

As projeções dos heterônimos pessoanos na multiplicação dramática de Kesselman e Pavlovsky

[The projections of Pessoaan heteronyms in the dramatic multiplication of Kesselman and Pavlovsky]

Liliana Swiderski*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Heterónimos, Multiplicação dramática, Disposíveis, Psicodrama.

Resumo

Este artigo analisa a influência dos heterónimos de Fernando Pessoa na prática terapêutica e artística da “multiplicação dramática”, desenvolvida por Hernán Kesselman e Eduardo “Tato” Pavlovsky. Integrando psicodrama, filosofia e literatura, essa metodologia cria os “disponíveis”, que expandem a subjetividade de modo lúdico, estético e terapêutico. Inspirados na estratégia heteronímica pessoana, Kesselman e Pavlovsky articulam terapia, teatro e micropolítica, transformando limitações pessoais em possibilidades criativas. Assim, a heteronímia de Pessoa torna-se modelo e catalisador de inovação clínica e artística.

Keywords

Fernando Pessoa, Heteronyms, Dramatic multiplication, Disponibles, Psychodrama.

Abstract

This article examines the influence of Fernando Pessoa’s heteronyms on the therapeutic and artistic practice of “dramatic multiplication,” developed by Hernán Kesselman and Eduardo “Tato” Pavlovsky. By integrating psychodrama, philosophy, and literature, this method uses the creation of “disposables” to expand subjectivity through playful, aesthetic, and therapeutic means. Drawing from Pessoa’s heteronymic strategy, Kesselman and Pavlovsky connect therapy, theatre, and micropolitics, transforming personal limitations into creative possibilities. Thus, Pessoa’s heteronymy becomes both a model and a catalyst for clinical and artistic innovation.

* CIEsE (Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos), Universidad Nacional de Mar del Plata.

Estudaremos neste trabalho as projeções da obra de Fernando Pessoa na “multiplicação dramática”, uma proposta terapêutica e artística que surgiu da prolongada cooperação intelectual entre o psiquiatra, psicanalista, dramaturgo e ator Eduardo “Tato” Pavlovsky (1933-2015) e o também psiquiatra e psicanalista Hernán Kesselman (1933-2019), ambos argentinos.

Trata-se de uma atividade de grupo enquadrada no psicodrama que, a partir de marcos referenciais filosóficos e literários heterogêneos, encontra no ato criativo e no gozo estético os caminhos para a cura. Kesselman considera que a estratégia autoral de Pessoa abre “un nuevo camino en la psicopatología” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 67)¹, pois:

[...] la heteronimia en la clínica logra multiplicar *estares* para que cada uno deje de ser progresivamente quién es y al mismo tiempo sea uno mismo más que nunca. Quizás porque cada desdoblamiento contiene lo prohibido, lo que no tiene letra, lo que imagina el social histórico y, en especial, es tan micropolítico que termina por tentarnos a deconstruir nuestra historia e interrogarnos por futuros jamás pensados.

(KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 67, grifo dos autores)²

Inspirado diretamente nas personalidades literárias, Kesselman cria os chamados “disposables” (“disponíveis”), ou seja, personagens que surgem “como un devenir poético de la multiplicación dramática” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21), pois representam uma “síntesis de la disposición, de posibilidad diferente, de estar en acto biográfico” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21)³. Assim, Kesselman relata a origem dos “disponíveis” como consequência da leitura da obra de Pessoa: “la heteronimia pessoana me estimuló para jugar a ensayar la aparición accidental de personajes que podríamos crear grupalmente; algo similar, aunque distinto, a los que el poeta portugués percibió en sus actos de alumbramiento” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21).⁴

¹ Trad.: “un novo caminho na psicopatologia”. Todas as traduções do espanhol ao português neste trabalho são de nossa autoria. Nos casos em que o significado é transparente, evita-se a tradução para não sobrecarregar o texto.

² “A heteronímia na clínica consegue multiplicar *estares* para que cada um deixe progressivamente de ser quem é e, ao mesmo tempo, seja mais ele mesmo do que nunca. Talvez porque cada desdobramento contém o proibido, o que não tem letra, o que imagina o social histórico e, especialmente, é tão micropolítico que nos tenta a desconstruir nossa história e nos questionar sobre futuros nunca antes imaginados”.

³ “como um devir poético da multiplicação dramática”, pois representam uma “síntese da disposição, de possibilidade diferente, de estar em ato biográfico”.

⁴ “A heteronímia de Pessoa me estimulou a ensaiar o aparecimento accidental de personagens que poderíamos criar em grupo; algo semelhante, embora diferente, aos que o poeta português percebeu nos seus atos de criação”.

Nesse sentido, Pavlovsky, figura fundamental na cena argentina e com projeção internacional, foi além do campo terapêutico e alimentou seu “teatro de estados” com a multiplicação dramática, como em suas obras *Telarañas* (*Teias de Aranha*), *Rojos Globos Rojos* (*Vermelhos Balões Vermelhos*) ou *Variaciones Meyerhold* (*Variações Meyerhold*).

Na primeira seção deste trabalho, caracterizaremos a proposta estético-terapêutica da multiplicação dramática, pois isso constitui um passo fundamental para o segundo momento, no qual retomaremos as contribuições de Kesselman, baseadas na poética de Pessoa, que têm sido essenciais para o desenvolvimento dessa proposta.

A multiplicação dramática: conceito, emergência, progressão

Os primórdios da multiplicação dramática remontam ao final dos anos 70 e início dos anos 80, durante o exílio de Pavlovsky e Kesselman na Espanha, devido à sangrenta ditadura cívico-militar argentina, que se autodenominou *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983).⁵

O livro *Las escenas temidas del coordinador de grupos*, de 1978, contém a primeira sistematização dessa prática que, como sugere o título, estava destinada àqueles que conduziam sessões de psicodrama. A sequência de intervenção é a seguinte: um membro do grupo compartilha uma cena perturbadora de sua atividade profissional, que é chamada de “cena temida”. Segundo Martín Tarnovsky, essas são cenas que causam uma ferida narcisista: “sensación de no poder, de no entender, desánimo, paralización, humillación o encierro, sentimientos de culpa, ira o varios otros síntomas de ‘mortificación institucional’” (TARNOVSKY, 2001: par. 6).⁶ Como ocorre no Psicodrama de Jacob Levy Moreno (1889-1974), com quem Pavlovsky se formou, aquele que “cede” sua cena ao grupo é considerado o “protagonista”. Assim, a situação dramatizada geralmente está relacionada, por associação, a um evento de sua própria história familiar que, de alguma forma, “ressoa” com ela e, por isso, é chamada de “cena consonante”. Portanto, a cena temida se torna uma “vía regia para explorar escenas familiares”, especialmente aquelas “que forman el sustrato bloqueante” do coordenador (KESSELMAN *et al.*, 1981: 28). Por exemplo, um terapeuta sobrecarregado com as críticas de seus pacientes evocou as humilhantes repreensões de seus pais durante um jantar; o grupo “asiste al relato poniendo atención a su propia experiencia personal” (FERNÁNDEZ & MONTERO, 2011: 88)⁷ e, no segundo mo-

⁵ É importante destacar que, desde 2021, são concedidos pela Nação Argentina os Prêmios “Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky” a personalidades da cultura comprometidas com a defesa e promoção dos direitos humanos.

