **Eu** fico **eu**,/ **Eu**... (Pessoa, 2018b, p. 403, grifos meus).

O mesmo acontece em outro poema do heterônimo, “A passagem das horas”, de 1916, no qual, na forma de anáfora, o pronome ecoa ao longo do poema que expressa o desejo de “Sentir tudo de todas as maneiras,/ Ter todas as opiniões,/ Ser sincero contradizendo-se a cada minuto”

(Pessoa, 2018b, p. 311). Ao Eu, signo vazio sem a alteridade, são aglutinadas diversas possibilidades:

[...]
Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,/ **Eu**, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia/
 Que a dor real das crianças em quem batem/ [...] **Eu**, enfim,
 que sou um diálogo contínuo/ Um falar-alto incompreensível,
 alta-noite na torre,/ Quando os sinos oscilam vagamente sem
 que mão lhes toque/ E faz pena saber que há vida que viver
 amanhã./ **Eu**, enfim, literalmente eu,/ E **eu** metaforicamente
 também,/ **Eu**, o poeta sensacionista, enviado do Acaso/ Às
 leis irrepreensíveis da Vida,/ **Eu**, o fumador de cigarros por
 profissão adequada,/ O indivíduo que fuma ópio, que toma
 absinto, mas que, enfim,/ Prefere pensar em fumar ópio a
 fumá-lo/ E acha mais seu olhar para o absinto a beber que
 bebê-lo.../ **Eu**, este degenerado superior sem arquivos na
 alma,/ Sem personalidade com valor declarado,/ **Eu**, o
 investigador solene das coisas fúteis,/ [...] **Eu**, a ama que
 empurra os perambulators em todos os jardins públicos,/ **Eu**,
 o polícia que a olha, parado para trás na álea,/ **Eu**, a criança
 no carro, que acena à sua inconsciência lúcida com um colar
 com guizos,/ **Eu**, a paisagem por detrás disto tudo, a paz
 citadina/Coadada através das árvores do jardim público,/ **Eu**, o
 que os espera a todos em casa,/ **Eu**, o que eles encontram na
 rua/ **Eu**, o que eles não sabem de si-próprios,/ **Eu**, aquela
 coisa em que estás pensando e te marca esse sorriso,/ **Eu**, o
 contraditório, o fictício, o arancel, a espuma,/ [...] **Eu**, o ditado
 de francês da pequenita que mexe nas ligas,/ **Eu**, os pés que
 se tocam por baixo do bridge sob o lustre,/ **Eu**, a carta
 escondida, o calor do lenço, a sacada com a janela
 entreaberta,/ [...] **Eu**, a infelicidade-nata de todas as
 expressões,/ A impossibilidade de exprimir todos os
 sentimentos,/ [...] (Pessoa, 2018b, p. 311-313, grifos meus).

“Eu, que tantas vezes me sinto tão real como uma metáfora”, único recurso capaz de dar conta de um Eu que é “tudo isto, e além disto o resto do mundo...”. A metáfora aparece também no primeiro terceto do soneto VII de *Passos da Cruz* (Pessoa, 1995, p. 45), “Fosse eu uma metáfora somente/ Escrita nalgum livro insubsistente/ Dum poeta antigo, de alma em outras gamas [...]”, e no *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares: “Há metáforas que são mais reais do que a gente que

anda na rua.” (Pessoa, 2018a, p. 132). É metafórico também o caráter do sujeito para o discurso do Outro, segundo a psicanálise lacaniana.

No mundo do *Real-Ich*, do eu, do conhecimento, tudo pode existir como agora, inclusive vocês e a consciência, sem que haja para isto, o que quer que pensemos, o mínimo sujeito. Se o sujeito é o que lhes ensino, a saber, o sujeito determinado pela linguagem e pela fala, isto quer dizer que o sujeito, in início, começa no lugar do Outro, no que é lá que surge o primeiro significante. Ora, o que é um significante? Eu o matraqueio há muito tempo para vocês, para não ter que articulá-lo aqui de novo, um significante é aquilo que representa um sujeito, para quem? – não para um outro sujeito, mas para um outro significante (Lacan, 1988, p. 187).

