

Interlocuções entre *La multiplicación dramática* - Eduardo Pavlovsky - e *O arco-íris do desejo* - Augusto Boal

Neide das Graças de Souza Bortolini

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil

E-mail: neide.bortolini@ufop.edu.br

Douglas Henrique de Oliveira

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil

E-mail: douglas.ho@aluno.ufop.edu.br

Resumo

Este artigo faz aproximações entre práxis teatrais desenvolvidas no contexto latino-americano de resistência aos regimes ditatoriais no século XX, nos âmbitos artístico, educacional, social e terapêutico, constituídas de poéticas políticas criadas por Eduardo Pavlovsky, na Argentina, e Augusto Boal, no Brasil. Essas epistemologias marcaram o pensamento estético e projetaram-se internacionalmente, uma vez que os autores foram exilados por suas expressões críticas e libertárias na área teatral. São trajetórias distintas que se aproximam especialmente pelo caráter de transformações sociais, políticas e interpessoais realizadas por estéticas de resistência na conjuntura das ditaduras latino-americanas. O argentino Pavlovsky desenvolve, entre outras importantes realizações, a abordagem *La multiplicación dramática* (1989), enquanto o brasileiro, partindo de seu Teatro do Oprimido, desenvolve *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia* (1992), trabalhos que se assemelham por serem abordagens grupais terapêuticas que implicam mudanças psicossociais.

Palavras-chave

Teatro. Terapia Grupal. Resistência.

Abstract

This article approaches theatrical praxis developed in the Latin American context of resistance to dictatorial regimes in the 20th century in the artistic, educational, social and therapeutic spheres constituted by political poetics created by Eduardo Pavlovsky, in Argentina, and Augusto Boal, in Brazil, which marked the aesthetic thought and projected themselves internationally, since they were exiled for their critical and libertarian expressions in the theatrical area. They are distinct trajectories that approach each other, especially due to the character of social, political and interpersonal transformations accomplished by resistance aesthetics in the context of Latin American dictatorships: the Argentine Pavlovsky develops, among other important achievements, his approach “*La multiplicación dramática*” (1989), while the Brazilian, coming from his “Theatre of the Oppressed”, develops “*The Rainbow of Desire: the Boal Method of Theatre and Therapy*” (1992), works that are similar due to their therapeutic group approaches that imply psychosocial changes.

Keywords

Drama. Grupal Thearapy. Resistance.

Introdução

O contexto sócio-histórico latino-americano é marcado por inúmeras semelhanças entre os processos de colonização decorrentes dos imperialismos e dos neoimperialismos sucessivos. As consequências na constituição dos países, foram estruturadas pelos processos de concentração de riquezas nas mãos de poucos privilegiados, em detrimento da fome de muitas pessoas. O século XX se deu, nesse cenário, pelos governos autoritários associados aos interesses do mercado econômico que gerou políticas instauradoras de profundas desigualdades sociais que culminaram em sociedades violentas. Logo, para que tais mentalidades dominantes fossem impostas, os sistemas de comunicação de massa foram a principal forma de dominação ideológica, posteriormente atualizados pelas mídias digitais na transição para o século XXI.

Em contraposição, surgiram diversos movimentos populares em torno das causas das maiorias minorizadas, que são sobreviventes – indígenas, negros, mulheres, sem-casa, sem-terra, LGBTQIA+, pessoas com deficiências, entre outras –, que resistem de forma mais ou menos organizada e têm seus direitos já assegurados em muitas constituições, mas ainda não os vivem na prática. Assim, surgem movimentos sociais, artísticos e políticos, que implicam as instituições de saúde e de educação que vêm ganhando espaço nas políticas públicas, na tentativa de assegurar os direitos para a maioria da população. É nesse contexto que surgem lideranças sociais, militantes de esquerda, ativistas, educadores, políticos, pessoas que dedicam suas vidas a compartilhar formas libertárias de instauração da justiça, igualdade e respeito aos direitos humanos, tanto nas microesferas, quanto nas macroesferas políticas. Logo, na transição do séc. XX para o XXI, enquanto diversos desgovernos se impõem no continente latino-americano, muitos governos de centro e de esquerda resistem, em um jogo de forças que está longe de terminar, com suas reviravoltas e perdas vitais descomunais. Embora sejam divulgadas por meio de marketing e de notícias falsas, as promessas de um progresso mercadológico ilusório para todos prevalecem. A exemplo disso, é possível citar o golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff, em 2016, e pela ocupação ilegíti-

ma dos governos fascistas em ascensão no Brasil nos anos seguintes, reafirmando o totalitarismo e o estado de exceção vigente com perdas de direitos essenciais, como o acesso à educação e à saúde.