⁶ “sensação de impotência, de não compreensão, desânimo, paralisação, humilhação ou confinamento, sentimentos de culpa, raiva ou vários outros sintomas de ‘mortificação institucional’”.

⁷ “assiste ao relato prestando atenção em sua própria experiência pessoal”.

mento, torna-se um campo reflexivo que pluraliza as perspectivas sobre as cenas temida e consonante. Desse modo, aqueles que até então agiam como um público que se limitava a observar, assumem um papel ativo e dramatizam várias “cenas ressonantes”, semelhantes a “filmes simultâneos” (FERNÁNDEZ & MONTERO, 2011: 88) que, como um caleidoscópio, tendem a objetivar a subjetividade do protagonista. Assim, cria-se “un repertorio de momentos o imágenes capaces de ser espacializadas y representadas” (KESSELMAN *et al.*, 1981: 29).⁸



Fig. 1. Segunda edição de *Las escenas temidas*.

Em *El teatro como oportunidad*, Fernández e Montero ilustram isso com uma cena temida de abandono:

[...] el protagonista es dueño de esta primera escena, pero cada una de las personas del grupo percibe la escena sintonizando su propio dial y dicha escena pasa a ser una gran pantalla donde proyectar la propia vivencia de *abandonadores* y *abandonados*. Entonces la madre de la escena original puede ser el padre, en la historia de otro de los integrantes del grupo, o bien un amante, un amigo [...], el abuelo que falleció hace poco, dependiendo de cómo el abandono resuena en cada participante.

(FERNÁNDEZ & MONTERO, 2011: 88, grifo das autoras)⁹

O ciclo termina com a “cena resultante”, quando o protagonista representa novamente sua cena inicial, agora transformada pela intervenção coletiva. A amplificação

⁸ “um repertório de momentos ou imagens capazes de serem espacializadas e representadas”.

⁹ “O protagonista é *dono* desta primeira cena, mas cada pessoa do grupo percebe a cena sintonizando seu próprio dial e essa cena se torna uma tela grande onde projetar a própria experiência de *abandonadores* e *abandonados*. Assim, a mãe da cena original pode ser o pai, na história de outro membro do grupo, ou um amante, um amigo [...], o avô que faleceu recentemente, dependendo de como o abandono ressoa em cada participante”.

grupal das “ansiedades y defensas” (KESSELMAN *et al.*, 1981: 7) estabelece uma “gestalt básica, pluridimensional e totalizante”, em contraste com a visão monocular e parcial do início (KESSELMAN *et al.*, 1981: 31). Então, a atenção flutuante freudiana, geralmente bidirecional, transforma-se na atenção compartilhada do grupo; o papel do terapeuta não é mais misterioso, mas, sim, suas dúvidas e medos são ativamente expostos.

Às vezes, a deformação pode ser máxima, pois ocorre um processo de multiplicação sobre multiplicações prévias, uma espécie de ficcionalização de segundo grau. Tanto a imobilidade física da psicanálise quanto a primazia absoluta da narrativa são superadas para “*corporeizar las palabras, los pensamientos y las emociones en una experiencia vivencial enraizada en lo teatral*” (FERNÁNDEZ & MONTERO, 2011: 86-87, grifo das autoras)¹⁰. Assim, a proliferação de personagens age como um antídoto para o reducionismo da interpretação: não se buscam soluções, mas uma conscientização que permita a transição do sinistro para o patético, dissipando o desconcerto imobilizador (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 112). Devemos esclarecer que, para Kesselman e Pavlovsky, o sinistro é aquilo que nos domina sem que saibamos, enquanto o patético também nos domina, mas temos consciência disso.

Resumindo, o trabalho sequencial da multiplicação dramática pode ser descrito da seguinte forma: um membro do grupo, o escolhido como “protagonista”, representa algo que lhe tinha acontecido. Então, ele propõe duas cenas: uma cena inicial e outra familiar consonante, que o grupo multiplica através de “cenas ressonantes”. Finalmente, a cena inicial é retomada, mas transformada pela multiplicação dramática, o que levará à “cena resultante”, interpretada novamente pelo protagonista, que, assim, supera o bloqueio que lhe era causado por sua própria “narrativa familiar” (KESSELMAN *et al.*, 1981: 73).

As relações entre as práticas psicodramáticas de Pavlovsky e sua atividade como autor e dramaturgo são notáveis. No entanto, como lembra Gustavo Geirola, ainda está pendente a leitura “de sus textos clínicos desde una perspectiva teatral” (GEIROLA, 2008: 5). Muitas de suas obras foram compostas e interpretadas com procedimentos semelhantes aos da multiplicação dramática, seja porque o processo criativo se baseou em um repertório de associações livres com um interlocutor privilegiado, seja pelo uso da improvisação e exploração de variantes em cada função. Na opinião de Pavlovsky, a pluralidade inerente à multiplicação dramática é fundamental em qualquer evento teatral devido às “mediatizaciones subjetivadas de director-actores-críticos y público” (KESSELMAN *et al.*, 1981: 37)¹¹. Embora, em uma primeira instância, o autor possa sentir-se “roubado” e até considerar-se vítima de uma vio-

¹⁰ “*corporificar as palavras, os pensamentos e as emoções em uma experiência vivencial enraizada no teatral*”.

¹¹ “*mediações subjetivadas de diretores-atores-críticos e público*”.

lação múltipla que o afasta de seu sentido inicial, na realidade, essas mediações levam a peça à exaltação (KESSELMAN *et al.*, 1981: 38). Daí a razão pela qual Pavlovsky e Kesselman recuperam o conceito de “obra aberta” de Umberto Eco, pois entendem que “la obra de teatro no es solamente lo que se está dando en escena sino también la multiplicidad de versiones desde cada espectador”¹² (PAVLOVSKY e KESSELMAN, 2006: 13).¹³

Para entender esse processo, é importante dar uma breve olhada em *Variaciones Meyerhold*, estreada em 2005, onde Pavlovsky evocou o aprisionamento, tortura e assassinato do diretor de teatro russo pelo stalinismo, a partir de certos núcleos que ele reordenou e criou com base nas ressonâncias do público. A obra segue uma espécie de modelo rizomático que Pavlovsky, como em muitos outros aspetos da multiplicação, relaciona com Deleuze e Guattari.