Assim, a constituição do sujeito é atravessada (e só possível) pelo outro na linguagem, estabelecendo o caráter metafórico no qual algo ausente pretende se presentificar, mas sempre enquanto ausência, falta, metáfora de algo não contornado pela linguagem (e seus aspectos ligados às esferas do Imaginário e do Simbólico): sua única realidade é, portanto, a realidade da linguagem, do discurso, e só ali o sujeito pode dizer Eu. Em sentido similar, Maurice Blanchot (2011, p. 331) afirma que “[a] palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é”. Se Fernando Pessoa era freudiano na sua forma de tomar a realidade e o inconsciente, podemos entender que sua poesia é lacaniana na medida em que, “Quando se diz **eu**, dizem-se imediatamente vários: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o referente; e ninguém: porque o referente aí é apenas relacional e não substancial.” (Perrone-Moisés, 2001, p. 106).

Ora, se a linguagem, como ausência do Ser – e o Mal, em Fernando Pessoa, está nisso: em haver ser, haver Mundo⁶ –, é o que exprime a realidade do

⁶ “O pacto diabólico, no Fausto pessoano, é o que a Inteligência tenta fazer com a Vida. O Mal é haver mundo, haver Ser; é o Eu estar imerso num ser indistinto, de que ele tenta separar-se pela inteligência e, perdendo, nessa operação, o contato com a vida.” (Perrone-Moisés, 2001, p. 94).

sujeito, podemos entender que o sujeito, como qualquer mito, inclusive o seu Ulisses em *Mensagem*, é não sendo, é “por não ser existindo” (Pessoa, 2018c, p. 17). O nada que é tudo. Diante disso, na medida em que os heterônimos pessoanos, em algum nível, distorcem as diferenças que, antítese retórica ou não, existem entre palavra escrita e palavra falada, e abolem a presença do corpo, isto é, de quem traz a voz, podemos tomar a poesia heteronímica de Pessoa como potencialidade de uma corporeidade que não existe na realidade telúrica. Paul Zumthor (2014, p. 20), ao discutir o conceito *performance* na poesia, diz que

A única questão fundamental é por que e como, isto é, em razão de quais energias e graças a quais meios a “poesia” (no sentido amplo e radical pelo qual tomo esse termo, que compreende a nossa “literatura”) contribui para criar, confirmar (ou rejeitar?) o estatuto do homem como tal (Zumthor, 2014, p. 20).

Ao aproximar os conceitos de performance e teatro, o historiador e crítico literário suíço afirma que formas poéticas transmitidas pela voz diminuem a autonomia do texto, em relação à obra. Nessas formas, o efeito do texto desapareceria, e “todo lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete [...] e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido.” (Zumthor, 2014, p. 20-21).

A performance, nesse sentido, teria força de criar uma realidade nova a partir da presença imposta. Se cada movimento em uma ação performática não significa apenas o que é, mas, pelo contrário, consoma precisamente aquilo que significa e constitui, para artista e público, “isto é, para todos os que participavam da performance – uma realidade nova, própria” (Fischer-Lichte, 2019, p. 21), podemos entender que a voz poética de cada heterônimo pessoano alcançaria um caráter performático na medida em que cria, como a *performance art*,

[...] uma situação que requeria a redefinição de duas relações de importância fundamental quer para a estética hermenêutica, quer para a estética semiótica: em primeiro lugar, a relação entre sujeito e objecto, observador e observado, espectador e actor; em segundo lugar, a relação entre materialidade e a semioticidade dos elementos da performance, entre significante e significado (Fischer-Lichte, 2019, p. 21-22).

Nesse movimento, deixou de ser dicotômica a relação sujeito/objeto, passando a ser oscilante, de impossível distinção entre eles. A pesquisadora alemã, ao discorrer sobre a *performer* iugoslava Marina Abramović, afirma essa oscilação entre as posições de sujeito e objeto lembrando ser uma mudança “na relação entre materialidade e semioticidade, entre significante e significado.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 23), uma vez que as estéticas hermenêutica e semiótica assumem que “todos os aspectos da obra de arte são vistos como signos”, inclusive sua materialidade: da espessura de uma camada de tinta à sonoridade de uma rima.