Brasil e Argentina são países vizinhos, ainda que pouco comunicáveis, são marcados por fortes semelhanças políticas e culturais, apesar de possuírem diferentes perspectivas de resistência – instauradas em bases coloniais distintas –, uma vez que a colonização de países de língua hispânica, mesmo que profundamente violenta, foi regida de forma diferente daquela ocorrida pela dominação portuguesa. Assim, embora se compartilhe um território comum no cone sul, há profundas distâncias entre aqueles e aquelas que falam português e espanhol: fronteiras educacionais, artísticas e políticas a serem transpostas na formação de novas possibilidades conviviais internacionais. Não são apenas as línguas, tão aproximadas por sua origem etimológica, que são desconhecidas, mas sua história comum de genocídios de povos originários, entre tantos outros eventos históricos, e que, infelizmente, ainda persistem mesmo com as resistências contemporâneas. Também do ponto de vista cultural e artístico existem inúmeras ações fronteiriças ainda pouco compartilhadas no continente sul, dadas as imposições dos países colonizadores que impuseram suas línguas, estéticas padrões, dificultando o trânsito das estéticas latino-americanas próprias, fato que parece ter distanciado o Brasil de suas fronteiras e de seus contatos limítrofes, tão próximos e, ao mesmo tempo, tão distantes.

A proposta deste trabalho é demonstrar as aproximações estéticas e políticas entre os processos de criação teatral de dois artistas latino-americanos de destaque internacional, a saber, Eduardo Pavlovsky¹ e Augusto Boal². Ao aproximar tais contextos históricos, seus embasamentos teóricos e, especial-

1 Dramaturgo, ator, diretor, ensaísta e médico psicanalista argentino. Viveu entre 1933 e 2015, foi perseguido pelas ditaduras militares argentinas por suas obras que denunciavam as violências e torturas praticadas pelo Estado.

2 Diretor, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Viveu entre 1931 e 2009, foi o criador do Teatro do Oprimido: um sistema com várias abordagens teatrais que trazem uma visão estética e política frente às lutas sociais contra as opressões a partir da segunda metade do século XX.

mente, as técnicas teatrais utilizadas no âmbito da terapia de grupos, apontam-se semelhanças entre sistemas artísticos e terapêuticos inovadores, demonstrando a importância das epistemologias nos campos da educação e da saúde - promotores de transformações tanto interpessoais quanto coletivas.

A abordagem teatral compõe-se de interfaces com outras áreas do conhecimento, tais como educação e saúde. Ambos os teatrólogos participaram de movimentos artísticos e políticos libertários, criando, inclusive, práticas de saúde psíquica e social que corroboraram a chamada antipsiquiatria. Em seus próprios contextos teatrais, com objetivos e técnicas em torno do teatro imagem, culminaram em desenvolver sistemas terapêuticos que se aproximam do psicodrama, como é o caso do pensador Pavlovsky, que estabeleceu como prática de mudança psicossocial a multiplicação dramática³ e, por sua vez, Augusto Boal, que na estruturação do chamado arco-íris do desejo⁴ aposta na prática do teatro nos processos de mudança pessoal e de transformação social.

Durante as ditaduras que assolaram a América Latina na segunda metade do século XX, tais sistemas teatrais foram desenvolvidos na Argentina e no Brasil, países que viviam sob fortes domínios de opressão militar entre os anos sessenta e setenta, período em que vários militantes e artistas foram exilados. Boal, que a princípio atuara no Teatro de Arena⁵, criou o Teatro do Oprimido nessa época que

pode ser bem entendida no livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, publicada inicialmente em 1974, dando origem a uma vasta obra. Foi no final da década de oitenta, quando Boal, após ter trabalhado em Paris em oficinas de teatro e terapia com sua esposa argentina – a atriz e psicanalista Cecília Thumin Boal⁶ –, realizou a sistematização do arco-íris do desejo, que está perpassado pelo conhecimento subjetivo de opressões internalizadas na personalidade – em decorrência de relações opressivas e conjunturais da sociedade – somando-se às práticas teatrais e terapêuticas grupais já existentes. Boal conheceu o psicodrama, tendo sido, inclusive, convidado para abrir um congresso internacional de psicoterapeutas, por Zeka Moreno, no ano de 1986 em Amsterdam, na comemoração do centenário de nascimento de Jacob Moreno⁷ (BOAL, 2002, p. 24).