Para começar, as *Variaciones...* surgiram de associações livres com Kesselman. A partir do rosto muito doente do Papa Wojtyła, cujos esforços intensos para falar impressionaram profundamente Pavlovsky naquela época, começaram a proliferar os personagens. À vista disso, Kesselman introduziu a imagem de um avô de Pavlovsky, também escritor. Ao mesmo tempo, Pavlovsky estava lendo sobre Meyerhold e sua luta pela liberdade (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 15). A partir desses e de outros materiais, o dramaturgo-ator realizou um trabalho de improvisação-multiplicação (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 16), como “un teatro borrador, una serie de laboratorios escénicos” (SCHCOLNICOV, 2020: 112).¹⁴

Variaciones Meyerhold, portanto, não possui um libreto, mas sim “mojones” (“marcos”) centrados em momentos específicos da vida e obra do diretor russo; esses marcos se assemelham, segundo Pavlovsky, ao que Cortázar chamava de “cóágulos” e o pintor Francis Bacon de “acidentes”, ou seja, aglomerações informes de

¹² “a obra de teatro não se limita apenas ao que está acontecendo no palco, mas também à multiplicidade de versões de cada espectador”.

¹³ O conceito de “obra aberta” tem sido particularmente atraente para Kesselman e Pavlovsky, pois enfatiza a capacidade generativa da obra para produzir múltiplos sentidos. Até mesmo a exploração das “ressonâncias” propostas pela técnica de multiplicação dramática encontra aqui suas bases: “Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico)” (ECO, 1991: 40).

¹⁴ “um teatro rascunho, uma série de laboratórios cênicos”.

significado cuja evolução é imprevisível.¹⁵ De acordo com Eugenio Scholnicov, a falta de conhecimento em relação à forma estética final estabelece uma “política de producción basada en el principio de infrasciencia” (SCHCOLNICOV, 2020: 103), daí a importância crucial do “azar” e da “apertura hacia lo insólito” (SCHCOLNICOV, 2020: 113). Pavlovsky explica:

[...] sé de qué voy a hablar, pero no sé cómo voy a hablar [...] cada frase dicha está muy afectada por la mímica que hace la gente cuando hablo [...] cada noche estoy como multiplicando la obra en relación al grado de afectación del público que hay ese día —todas las noches son distintas, todas las noches hay Variaciones Meyerhold.

(PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 115-116)¹⁶

Isso remete à ordem convival e ao princípio de liminaridade “como enfrentamiento entre campos ontológicos diversos”, nas palavras de Jorge DUBATTI (2019: 6); nesse caso, e em relação a Pessoa, nos interessa especialmente a indefinição de fronteiras entre pessoa e personagem.

A caracterização de Meyerhold se alimenta da poética de Pavlovsky, mas, acima de tudo, “del sistema de velocidades, energías, ritmos y temperaturas que definen su forma de estar en la escena” (SCHCOLNICOV, 2020: 113).¹⁷ Desse modo, a constituição identitária desafia o princípio da não contradição e rompe a relação com o nome próprio: “Ya no hay sujetos con historias personales — hay una des-sujetización al servicio de la máquina *entre*” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 121, grifo dos autores)¹⁸. Pavlovsky relaciona esses princípios com a construção de suas obras dramáticas: “Yo en teatro no escribo desde personajes con silueta propia, sino que los personajes circulan por lugares diferentes témporo-espaciales donde hablan o son hablados por conglomerados de voces. La identidad es múltiple, fragmentada” (KESSELMAN et al. 1987: 20-21)¹⁹. Portanto, essas diretrizes evocam claramente o descentramento e a proliferação heteronímica pessoana.

Tudo isso é fundamental para o “teatro de estados”, uma forma dramática rio-platense cujo nome foi cunhado pelo próprio Pavlovsky. Também chamado de

¹⁵ Para esta questão, pode-se consultar o livro de Gilles DELEUZE (2002), *Francis Bacon*.

¹⁶ “Eu sei sobre o que vou falar, mas não sei como vou falar [...] cada frase dita é muito afetada pela mímica das pessoas quando estou falando [...] todas as noites estou como que multiplicando a obra de acordo com o grau de afetação do público naquele dia —todas as noites são diferentes, todas as noites há *Variaciones Meyerhold*”.

¹⁷ “do sistema de velocidades, energias, ritmos e temperaturas que definem sua maneira de estar em cena”.

¹⁸ “Não há mais sujeitos com histórias pessoais – há uma dessujeitização ao serviço da máquina *entre*”.

¹⁹ “No teatro, eu não escrevo a partir de personagens com silhuetas próprias, mas os personagens circulam por diferentes lugares temporais e espaciais onde falam ou são falados por conglomerados de vozes. A identidade é múltipla, fragmentada”.

“teatro de la multiplicidad” ou “de intensidades”, não é representacional, mas concentra-se no valor semiótico do corpo do ator. Seguindo a tradição do “teatro pobre” de Jerzy Grotowski, para Pavlovsky “el modelo de actor es el del hombre antiexhibicionista, el hombre que se ofrece en su máximo grado de desnudez, desprovisto de sus muecas y gestos impostados” (PAVLOVSKY, 2001: 73)²⁰. Por conseguinte, atuar é desmascarar-se, e não o contrário: voltaremos a isso mais adiante.

Além disso, também é notável a unidade que os psicanalistas argentinos promoveram entre terapia e gozo estético, pois a “neurosis privada [...] *es robada por la estética del grupo*” (KESSELMAN et al., 1987: 27, grifo dos autores). Assim, multiplicar não é apenas uma metodologia de trabalho, mas, simplesmente, uma forma de viver, uma fuga da existência binária (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 17). Seu artigo “El gozo estético en el arte de curar” é fundamental nesse sentido, pois, ao descobrir verdadeira beleza em algumas multiplicações, eles começaram a considerá-las como eventos estéticos terapêuticos (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 12).