Daí que cada elemento se torne um significante ao qual se podem atribuir significados. Nada na obra de arte fica além da relação significante-significado, podendo atribuir-se os mais diversos significados a um mesmo significante (Fischer-Lichte, 2019, p. 23).

A retomada da linguística saussuriana e da psicanálise lacaniana pela teórica ocorre por conta da presença, *in loco*, do corpo do/a artista. Nesse sentido, práticas da *performance art* intensificariam efeitos (poéticos e catárticos) do próprio modo dramático, e é a partir dessa relação que entendo ser a poética e a obra de Fernando Pessoa um certo equivalente, na literatura, da performance e sua proposta estética: desarticular as relações pré-estabelecidas entre sujeito e objeto em um movimento dialético que esvazia palavra e representação ao passo que intensifica a potência criacional de realidades a partir das experiências de escrita e leitura literárias. Parece-me que, se tomarmos a palavra literária como Maurice Blanchot a concebe, isto é, não uma forma para chegar no mundo

exterior, mas enquanto fundadora de sua própria realidade, podemos entender que o Eu de cada heterônimo como um efeito corporal, uma certa materialidade, a mesma que, segundo Fischer-Lichte (2019, p. 24), domina largamente a semioticidade da ação, o que “não deve ser entendida como excesso corporal, no sentido de um excedente não reclamado”. Não é narcisista a multiplicação em tantos outros, mas uma busca justamente para expressar a experiência do “sentir tudo de todas as maneiras”. Entidade vazia, a linguagem literária cria sua própria realidade, não uma representação de mundo, senão “o outro de todos os mundos”, sendo assim “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (Blanchot, 2011, p. 87).

Assim, entendo cada heterônimo não como representação, mera ficção que espera ser lida em fluência e jogo “apenas”, mas de uma realidade própria firmada entre poeta(s), poema e leitor, efeito que só se consome na experiência da leitura, uma vez que depende desse outro enquanto destinatário e participante da construção de sentido daquele discurso. “Pensar é um ato. Sentir é um fato”, nos dirá Clarice Lispector. Minha leitura nasce em uma intersecção entre a mudança do paradigma da representação teatral observado ao longo do século XX e o entendimento da palavra poética como fala plena, não suporte ou forma, mas expressão de outro mundo e outro alguém tão reais quanto a gente que passa na rua.

Só ali, nessa “estranha região situada além do mundo”, que dizer **Eu** diz o que o Poeta deseja, pois ali “é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (Blanchot, 2011, p. 325). Só ali o sujeito-poeta pode reivindicar o pronome Eu e dizer, com isso, nada e tudo.

III.

A performance nega a forma, pois esta só existe na performance, “sempre constitutiva da forma” (Zumthor, 2014, p. 33). Nela, há o jogo e certo espetáculo. Novamente, peço o movimento de quem me lê das proporções nessa aproximação entre a poética pessoana e o conceito de performance que proponho, uma que vez que entendo os heterônimos como performance na medida em que supõem a “presença viva de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológico particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas.” (Zumthor, 2014, p. 38). Zumthor se refere, sabemos, ao corpo físico do/a performer, aquele que é o “elemento irreduzível” na noção de performance, e complementa:

Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda a pertinência desde que o façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada (Zumthor, 2014, p. 41).

Trata-se de pressupor um ser-aí no mundo por meio da poesia. “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (Zumthor, 2014, p. 34). Visto que a criação não de pseudônimos, mas de personalidades poéticas é a estrutura da escrita como um todo de Fernando Pessoa, podemos entender que se trata de passar algo da virtualidade para a atualidade (poética) na experiência da escrita e entrar em contato com “Algo que se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.” (Zumthor, 2014, p. 35). Claro que, em sua performance linguística, Pessoa não arrisca seu corpo senão ao fragmentá-lo em vários

eus, não assumindo quaisquer responsabilidades legais sobre isso. Seu risco, assim como o experimentado em vida por Maurice Blanchot, foi de apagar-se a si, enublar-se, desvanecer-se diante da obra.