Pavlovsky, que era teatrólogo, psiquiatra e psicanalista, atuou tanto na área de saúde quanto na produção de uma cena política, além de outras realizações comprometidas com o cenário de resistência à ditadura na Argentina, tendo também sido exilado, guardando, portanto, profundas semelhanças com a biografia e o trabalho de Boal.

Dessas experiências diferentes, em contextos bem semelhantes da América Latina, há uma interlocução entre sistemas terapêuticos que definem o teatro no campo das mudanças pessoais e sociais. Tais vivências de ações de resistência aos estados de exceção, corroboraram uma epistemologia decolonialista.

- A multiplicação dramática - Eduardo Pavlovsky

Entender o percurso que levou Pavlovsky a desenvolver a multiplicação dramática em sua produção teatral é uma tarefa ampla, já que além de desempenhar suas funções como dramaturgo, diretor, ator, pensador das artes cênicas, foi

3 Será usado o termo “multiplicação dramática”, em língua portuguesa, ao se tratar do sistema desenvolvido por Eduardo Pavlovsky, seguindo a tendência dos estudos já publicados sobre ele no Brasil. Usaremos *La multiplicación dramática*, em língua espanhola, e com devido destaque, como referência ao livro homônimo escrito por Pavlovsky e Hernán Kesselman.

4 *O arco-íris do desejo*: método Boal de teatro e terapia publicado inicialmente em 1992 é uma das importantes obras dentre a vasta produção de Augusto Boal e, para efeito de síntese, será referida neste artigo enquanto arco-íris do desejo. A edição citada nesta pesquisa é de 2002.

5 O Arena foi um marco no teatro brasileiro por realizar nas décadas de 1950 e 1960 uma estética de resistência. Entre seus artistas e dramaturgos podemos citar Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. Boal dirigiu, entre outros espetáculos, “*Arena conta Zumbi*” (1965) e “*Arena conta Tiradentes*” (1967).

6 Cecilia Thumin Boal, atriz argentina e psicanalista, é fundadora do Instituto Augusto Boal. Cf. <http://augustoboal.com.br/o-instituto-augusto-boal/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

7 Jacob Levy Moreno (1889-1974), médico, psicólogo, filósofo, dramaturgo romeno-judeu, viveu na Áustria e foi naturalizado americano, é considerado um dos criadores do psicodrama, do sociodrama e da terapia em grupo.

também militante do PST (*Partido Socialista de los Trabajadores*), médico, psiquiatra e psicanalista interessado pelo psicodrama e terapias grupais.

Segundo Jorge Dubatti (2004), Eduardo Pavlovsky estabelece vínculos cada vez mais comprometidos com os valores da “revolução” socialista e a possibilidade política de incidir na ordem pública por um discurso de representação macropolítica de modificar a sociedade. Tais vínculos conferem a seu teatro uma certa militância, demarcando sua posição de psiquiatra e psicanalista de esquerda: depois de trabalhar com crianças e jovens no Hospital de Niños, em Buenos Aires, ele se afastou da psicanálise para se dedicar apenas às terapias grupais. Em entrevista a Dubatti, Pavlovsky afirma que: “espontaneamente as crianças começam a inventar histórias e a dramatizar. É esse, na verdade, meu verdadeiro primeiro contato com o psicodrama, um contato pragmático, sem mediação de teorizações” (DUBATTI, 2004, p. 20). Pavlovsky, que desempenhava cargos de liderança na *Asociación Psicoanalítica Argentina* (APA), começa a questionar as estruturas sociais vigentes com alguns companheiros, influenciados pelo movimento da antipsiquiatria.