Portanto, Pavlovsky e Kesselman reutilizaram noções e procedimentos de escritores e artistas plásticos com um ecletismo que os levou a se autodefinirem como “antropófagos culturales” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 136).²¹

Hernán Kesselman e a obra de Fernando Pessoa

A obra de Pessoa tem uma enorme relevância para Kesselman e, por extensão, para a multiplicação dramática e para o “teatro de estados”. Em última análise, trata-se, como ele mesmo resume, de “De cómo vivir varias vidas sin tener que morir tantas muertes” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 22),²² um aforismo com o qual nomeava seus *workshops* e projetos de intervenção. A criação de personagens multiplica as oportunidades, como explica na seção “El uso de los heterónimos en la escena” do capítulo “Otrarse en corpodrama. Apuntes sobre Pessoa y el entrenamiento en multiplicación dramática”, quando diz: “De los tránsitos transculturales pueden

²⁰ “o modelo de ator é o do homem antiexibicionista, o homem que se oferece em seu máximo grau de nudez, desprovido de suas caretas e gestos impostos”. Pode-se perceber a íntima relação dessas afirmações com os pressupostos de Grotowski: “Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo, tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação” (GROTOWSKI, 1971: 2).

²¹ Nas páginas 135 e 136 de *La multiplicación dramática*, Pavlovsky e Kesselman fornecem uma lista verdadeiramente extensa de mais de cento e vinte autores que os inspiraram, classificados de acordo com o ramo da arte ou do conhecimento a que pertencem: teatro, música, literatura, ensaio e ciências sociais, filosofia e psicologia, pintura e escultura, o corporal, o pensamento complexo: os novos paradigmas para as artes e as ciências. É muito notável (e até inexplicável) que nessa lista não apareça Fernando Pessoa.

²² “Como viver várias vidas sem ter de morrer tantas mortes”.

surgir composiciones que transforman la nostalgia de las pérdidas en oportunidades de creación” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 71).²³

Um texto inaugural, nesse sentido, é o capítulo do livro *La multiplicación dramática*, intitulado “Fernando Pessoa y la heteronimia en la práctica profesional: los disponibles... un devenir poético de la multiplicación dramática”, onde Kesselman apresenta as principais variáveis que convergem em sua leitura de Pessoa. Em primeiro lugar, define o que é a heteronímia:

Heterónimo fue el término elegido por Fernando Pessoa para designar a distintos personajes, biografías, estilos con los que fue enmascarando su ortónimo (su propio nombre). Para ottrarse, hacerse otro, desde esa capacidad histeroneurasténica que él mismo decía que tenía. Y lo hace para diferenciarlo de la palabra “seudónimo”, que sería firmar con otro/s nombre/s para no ser reconocido como la misma persona, que usan algunos autores.

(PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21)²⁴

Como podemos observar, o psiquiatra Kesselman enfatiza a “capacidad histeroneurasténica” de Pessoa, que lhe permite “ottrarse”, e também insinua a homologação da figura autoral com sua entidade física, pois as personalidades literárias saem “del cuerpo de un mero médium, llamado Fernando Pessoa” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 20-21).

Em outra passagem, claramente fundamentada na psicanálise, o psiquiatra argentino associa a criação desta “familia de heterónimos” com as perdas na família do poeta durante sua primeira infância (KESSELMAN, 2004: 115). Assim, as diferenças entre as personalidades literárias, e especialmente sua pertença a diferentes contextos, provocam em Kesselman uma notável identificação com Pessoa: “Todo eso nos lleva, por identificación con el poeta portugués a plantearnos desde nuestros cambios y diferencias a veces inexplicables, si no corresponderán a acciones yojicas de islotes de disposiciones que aparecen en nuestra personalidad” (KESSELMAN, 2004: 116).²⁵

De maneira equivalente, o contexto é fundamental para entender os “disposíveis”, entendidos como focos de resistência diante da crise da subjetividade no mundo globalizado, que nos aprisiona em “la certeza de que no podemos ser más

²³ “Dos trânsitos transculturais podem surgir composições que transformam a nostalgia das perdas em oportunidades de criação”.

²⁴ “Heterónimo foi o termo escolhido por Fernando Pessoa para designar diferentes personagens, biografias e estilos com os quais ele encobriu seu ‘ortónimo’ (seu próprio nome), para se tornar outro, para se transformar em outro, usando essa capacidade histero-neurasténica que ele próprio afirmava possuir. Ele fez isso para diferenciá-lo da palavra ‘seudónimo’, que é assinar com outro nome ou nomes para não ser reconhecido como a mesma pessoa, algo que alguns autores fazem”.

²⁵ “Tudo isso nos leva, por identificação com o poeta português, a nos questionarmos a partir de nossas mudanças e diferenças, às vezes inexplicáveis, se não corresponderão a ações egóicas de ilhas de disposições que aparecem em nossa personalidade”.

que aquél que somos” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 71). Cada desdobramento do sujeito “contiene lo prohibido, lo que no tiene letra, lo que imagina el social histórico” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 67)²⁶ e, nesse sentido, abrange uma dimensão micropolítica.²⁷ Kesselman até relaciona sua paixão por Pessoa com suas próprias circunstâncias biográficas, pois acredita que a “esquizofrenia cultural”, que sofreu devido a seu exílio na Espanha e seu regresso à Argentina anos depois, influenciou em sua atração pela heteronímia (ou heteronimismo) e pelo tema do duplo (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 71). Também em um artigo de 2001, intitulado “Un e-mail a un joven psicoanalista del 2050”, que serve como legado de suas contribuições mais significativas, a figura de Pessoa é, de forma significativa, o fio condutor.

Neste texto, onde se define como um “psicoargonauta”, o autor explica a um jovem psicanalista hipotético a importância da obra de Pessoa para seus próprios desenvolvimentos terapêuticos e introduz os aspetos que considera fundamentais para conhecer a obra do escritor português:

Reflexionando irónicamente con las patologías que me capturan en soledad, empecé a bautizar con nombres propios a los personajes que me habitaban en mis peores y mejores estares (mis disponibles). Personajes que tenían vida y nombre propio. Convivían en un solo cuerpo. Podían independizarse y corporizarse. Allí comienzo a investigar con pasión el quehacer heteronímico de Fernando Pessoa. A él, los personajes se le imponen desde una escritura automática como si él mismo fuera un médium para que se expresen, muchas veces diciendo cosas que no piensa ni siente, escribiendo con estilos diferentes y habitándolos con biografías, fisonomías y caracterologías diferentes entre sí. A uno de ellos, el más joven y cerril, Alberto Caeiro, lo designa el maestro de su propio ortónimo y de sus heterónimos, especialmente de Ricardo Reis – su amigo poeta monárquico pagano – y de Álvaro de Campos – el apasionado triunfal, que firma sus propios poemas explosivos. El único libro que firma con su ortónimo es *Mensagem*. Hay semiheterónimos inclusive (porque son casi iguales a él pero un poco mutilados, como Bernardo Soares).