Pessoa foi particularmente ninguém porque, existencial e socialmente, ele se anulou, aparecendo o menos que pôde. Como sujeito, ele ficou aquém do **eu** e além do **outro**: tendo-se aventurado na experiência da alteridade absoluta, perdeu a possibilidade de encontrar-se como unidade. Multiplicou-se tanto que já não podia ser alguém, mas apenas as várias formas do Encoberto (Perrone-Moisés, 2001, p. 6).

O corpo também tem sua materialidade como “resultado da repetição de determinados gestos e movimentos; são estas acções que, em primeiro lugar, produzem o corpo como algo individual, sexual, étnica e culturalmente caracterizado” (Fischer-Lichte, 2019, p. 47). Dessa forma que a performance estará presente na construção da identidade do sujeito a partir do viés psicanalítico, uma vez que “a identidade – enquanto realidade corporal e social – é sempre constituída através do acto performativo” (Fischer-Lichte, 2019, p. 47).

Apesar de ligada diretamente a esse aqui-agora, e por isso ligar-se ao corpo, a performance também se relaciona ao espaço, instaurando em contraponto a noção de teatralidade, cujo reconhecimento se dá no “reconhecimento de um espaço de ficção” (Zumthor, 2014, p. 42). É justamente esse espaço que liga performance e teatralidade a uma zona de ambiguidade, de signos deslocados, de um outro espaço, experiência que “implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade” (Zumthor, 2014, p. 44). E a partir de Josette Féral (1988 *apud* Zumthor, 2014, p. 44), concebe a criação em ambas um espaço virtual do outro, uma “**colocação em cena do sujeito**, em relação ao mundo e a seu imaginário”.

Erika Fischer-Lichte (2019, p. 40), com base no conceito de Albin de performance, chama atenção para o que chama de “discursos performativos”, enunciação de frases que, de fato, mudam o mundo, pois “não se limitam a afirmar algo, elas executam a acção de que falam”.

Neste sentido, são autorreferenciais, pois referem-se ao que fazem, e são constitutivas relativamente à realidade, porque produzem a realidade social a que se referem. São estes dois elementos que caracterizam os enunciados performativos. Albin formulava, assim, pela primeira vez no âmbito da filosofia da linguagem, aquilo que os falantes das línguas sabem e praticam intuitivamente desde sempre: o acto de falar contém em si uma força capaz de mudar o mundo e de produzir transformações (Fischer-Lichte, 2019, p. 40).

Assim como Fischer-Lichte partiu da análise linguística do conceito de performance para sua teoria de estética teatral, proponho um retorno à luz do entendimento de Blanchot da potência criadora do outro de todos os mundos da literatura, assim como da ideia do escritor autorreferencial como uma “máquina produtora de mitos”. A poética autoficcional engendrada por Fernando Pessoa, ao desestabilizar certas noções dicotômicas, toca um aspecto interessante na estética do performativo à medida que “são precisamente os pares conceptuais dicotômicos, como sujeito/objeto ou significante/significado, que perdem a sua polarização e a clareza da distinção, são postos em movimento e começam a oscilar.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 42). Uma vez desestabilizados esses polos, abre-se o interesse não à verdade dos fatos, mas a uma certa ilusão de presença, corpo do qual emana aquela voz.

Daí o mito, uma vez que ele também toca a experiência coletiva, partilhada na crença de um mesmo imaginário, mesmo que por um breve espaço de tempo. O corpo também é uma soma de significados socialmente dados. A performance pode instaurar, nesse espaço historicamente marcado, um outro eu, um outro corpo que não este, que nasceu e que vai morrer, desaparecer, mas sublimá-lo por um instante, suspender uma identidade

e, por isso, ser pleno, ao menos na linguagem, na metáfora. No espaço ambíguo da poesia e da ficção.