Percebíamos que a formação psicanalítica que tínhamos na APA era muito boa, eu tinha chegado a membro titular, era muito jovem, mas achávamos que era insuficiente, porque parecia que nos isolava de certos fenômenos sociais que nos rodeavam. Dava a impressão de que havia um limite que impunha a classe social do paciente. Como psicanalista, podíamos atender sete empresários e viver quinze anos com esse dinheiro, sem problemas. Mas isso nos afastava dos problemas da saúde mental em geral. Começamos a pensar o nosso papel como intelectuais. Os psicanalistas em geral dizem: “eu sou psicanalista”, como se isso fosse uma identidade. Na verdade, somos intelectuais que nascemos na América Latina, que comeu proteínas, que se formou de alguma coisa, que é privilegiado pelo lugar de onde vem e só depois somos psicanalistas. (PAVLOVSKY *apud* DUBATTI, 2004, p. 20).

A criação da multiplicação dramática vem, então, dessa convergência de fatores profissionais, políticos e de experimentações artísticas, sendo desenvolvida e investigada por Pavlovsky (junto com Frydlewsky e Kesselman), como uma forma nova de pensar o dispositivo grupal, uma tentativa de buscar outros caminhos para o reducionismo psicanalítico e o movimento psicodramático da década de 1970 na Argentina.

A multiplicação dramática, segundo Renée Smolovich (1985), integrante das oficinas, é um dispositivo técnico que configura uma produção plural que nos remete a um movimento em espiral da estrutura determinante, que opera nesse momento em um grupo. A qualidade fundamental da multiplicação dramática seria, precisamente, sua configuração: o enfoque sistemático do múltiplo. Coincidência de imagens que conformam um sistema próprio, que abrem o que é singular e o inclui, o expresso e o inconsciente individual são inclusos dentro de outro sistema, cuja estrutura desborda, projeta e desliza.

Para que exista a multiplicação dramática em um dispositivo grupal são necessárias duas coisas, segundo Pavlovsky e Kesselman: “a) a cena de um protagonista e b) as improvisações que cada integrante do grupo realizará em forma de cenas pelo efeito de ressonância que a cena inicial produz em cada integrante” (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1989, p. 8). Segundo eles, a primeira cena não contém as outras, nem é uma síntese das cenas que virão a seguir, mas nela estão imersas as possibilidades das multiplicações grupais funcionando sempre à disposição da multiplicidade de sentidos.

Em *Lo Grupal 2*, Pavlovsky (1985) registra as experiências do grupo Convergencia⁸, que em 1984 realizou cursos introdutórios acerca de psicodrama

⁸ Segundo Pavlovsky, fazem parte desse grupo Ana del Cueto, Susana Evans, Shascha Altaras, Nelly Etala, Delia Bermejo, Renée Smolovieh, Néstor Malajovich, Norberto Revilla, Jorge Solanas e o próprio Eduardo Pavlovsky. Foram convidados Juan Carlos De Brasi e Alejandro Scherzer para falar sobre Dinâmica de Grupo, e Hernán Kesselman e Leonardo Satne para realizar experiências de Multiplicação Dramática e Psicodrama Freudiano respectivamente (PAVLOVSKY, 1985, p. 7).

analítico grupal, direcionados a terapeutas interessados em terapias de grupos em instituições. Um aspecto que reunia esses profissionais era a ideologia comum de pensar o grupo atravessado e multideterminado pelo contexto histórico e social que o rodeia. Nesse sentido, pesquisaram tanto os processos de multiplicação dramática quanto o psicodrama freudiano, dentre outras perspectivas do cenário europeu e latino-americano (PAVLOVSKY, 1985, p. 7-8). Sendo assim, participaram dessas discussões vários pensadores que viam, na potência dos trabalhos grupais realizados em diversos países, narrativas de valorização do sujeito numa perspectiva libertária mediante o fascismo da época, como afirma o autor:

O poder teme os grupos sujeitos e facilita os grupos objeto.

As ditaduras reprimem enunciadores e enunciados.

As democracias desassocia a informação de certos enunciados (os deixam de fora, sem tocá-los).

Os enunciados nunca morrem. São retomados por gerações posteriores.

O futuro da validade da Psicanálise, talvez, esteja aí, que os psicanalistas arrisquem suas pequenas pertinências que oferecem seus grupos objetos e enunciem como impossível, o risco de se enfrentar com a morte ou o absurdo (PAVLOVSKY, 1985, p. 12).