(KESSELMAN, 2001: 19)²⁸

²⁶ “contém o proibido, o que não tem letra, o que imagina o social histórico”.

²⁷ Destacamos especialmente a dialética entre singularidade e pluralidade a partir de uma perspectiva micropolítica, com base nas reflexões de Guattari e Rolnik: “A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos. Então não se trata de elaborar uma espécie de referente geral interestrutural, uma estrutura geral de significantes do inconsciente à qual se reduziriam todos os níveis estruturais específicos. Trata-se sim, de fazer exatamente a operação inversa, que, apesar dos sistemas de equivalência e de tradutibilidade estruturais, vai incidir nos pontos de singularidade, em processos de singularização que são as próprias raízes produtoras da subjetividade em sua pluralidade” (GUATTARI & ROLNIK, 1993: 28).

²⁸ “Refletindo ironicamente sobre as patologias que me capturam na solidão, comecei a batizar com nomes próprios os personagens que habitavam em mim nos meus piores e melhores *estares* (meus disponíveis). Personagens que tinham vida e nome próprio. Conviviam em um único corpo. Podiam se independizar e se corporificar. Foi aí que comecei a investigar com paixão a obra heteronímica de Fernando Pessoa. Para ele, os personagens eram impostos por meio de uma escrita automática, como

O neologismo “disponible” (“disponível”) deriva da combinação de duas palavras: de um lado, as múltiplas “disposiciones” (“disposições”) de um sujeito e, por outro, sua capacidade de “volverse posibles” (“tornar-se possíveis”) na cena. Diante das restrições do sentido do ego, os “disponíveis” expandem a experiência por meio de uma exibição lúdica, pois emergiram em Kesselman, jogando emocional e reflexivamente com os heterônimos de Pessoa (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21): “Algunos, con vida permanente animando mis humores caracterológicos, y otros, en parte impuestos y en parte buscados en la indagación típica de la exploración de los integrantes de la escena mostrativa” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21)²⁹. Desse ponto de vista, o “otrar-se” de Pessoa adquire abertamente o significado de treinar-se nos “disponíveis” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 22).

De uma forma que lembra a famosa carta de Pessoa a Casais Monteiro, Kesselman relata o surgimento desses personagens:

Si en Pessoa se encarnaron Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Alberto Caeiro [...] en mí se encarnaron como disponibles: José Todavía No (primo hermano de Bartleby, el escribiente), fortísimo para la potencia de no actuar y autoencarcelarse, con el “No” fácil y el “Sí” difícil. Contemporáneamente y en reacción al anterior, uno que aun con predominio de perturbaciones físicas y de soledad, combatía desde las sombras y desarrollaba toda su potencia órfica de actuar: Erik, el protagonista de *El fantasma de la Ópera* [...] quien conseguía desactivar las artimañas y razonamientos del disponible anterior. Como fórmula para variar la interacción, apareció una figura intercesora, propia para ese rol, llamada el Venerable Profesor. Auxiliado a veces por Walt Disney.

(PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21)³⁰

se ele mesmo fosse um médium para que eles se expressassem, muitas vezes dizendo coisas que ele não pensava nem sentia, escrevendo com estilos diferentes e dotando-os de biografias, fisionomias e características diferentes entre si. Um deles, o mais jovem e obstinado, Alberto Caeiro, é designado como o mestre de seu próprio ‘ortônimo’ e de seus heterônimos, especialmente de Ricardo Reis – seu amigo poeta monárquico pagão – e de Álvaro de Campos – o apaixonado triunfante, que assina seus próprios poemas explosivos. O único livro que ele assina com seu ‘ortônimo’ é *Mensagem*. Há até mesmo ‘semiheterônimos’ (porque são quase iguais a ele, mas um pouco mutilados, como Bernardo Soares)”.²⁹

²⁹ “Alguns, com vida permanente animando meus humores caracterológicos, e outros, em parte impostos e em parte procurados na investigação típica da exploração dos membros da cena demonstrativa”.

³⁰ “Se em Pessoa encarnaram Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro [...] em mim encarnaram como disponíveis: José Ainda Não (primo irmão de Bartleby, o escrevente), muito forte pelo poder de não agir e autoaprisionamento, com o ‘Não’ fácil e o ‘Sim’ difícil. Ao mesmo tempo e em reação ao anterior, aquele que, mesmo com predominância de distúrbios físicos e solidão, lutava nas sombras e desenvolvia todo o seu poder órfico para agir: Erik, o protagonista de *O Fantasma da Ópera* [...] que conseguia desativar as artimanhas e raciocínios dos anteriores disponíveis. Como fórmula para variar a interação, surgiu uma figura intercessora, própria para essa função, chamada o Venerável Professor. Às vezes auxiliado por Walt Disney”.

Kesselman também descobre interações particulares entre seus “disponíveis”, pois alguns nascem como reação ou derivação de outros. Assim, *José Ainda Não* se identifica com o ExComandante; rebaixado a Infracomandante quando as suas artimanhas são desativadas por Erik; a eles se juntam Clark Kent ou o Conde de Monte Cristo (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 61-62; 70). Essa proliferação não se manifesta na escrita, mas principalmente na vida social: joga-se com a família, amigos, colegas, discípulos, pacientes. No entanto, também adquire o *status* de prática terapêutica de grupo, porque Kesselman animará os participantes da multiplicação dramática para criar seus próprios “heterônimos disponíveis” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 21-22). Assim, o coordenador convida o protagonista a explorar os personagens que o habitam, antes e durante o encontro com outros atores, corporificando-se na cena. Portanto, a corporalidade é, um dos pressupostos centrais dessa abordagem terapêutica, que concebe o corpo como matéria afetiva, capaz de “afectar y ser afectado”, em relação com as contribuições de SPINOZA (2000: 92-93) retomadas por DELEUZE & GUATTARI (1992).

Para Kesselman, essa capacidade de exteriorização é uma das principais diferenças entre “heterônimos” y “disponibles”: “Pessoa los interiorizó y sólo los dejó escribir libros y poemas. Pero implotaron dentro suyo sin que nadie lo advirtiera. En cambio, yo los estimulo a corporizarse en la escena, a exteriorizarse, haciéndose visibles y audibles, adjuntándolos a los ortónimos de quienes viven la experiencia” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 22).³¹

No entanto, é importante notar que Fernando Pessoa também jogou vitalmente com seus heterônimos em várias ocasiões, como nas cartas a Ofélia, onde Álvaro de Campos se apresentava como o seu rival.