Klinger parte da ideia de que a crítica literária que presume a destruição da voz e do corpo que escreve é datada, e que a literatura romanesca do século XX buscou evidenciar que toda a escrita “performa a noção de sujeito” (Klinger, 2012, p. 23), promovendo uma guinada etnográfica na qual se assiste a um retorno do autor, ou, no caso de Pessoa, de autores. Por esse viés que a pesquisadora argentina entende a autoficção como uma máquina de mitos do escritor, uma vez que “o mito é linguagem, mas linguagem que opera num nível muito elevado e cujo sentido consegue decolar” (Klinger, 2012, p. 46). Seguindo Barthes, a autora reafirma que mito (e podemos entender nesse sentido a palavra em seu sentido pleno) não é uma mentira, mas uma metáfora, transformação pela qual a vida do escritor, ou no caso de Pessoa, dos eus do poeta, são empregados para deslocar o sujeito para outro nível de enunciação. Nesse novo lugar, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro existem, tão reais quanto o é o próprio Fernando António Nogueira Pessoa.

Como a prática autoficcional, a poética heteronímica opera na separação entre verdade e fato, propondo outra noção de verdade de alguma forma superior. Enquanto performance linguística, podemos entender a poética de Pessoa como autoficcional na medida em que se apresenta como construção simultânea (no texto e na vida) de personagens, mas Pessoa inverte a situação ao, digamos, ir contra a corrente, uma vez que cria *personae* autorais que evoca para si identidades próprias, corpos próprios. Ao contrário da autoficção romanesca, que “não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo’, que o texto pode copiar ou trair [...]” (Klinger, 2008, p. 20), a poética heteronímica propõe uma noção de ser e de Eu que torna possível múltiplas existências por meio

da linguagem poética, elevada aqui da linguagem comum pela sua inerente capacidade de produzir imagens, mitos, signos e efeitos reais.

IV.

A performance nega a forma, uma vez que é a forma *per si*. Eis a forma improvável. O corpo improvável. O conceito já foi revisto algumas vezes desde seu primeiro aparecimento, mas certa noção se mantém: que atos performativos, pensados inicialmente como ações linguísticas autorreferenciais, constituem realidades e, por isso, têm condições de transformar de alguma forma os seus participantes: artista e espectadores/leitores.

Um último argumento que gostaria de levantar é que a poética heteronímica pode ser entendida como performance na medida em que antecipa o que os meios eletrônicos fizeram ao longo do século XX. Segundo Zumthor (2014, p. 17-18), eles são comparados à escrita por apresentar três aspectos, a saber:

1. abolem a presença de quem traz a voz; 2. mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico; 3. pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto (Zumthor, 2014, p. 17-18).

Segundo Zumthor (2014, p. 18-19), a abolição do caráter efêmero abole também a **tactilidade** da voz, e isso, de fato, só encontramos na linguagem cênica, porém, “aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a **corporeidade**, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão”. Sendo o Eu uma instância que só existe no discurso, podemos entender, ao menos em relação a Fernando Pessoa e a poética que engendrou, que seus poemas

são expansões de um corpo. O Eu que construímos via linguagem não é senão metáfora desse eu-corpóreo que somos, daí o entendimento de serem os heterônimos performances a criar identidades e, consequentemente, realidades outras que transformam o próprio corpo em signo, dividindo-o. Sendo tantos, Pessoa foi ninguém, nome e corpo esvaziados de ser. Quem era o corpo que descia as ladeiras de Lisboa, que entrava vez ou outra na tabacaria e olhava o mundo daquela janela do segundo andar? É uma questão que jamais será respondida justamente porque não sabemos: a resposta dependeria de como aquele corpo estava percebendo a realidade que o cercava.

Vozes sem rosto, despatriadas, provindas do vazio. Esse Ninguém está “condenado a falar sem repouso” e representa “algo que é verdadeiramente experimentado”,

[...] precisamente uma experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, exclui toda intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é incessante, o interminável (Blanchot, 2005, p. 312).