No livro *La multiplicación dramática* (1989), Pavlovsky e Kesselman dão exemplos metodológicos de como eram propostas as cenas a partir de relatos de experiências. Constam treze casos de multiplicações dramáticas de uma cena, explorando cada possibilidade criativa dela. A cena utilizada para explicar o método é uma experiência vivida pelo próprio Pavlovsky ainda na infância. Na circunstância elucidada, o menino volta para a casa chorando porque outros meninos do bairro o humilharam verbalmente e fisicamente ao sair de uma padaria. Deram chutes em seu “traseiro” pelo trajeto de duas quadras e, em sua lembrança, os meninos pertenciam às classes sociais inferiores à sua situação social. Pavlovsky relata que não sofria tanto pelos chutes, já que não eram fortes, inclusive pareciam

bem moderados. O que estava em jogo não era a violência física, mas o poder que eles tinham como grupo social, ou seja, a violência simbólica. A causa de seu sofrimento maior era imaginar a cena em que teria que contar isso aos pais; logo, o pai, sabendo do ocorrido, disse que queria ver os meninos, mas prometeu não se intrometer. Voltaram, então, pai e filho pelo trajeto e os encontraram. Eduardo foi impelido por seu pai a escolher um dos meninos para que fosse brigar e, como pai, ele não deixaria que os outros interferissem no confronto, mas era necessário que o filho também humilhasse um dos garotos. O menino, então, paralisado pelo medo, pediu ao pai que voltassem à casa, uma vez que ele não tinha coragem de brigar com seus agressores.

Recordo os olhos do papai com expressão atônita, frustração infinita. Seu filho era um covarde, não animei, são maiores que eu. Não é maior que você, você não tem coragem, não se engane a você mesmo. Vamos para casa! E voltamos caminhando juntos em silêncio até chegar em casa. Sempre tive a sensação que meu pai nunca absorveu essa cena de covardia... Cena que permaneceu oculta entre nós... vergonhosa, silenciada e cúmplice, se transformou ao mesmo tempo em uma pegada por onde transitou parte da nossa história secreta. (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1989, p. 12).

A partir desse relato, a diretora do psicodrama, na ocasião, Nelly Etala⁹, escolheu no grupo de trabalho os papéis de meninos do bairro e do pai, e Pavlovsky representaria a si mesmo. Ela pediu que Pavlovsky dissesse um monólogo enquanto os meninos batiam: “– Tenho raiva, medo, tenho que escapar”. Em seguida, ele reiterou que não se lembrava do desejo de escapar quando fez o seu relato no começo da sessão, mas que então se sentia humilhado, golpeado e que não entendia por que se deixou agredir por duas quadras.

⁹ Psicoterapeuta integrante do grupo Convergência que investigava as terapias grupais a partir da multiplicação dramática.

Houve até aí, um primeiro relato de uma experiência pessoal, depois uma dramatização do relato da experiência coordenada por Nelly Etala com a separação de papéis entre os integrantes do grupo. Transcorrida uma semana – talvez pelo caráter experimental da primeira cena que veio a ser sistematizada – Kesselman, que também estava no grupo, propõe a retomada da cena, mas, agora, com o intuito de começar as multiplicações dramáticas individuais, em que cada integrante poderia recorrer à ajuda do grupo para construir sua multiplicação. As multiplicações dramáticas delineadas, a saber, a segunda e a décima, explicitadas nessa discussão, não são interpretações herméticas nem desdobramentos da cena original vivida por Pavlovsky, outrossim uma expansão com implicações psicossociais.

Na segunda multiplicação, a cena ganha mais uma personagem: a mãe. Ela defende o filho, melhorando sua autoestima e, ao mesmo tempo, acusa o pai de covarde e inútil, diminuindo, por sua vez, a autoestima do pai. Analisando essa multiplicação, Pavlovsky discorre que não existem dois covardes juntos, mas, o filho assistindo à derrota de seu pai poderia pensar “– Agora sei de quem puxei o medo” (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1989, p. 44). A presença da mãe revela a constelação edípica da cena presente. A personagem da mãe se faz visível e corpórea, Pavlovsky indaga, então, se haveria alguma noção de corporeidade da mãe na cena original, mesmo que ela não estivesse presente.