Por outro lado, em uma seção intitulada “Heteronimia y transformismo”, Kesselman afirma sugestivamente que “los personajes de Pessoa no son producto de la imaginación” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 87)³², porque “se le aparecían” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 87) (“apareceram nele”), uma afirmação que não se refere à experiência mediúnica usual, mas à experiência psíquica. Para o psiquiatra argentino, a heteronímia é um “mecanismo defensivo [...] que se le impone al yo del autor, como se le impone al esquizofrénico la alucinación o se le impone al ocurrente la novedad o la broma” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 87)³³. Em contraste, os “disponíveis” são definidos como um jogo imaginário, um truque, um recurso, que os

³¹ “Pessoa os interiorizou e só os deixou escrever livros e poemas. Mas eles implodiram dentro dele sem que ninguém o percebesse. Em vez disso, eu os animo a encarnar-se na cena, a exteriorizar-se, tornando-se visíveis e audíveis, ligando-os aos ortónimos de quem vivem a experiência”.

³² “os personagens de Pessoa não são produtos da imaginação”.

³³ “mecanismo de defesa [...] imposto ao eu do autor, assim como a alucinação é imposta ao esquizofrênico ou a novidade ou brincadeira são impostas ao espiritualoso”.

participantes estão dispostos a modificar e até destruir como um brinquedo, instrumento, ferramenta (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 87).

Quando o protagonista ilumina os personagens que o habitam, o grupo produz uma explosão de “disponíveis”, um “ballo in maschera pirandelliano” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 72). Desse modo, se a multiplicidade é o princípio teórico da técnica, os “heterônimos disponíveis” de cada ator configuram “una Asamblea de cuerpos y almas” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 72), uma noção extraída de *Sostiene Pereira*, do pessoano Antonio Tabucchi, mas reformulada, pois inclui tanto almas quanto corpos. Assim, esta Assembleia, tal como Kesselman a entende, está orientada para o desenho de uma cartografia dos heterônimos no sentido deleuziano, desde que o ato de mapear não seja representativo nem mimético, mas dê origem a territórios e futuros não preexistentes. A noção de “cartografia de heterônimos”, assim como diversos pontos de convergência entre Pessoa e Deleuze, em relação à noção de multiplicidade, são recuperados por Kesselman do filósofo português José Gil, para quem certos desenvolvimentos de *Mil Platôs* são apresentados, de forma simples e rápida, no *Livro do Desassossego* de Pessoa.³⁴

Nessa conexão entre Pessoa e Deleuze, Kesselman alimenta sua visão da heteronímia com os “personajes conceptuales” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 62), que são potências de conceito e “heterônimos do filósofo”, e com as “figuras estéticas”, que são potências de afetos e perceptos, ambas as noções propostas pelos pensadores franceses no capítulo III de *O que é a Filosofia?*.³⁵ Além disso, Kesselman adota o conceito de “rostridad”, pois os “disponíveis” revelam novas “rostridades” em

³⁴ José Gil relaciona a heteronímia com o conceito de “rizoma”. Assim, os heterônimos constituem “toda uma multidão de grupos, de cachos, de singularidades e de multiplicidades, percorridas por constantes tensões, forças de atracção ou repulsão, qualidades ou tonalidades de sensações que aproximam ou afastam entre si dois ou três heterônimos. Seria interessante seguir o efeito destas forças localizando os pontos de intersecção, de limite ou de fronteira, de passagem, de queda, de absorção. Tudo isto forma, muito exactamente, ‘rizoma’, e passa-se num plano que estas forças atravessam: plano de consistência de heteronímia, que reproduz e contém em si o plano de consistência de cada heterónimo” (GIL, 1987: 226).

³⁵ Kesselman considera que Deleuze “aderiu à heteronímia pessoana” em seu desenvolvimento sobre os “personagens conceituais” e as “figuras estéticas” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 62), ideia que reitera em vários escritos. Portanto, consideramos fundamental transcrever definições de Deleuze e Guattari a esse respeito: “O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiossincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente” (DELEUZE & GUATTARI, 1992: 86).

terapeutas e pacientes que se tornam diferentes, embora sempre contenham o coágulo da “rostridade inicial” (KESSELMAN, 2004: 116). Se, para Pavlovsky, assumir um personagem significa se desmascarar, também aqui, à medida que progressivamente deixamos de ser quem somos, tornamo-nos verdadeiramente nós mesmos.

Prosseguindo, o processo que Kesselman chama de “heterogênese” refere-se à pluralização num “campo onírico”, esses espaços liminares, de interstício, tão presentes em Pessoa até num dos títulos provisórios que pretendia dar à sua obra, *Ficções do Interlúdio*, e na fértil insônia do *Livro do Desassossego*.

Nesse sentido, Kesselman diz: “Avanza la acción y nuestro sueño de vivir, que al decir de Pessoa va por delante de nosotros, recoge las pinceladas que van llenando el vacío de la tela escénica inicial” (KESSELMAN, 2004: 118)³⁶. Assim, sonhamos em vigília e inventamos jogos diurnos para “zafar de las reglas inamovibles y siniestras del destino” (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 98)³⁷, uma faculdade infantil que leva mais à improvisação do que ao planejamento, assim como no teatro de Pavlovsky. Às vezes, Kesselman deixa de lado seu próprio neologismo e se refere diretamente aos heterônimos na prática clínica, como uma via de socialização do íntimo (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 90), como suporte para a covisão ou supervisão horizontal, e até mesmo a partir do desenvolvimento de “heterónimos contratransferenciales” (“heterônimos contratransferenciais”), ou seja, aqueles que “el terapeuta se adjudica a sí mismo y los que cree que el paciente le proyecta” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 89)³⁸. Desse modo, Kesselman propõe especificamente aos membros de seu ambiente profissional que usem a heteronímia como ferramenta e como janela de revisão de todos os seus esquemas referenciais (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 70).

No entanto, embora os heterônimos e os “disponíveis” compartilhem o mesmo mecanismo de proliferação, para Kesselman, o objetivo final de ambos os procedimentos é oposto. A partir de uma leitura particular do escritor português que transcende a série literária para se tornar, de certa forma, performativa, ele afirma: “Pessoa zanja el miedo a la locura a través de sus heterónimos. Atraviesa con ellos su soledad, su aislamiento, el exilio, el desarraigo, el alcoholismo, la depresión” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 87)³⁹. Ainda assim, a proposta de Kesselman aos seus pacientes e colegas é “hacer el camino inverso: una invitación a enloquecer. Es vicariante. En vez de hablar de fóbicos y obsesivos los corporizamos” (KESSELMAN

³⁶ “A ação avança e nosso sonho de viver, que, como Pessoa disse, vai à nossa frente, recolhe as pinceladas que preenchem o vazio da tela cênica inicial”.