Corpo neutro, embora nem corpo seja, é apenas o rumor que “espera a força escondida da fala que não é uma fala, doce hálito da eterna repetição” (Blanchot, 2005, p. 322). A suspensão. O espaço de tempo, em silêncio, entre o raio e o trovão. Isso porque, mesmo sendo fingimento, um poema provoca “uma alienação particular, uma desencarnação, da qual provavelmente só se dá conta de maneira muito confusa, mas que não pode deixar de inscrever-se no inconsciente” (Zumthor, 2014, p. 19). A relação dos *media* e performances é entendida por Zumthor como a revanche da voz, sua necessidade de “tomar a palavra”, ação que, “apesar de violenta (e como seria ela, senão sob a forma do grito?), poderia realizar-se sob o aspecto de um discurso social cada vez mais psicológico, uma **esquizo-oralidade** [...]”. Em outros

termos, assim define Josette Féral (2009, p. 203-204) esses movimentos de desconstrução da realidade e suas redefinições:

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador [...]. Essa desconstrução passa por um jogo com os **signos que se tornam instáveis, fluidos** forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação. O performer instala a ambiguidade de significação, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de **desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem** (Féral, 2009, p. 203-204).

Podemos entender que o corpo de Fernando Pessoa atuou, em sua obra e talvez mesmo em sua vida social, como o corpo de um camaleão, metáfora que Féral utiliza para descrever esse corpo-sujeito que se adapta a diversos ambientes através da manipulação e da metamorfose (Féral, 2015, p. 151), como um pintor em sua tela, como um poeta em seu poema. O produto desse jogo é sempre ambíguo, nem **verdadeiro** nem **falso**, conceitos que inclusive perdem o sentido em uma discussão como esta.

Não é justamente assim o retrato de nossos eus no contemporâneo?

Praticamente tudo que designamos como cultura é determinado pela evolução dos meios e modos de comunicação (cf. McLuhan, 1964). Féral, acompanhada de uma série de outros pesquisadores, afirma que o corpo é, além de suporte, meio, espaço próprio no qual a performance se realiza. Por isso, a performance nega a forma. Nas palavras de Féral, “A performance sempre afixou uma multiplicidade de inspirações e de formas, que nenhuma outra arte pôde preservar com a mesma intensidade” (Féral, 2015, p. 137). A autora continua:

E, no entanto, para além de tal diversidade, um ponto comum une as diferentes performances e muito particularmente uma interrogação idêntica em face da arte e do lugar que essa deve ocupar com respeito ao real. A performance se propõe, com efeito, com o modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do *performer*; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – *performance* teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a *performance* tecnológica. Em um caso como no outro, a imagem nunca é fixa e o *performer* a manipula à sua vontade, conforme a instalação que estabeleceu em tal lugar (Féral, 2015, p. 137).

Impossível de arriscar seu corpo na performance que propõe, Fernando Pessoa lança seu nome, a identidade que perde ao se dissipar em tantos. Apesar disso, sabemos: “O poeta é um fingidor”. É sempre um fingidor, inclusive para si mesmo. Em Pessoa, mais do que em outros escritores, podemos ver um “sujeito da performance” (Klinger, 2012, p. 50), conceito que remete justamente a “uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas **falas de si** [...]”. A autora se refere não apenas aos textos produzidos, mas, no contemporâneo, às falas em entrevistas e outros gêneros e mídias, que muitas vezes acabam por intensificar a tensão entre real e ficção. Não podemos negar, por exemplo, a presença dos nomes Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro nos catálogos de livrarias e bibliotecas, nomes que remetem a pessoas não diferente daquelas que encontramos nas mesmas livrarias e bibliotecas.

O conceito de *performance* deixaria ver o **caráter teatralizado** da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma **produção** de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (Klinger, 2012, p. 50).

Performance e autoficção convergem para a intersecção entre real e ficcional. é nesse ponto, do qual eclode o jogo, Fernando Pessoa parece trabalhar, invertendo as peças do tabuleiro sem alterar, entretanto, as regras: ainda se trata de representação, ficção, escrita, metáfora do que não se pode afirmar nada de concreto. O descolamento entre “verdade” e “fato” do discurso psicanalítico propõe outra noção de verdade. Como afirma Féral (2015, p. 125),

Trata-se precisamente de um **jogo com os sistemas de representação**, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o era dado como real, era apenas ilusão. Essa câmera ao vivo, que surge no interior do teatro, é somente ilusão. Houve, ao mesmo tempo, precisamente uma derrota do real e da representação. Ao invés de perceber o real mediado pela tela, ele descobre um efeito de real, e o teatro retoma todos os seus direitos (Féral, 2015, p. 125).