³⁷ “escapar das regras inamovíveis e sinistras do destino”.

³⁸ “o terapeuta atribui a si mesmo e aqueles que ele acredita que o paciente projeta sobre ele”.

³⁹ “Pessoa resolve o medo da loucura por meio de seus heterônimos. Ele passa com eles por sua solidão, seu isolamento, exílio, desenraizamento, alcoolismo, depressão”.

& KESSELMAN, 2008: 88)⁴⁰. Dessa forma, os componentes lúdicos e de atuação se unem em uma prática que oscila perigosamente entre a saúde e o desequilíbrio. Assim, Kesselman diz: “Los heterónimos son una invitación a jugar con la locura. Es un recurso, un juego para entrar y salir de la locura. En esto es parecido al teatro: se entra y sale del personaje. Este es nuestro puente entre el procedimiento clínico y el procedimiento estético” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 87-88)⁴¹.

A passagem ao ato dessas figuras que, como no “drama em gente”, povoam o “teatro íntimo do ser”, adquire a forma de uma “skenopoiesis” (“skenopoiese”), ou seja, uma encenação da “poiesis” criadora que se ergue, como uma ferramenta privilegiada, para contornar tanto os “encierros diagnósticos” (“fechamentos diagnósticos”), quanto a “medicalización” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 68); porque a alienação liberta do autismo narcisista, é considerada positiva e até mesmo um procedimento recomendado para o diagnóstico e tratamento com base em uma “psicología del encuentro”. Como Kesselman resume:

La heteronimia pessoana influyó no solo para transitar mi cotidianidad personal sino también para proponérsela a los integrantes de mi entorno profesional, como herramienta y como ventana para la revisión de todos los esquemas referenciales, con los que operaba en el campo del estudio de las cartografías y taxonomías del comportamiento humano. Es la proposición de un procedimiento optimista para jugar a vivir varias vidas sin tener que morir varias muertes.

(KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 70)⁴²

É o mesmo Pessoa, segundo Kesselman, quem “se introduce en el escenario y lo convierte en un espacio a poblar por los desdoblamientos plurales de cada singularidad de los integrantes de un grupo”⁴³ (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 68).

Nesse sentido, cada um dos altares erigidos a um deus diferente de Campos é o pivô para resgatar um universo de semideuses que autoriza uma “metáfora diagnóstica efímera” (KESSELMAN, 2004: 118). Assim, o paganismo pessoano abre o caminho para ir além “de la única forma dominante que nos ha sido dada o que nos

⁴⁰ “fazer o inverso: um convite à loucura. É vicariante. Ao invés de falar sobre fóbicos e obsessivos, nós os corporizamos”.

⁴¹ “Os heterônimos são um convite para brincar com a loucura. É um recurso, um jogo para entrar e sair da loucura. Nisso, é semelhante ao teatro: você entra e sai do personagem. Este é nossa ponte entre o procedimento clínico e o procedimento estético”.

⁴² “A heteronímia pessoana não influenciou apenas minha vida cotidiana pessoal, mas também a propus aos membros do meu ambiente profissional, como uma ferramenta e como uma janela para a revisão de todos os esquemas referenciais com os quais eu operava no campo do estudo das cartografias e taxonomias do comportamento humano. É a proposta de um procedimento otimista para viver várias vidas sem ter de morrer várias mortes”.

⁴³ “se introduz no cenário e o transforma em um espaço a ser povoado pelos desdobramentos plurais de cada singularidade dos membros de um grupo”.

territorializa” (KESSELMAN, 2004: 118)⁴⁴, o que leva a “relativizar la verdad última” (KESSELMAN, 2004: 118). Portanto, a subjetividade é libertada das “jaulas de palabras diagnósticas” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 33) para, em vez disso, atribuir às diversas tendências do sujeito um título, de maneira análoga, à forma como “lo tienen los poemas, las esculturas, los cuadros, las músicas, en fin, las obras de arte” (KESSELMAN & KESSELMAN, 2008: 33).⁴⁵

Nesse sentido, Caeiro é o mestre para Kesselman porque escapa à interpretação. Com notáveis analogias com o “teatro de estados”, os “disponíveis” desencorajam qualquer especulação de tipo interpretativo para incentivar, em vez disso: “una inventiva de personajes proveniente de las sensaciones y corporeidades antes que de las abstracciones mentales. Esto es lo que sostiene fundamentalmente la corriente representada por Álvaro do Campos y que se llamó: Sensacionismo” (KESSELMAN, 2004: 118).⁴⁶

Segundo Kesselman, é isso que, fundamentalmente, o sensacionismo de Campos afirma quando se multiplica para sentir tudo.

Palavras finais

Kesselman considera que os “disponíveis”, inspirados pelos heterônimos de Fernando Pessoa, são benéficos pelo menos em três planos: em primeiro lugar, esses personagens ajudam a reaprender e transformar comportamentos repetitivos e previsíveis; em segundo lugar, oferecem ao diagnóstico um formato menos afetado pelas taxonomias e nomeações da psiquiatria tradicional, como fobias, obsessões, hipocondrias e delírios: assim, facilitam sua abertura a partir da arte, da vida cotidiana, da filosofia e da literatura. Finalmente, os “disponíveis” permitem que novos papéis sejam recriados no sujeito, liberando-o do que poderia parecer como um destino predefinido; em vez disso, geram novos campos de produção de sentido, máquinas grupais diferentes e vínculos inovadores. Assim, trata-se de um convite lúdico que favorece o tratamento, pois desfaz “os mitos” que cada um construiu sobre a própria vida. Posto isso, a desmitificação é o final da ilusão, sim, mas é a partir dessa desesperança que podem nascer as verdadeiras esperanças de cura (PAVLOVSKY & KESSELMAN, 2006: 97).

Para concluir, mencionaremos brevemente algumas noções que estabelecem pontos de contato entre as apreciações de Kesselman, a multiplicação dramática e o “teatro de estados”.

⁴⁴ “da única forma dominante que nos foi dada ou que nos territorializa”.

⁴⁵ “os poemas, as esculturas, as pinturas, a música, em resumo, as obras de arte”.

⁴⁶ “uma inventiva de personagens proveniente das sensações e corporeidades antes das abstrações mentais. Isso é fundamentalmente o que sustenta a corrente representada por Álvaro de Campos e que se chamou: Sensacionismo”.

A linha central dessas proposições consiste em buscar a pluralidade como antídoto contra a redução interpretativa, o que promove uma “dessujeitização” e a construção de figuras estéticas que personificam as diferentes tendências do eu. Nesse sentido, a multiplicidade é uma forma de viver que permite materializar o caleidoscópio de perspectivas e vozes que atravessam os grupos e as pessoas. Portanto, ocorre uma transformação da visão monocular narcisista que, a partir da encenação do “teatro íntimo do ser”, resgata as diversas versões que nos constituem. A abordagem da multiplicação dramática também nos permite percorrer o caminho inverso e considerar os heterônimos de Pessoa como participantes de uma totalidade básica e pluridimensional.

Em suma, os estados oníricos e lúdicos fissuram os limites da função do ego e expandem a consciência. A desestabilização do sujeito coloca em crise sua identidade e o princípio da não contradição. A máscara é revelação, o vestido é nudez. Pessoa, com seu “drama em gente” e seu neopaganismo, desterra as perspectivas únicas, os diagnósticos que aprisionam fisicamente, e simbolicamente, o fechamento da interpretação. O eu alienado e fora de si já não é mais um mecanismo de defesa contra a loucura, mas sim uma via diagnóstica, terapêutica e de criação teatral.

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1992). *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DUBATTI, Jorge (2019). "Acontecimiento teatral, liminalidad y corpus de los estudios teatrales". *Actas I Jornadas de Arte y Liminalidad. Poéticas y Políticas en Movimiento*. Patricia Aschieri y Micaela Suárez (comp.); María Natacha Koss (ed.). Buenos Aires: UBA e Instituto de Artes del Espectáculo, pp. 20-35. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JAL/JAL/paper/view/5042>
- ECO, Umberto (1991). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva. [1962].
- FERNÁNDEZ, María Laura; MONTERO, Isabel (2011). *El teatro como oportunidad. un enfoque del teatro terapéutico desde la Gestalt y otras corrientes humanistas*. Barcelona: Rigden.
- GEIROLA, Gustavo (2008). "Antecedentes psicoanalíticos de la nueva dramaturgia argentina: los textos clínicos de Eduardo Pavlovsky". *telondefondo – Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 8, diciembre, pp. 1-39. DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n8.9389>
- GIL, José (1987). *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GROTOWSKI, Jerzy (1971). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (1993). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução de Sonia Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- KESSELMAN, Hernán (2008). "Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia. La multiplicación dramática, cartografías y micropolíticas". <https://www.hernankesselman.com.ar/nuevos-caminos-entre-el-arte-y-la-psicoterapia-la-multiplicacion-dramatica-cartografias-y-micropoliticas/>
- ____ (2004). "Fernando Pessoa y la heteronimia en la clínica. Un devenir poético de la multiplicación dramática". *Clínica y análisis grupal – Revista de psicoterapia, psicoanálisis y grupo*, n.º 95, pp. 115-119.
- ____ (2001). "Un e-mail a un joven psicoanalista del 2050". *Topía (Psicoanálisis-Sociedad-Cultura)*, n.º 33, septiembre-octubre, p. 19. <https://www.topia.com.ar/revista>
- KESSELMAN, Hernán; KESSELMAN, Susana (2008). *Corpodrama. Cuerpo y escena*. Buenos Aires: Lumen.
- KESSELMAN, Hernán; PAVLOVSKY, Eduardo; FRYDLEWSKY, Luis (1987). "La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática". Em: Hernán Kesselman, Eduardo Pavlovsky, Juan Carlos de Brasi, Armando Bauleo e Marta de Brasi. *Lo Grupal 5*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, pp. 17-28.
- ____ (1981). *Las escenas temidas del coordinador de grupos*. Madrid: Fundamentos.
- PAVLOVSKY, Eduardo; KESSELMAN, Hernán (2006). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- SCHCOLNICOV, Eugenio (2020). "Azar e intuição: el teatro de estados en la práctica actoral rioplatense". *Acotaciones – Investigación y creación teatral*, n.º 44, enero-junio, pp. 95-115. Em linha: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/ACOTACIONES.2020.44>
- SPINOZA, Baruj (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.
- TARNOVSKY, Daniel (2001). "La co-visión clínica. una modalidad alternativa de supervisión clínica e institucional". <https://www.hernankesselman.com.ar/conferencia-dictada-por-el-dr-daniel-tarnovsky-en-mexico-la-co-vision-clinica-una-modalidad-alternativa-de-supervision-clinica-e-institucion/>

LILIANA SWIDERSKI é Mestre em Letras Hispânicas e Doutora em Letras pela Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Professora Associada responsável pelas disciplinas de Literatura e Cultura Europeias I e Literatura e Cultura Europeias II (UNMdP). Lidera o grupo de pesquisa “Literaturas Europeias Comparadas”. Orienta bolsistas e alunos de mestrado e doutorado. Faz parte do Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis) e do Conselho Diretivo do Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE). Realizou estágios na Universidad Complutense de Madrid e na Université Paris-Sorbonne, graças a Bolsas de Mobilidade Docente (Secretaría de Políticas Universitarias, Argentina). Entre seus livros, destacam-se: *El gesto ambiguo. Sobre apócrifos y heterónimos* (EUEM, 2006); *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad* (EUEM, 2012); *Lecturas pessoanas: heteronimia y ficcionalización de la voz autoral* (editora e coautora) (Diablotexto, 2021); *En torno a Primo Levi: biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura* (editora com María Estrella) (UNMdP, 2023).

LILIANA SWIDERSKI holds an MA in Hispanic Letters and a PhD in Letters from the National University of Mar del Plata, Argentina. She is an Associate Professor responsible for the courses European Literature and Culture I and European Literature and Culture II (UNMdP). She leads the research group “Comparative European Literatures” and supervises scholarship holders as well as master’s and doctoral students. She is a member of the Center for Hispano-American Letters (Celehis) and of the Board of Directors of the Interdisciplinary Center for European Studies (CIEsE). She carried out research stays at the Complutense University of Madrid and at Université Paris-Sorbonne, supported by Faculty Mobility Grants (Secretaría de Políticas Universitarias, Argentina). Her books include *El gesto ambiguo. Sobre apócrifos y heterónimos* (EUEM, 2006); *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad* (EUEM, 2012); *Lecturas pessoanas: heteronimia y ficcionalización de la voz autoral* (editor and coauthor, Diablotexto, 2021); and *En torno a Primo Levi: biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura* (co-edited with María Estrella, UNMdP, 2023).