No âmbito do literário, podemos dizer que a palavra em Fernando Pessoa reivindica todos esses seus direitos, a ponto de descobrir a potência do efeito de real na poesia sobre esse sentir tudo em todas as coisas, desdobrando o Eu em uma, duas, três, quantas *personae* fossem necessárias para performar aquelas identidades experimentadas. Vida e texto se cruzam, assim, abrindo outras possibilidades de existência, experiências capazes de multiplicar o Eu. Assim escreve Bernardo Soares (2018a, p. 132):

Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente eu os sinto, tão recortados de encontro aos muros do meu quarto, na noite, na sombra. Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo – é impossível ocultar-lhes o som – é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente. Por que exponho eu de vez em quando processos contraditórios e inconciliáveis de sonhar e de aprender a sonhar? Porque, provavelmente, tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa, creio, entre a verdade e a mentira (Pessoa, 2018a, p. 132).

Sendo o resultado disso poesia, outro elemento que se ergue é o leitor, pois só na leitura o texto literário pulsa sua vida e funda a realidade que em si traz. Assim, poeta e leitor estão envolvidos nesse acontecimento, ainda que em níveis diferentes, em que produção e recepção ocorrem simultâneas e no mesmo espaço, não no aqui-agora ao qual nossos corpos estão ligados, nesse agora que se perde, mas num aqui-agora outro, como este que aqui nos unirá, outra realidade que passa a ser, mesmo que por breves instantes, mais real que a realidade outra, a cotidiana, realidade outra fundada na palavra, presentificada unicamente pelo signo.

O que pesa mais no corpo que se inaugura, sua materialidade ou significância? Perguntas assim só cabem na performance. Só cabem no ritual, no mito. Cria-se, transforma-se, metamorfoseia-se a realidade ali envolvida. Como escreve Octavio Paz (2017, p.14) no ensaio “Poesia de solidão e poesia de comunhão”,

O homem, ao deparar-se com a realidade, subjuga-a, mutila-a e a submete a uma ordem de linguagem que não é a da natureza — se é que esta, por acaso, possui algo equivalente ao que chamamos de ordem—, mas a do pensamento. Assim, não é a realidade o que realmente conhecemos, e sim essa parte da realidade que podemos reduzir à linguagem e aos seus conceitos (Paz, 2017, p. 14).

A criação e poética heteronímica de Pessoa deslocam a hegemonia do *status* semiótico da linguagem e das ações envolvidas na criação poética: não eram apenas textos os seus poemas, mas acontecimentos, *personae*. Pessoas. A palavra foi transformada em mito. A escrita, em magia.

REFERÊNCIAS

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

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. "Autobiographie/verité/psychanalyse". In: *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Puff, 1988.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

GIDE, André. *Journal*. Paris: Gallimard, 1951.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Aiain Miller. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MCLUHAN, Herbert Marshal. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1964.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Org. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. Carta a João Gaspar Simões. 11 dez. 1931. In: *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. 15ª ed. Lisboa: Ática, 1995.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Composto por Bernardo Soares. Barueri, SP: Novo Século, 2018a.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. Barueri, SP: Novo Século, 2018b.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Barueri, SP: Novo Século, 2018c.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NOTAS DE AUTORIA

Ricardo Augusto de Lima (ralima@uem.br): Pós-doutorado pela Universidade Estadual de Londrina (2022). Doutorado em Letras pela UEL (2017). Mestrado em Letras pela UEL. Graduação em Letras Vernáculas pela UEL. Professor Adjunto na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professor do Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras) na Universidade Estadual de Maringá. Membro do GT Dramaturgia e Teatro da Anpoll.

Como citar este artigo de acordo com as normas da revista?

LIMA, Ricardo Augusto de. Fernando Pessoa: a vida como fingimento, a palavra como performance. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 41-69, 2024.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Figura 1 – Litogravura Drawing Hands [Mãos Desenhando], de M. C. Escher. Fonte: <https://www.escherinhetpaleis.nl/showpiece/drawing-hands/?lang=en>.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em: 11 set. 2024

Aprovado em: 1º out. 2024