Por sua vez, na décima multiplicação da mesma cena há uma resignificação dos personagens: Cristo crucificado, Maria Madalena e Maria rezam. Alguém do povo olha, os admira, venera, diz coisas como “– É o salvador”. Pavlovsky, então, traz que o salvador da máquina familiar pode ser levado ao sacrifício, sendo depois admirado por todos e, logo, se indaga se existe uma busca por esse lugar de salvador, já que Maria Madalena e Maria sempre estão presentes. A conclusão seria: vale a pena morrer assim, admirado e querido em detrimento de viver como covarde e fracassado. Observa-se, então, os aspectos religiosos, culturais e sociais pela via da multiplicação dramática.

Uma abordagem que acompanha essa reflexão de Kesselman e Pavlovsky é a noção de rizoma desenvolvida por Deleuze e Guattari (2011), no texto *Mil platôs*, sendo de grande valia para se pensar na multiplicação dramática proposta pelos autores. O rizoma tem a particularidade de conectar um ponto com qualquer outro, sem começo ou fim, além de não estar composto por unidades centradas, mas se expandindo em várias dimensões, em linhas de fuga, na multiplicidade e em metamorfose. Pode-se ler as linhas como um dispositivo, já que os autores (*Ibid.*) entendem os dispositivos como movimentos de forças que se misturam, produzindo a geração de sentidos com diferentes intensidades e densidades. Os dispositivos de poder operam a partir da reterritorialização em um conjunto de linhas que se mostram transitórias e efêmeras (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29).

A multiplicidade, assim como o rizoma, não tem sujeito nem objeto, não tem ponto de partida nem de chegada, são variações de forma, determinações, dimensões, que mudam inevitavelmente sua natureza na medida em que aumentam essas conexões. Todo rizoma pode ser interrompido em qualquer um dos pontos, mas volta a começar por alguma de suas linhas. As linhas segmentárias e as linhas de fuga são parte do rizoma, umas se conectam às outras, ultrapassando a estratificação, a organização. É por isso que o modelo rizomático não dá lugar às dicotomias ou pensamentos dualistas, sendo contrário ao modelo psicanalista, por exemplo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 38).

Kesselman e Pavlovsky se valem da noção de rizoma para aportar outra forma de entender a multiplicação dramática: “A multiplicação dramática em um nível é isso: linhas de desenvolvimento, rizoma, raízes de raízes, histórias e não uma história central, histórias que se entrecruzam vertiginosamente e que produzem fluxos e cortes” (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1989, p. 41). Pelo seu caráter rizomático não admite a redução interpretativa, são histórias dentro de histórias, multiplicações de multiplicações. “A noção de rizoma supera a de transversalidade, porque o grupo como máquina não terminará só sendo atra-

vessado por inscrições (econômicas, políticas, ideológicas, etc.), mas gerando questionamentos. Temos que nos enfrentar com o que acontece” (*Ibid.*, p. 42).

O grupo, então, é o criador e multiplicador de sentidos, em que não se busca explicar os processos por meio da multiplicação dramática, mas pensar na multiplicação como ponto de partida ao se facilitar a criação de novos sentidos que aportam as ressonâncias e consonâncias que emergem dos grupos terapêuticos. Compreensão essa, que vai ao encontro dos processos desenvolvidos por Boal no arco-íris do desejo.

Arco-íris do desejo e método Boal de teatro e terapia

Augusto Boal realizou importantes trabalhos como encenador no Teatro de Arena, para se tornar, em seguida, o criador do Teatro do Oprimido (TO), que foi se desenvolvendo, gradativamente, desde a década de sessenta até os anos noventa e, por tudo isso, se tornou uma referência imprescindível no teatro brasileiro, lançando-o no contexto internacional. Trata-se de um teatro que subverte a estética teatral convencional, parte de uma perspectiva brechtiana e do teatro de *agit-prop* para criar um teatro brasileiro de caráter político e revolucionário com a participação do povo, fazendo com que os espectadores se transforme em “*Spect-Ator*: agente sobre o ator que atua” (BOAL, 2002, p. 27-28).

Durante e após a ditadura militar no Brasil, no período do exílio, Boal viveu em países da América Latina e da Europa realizando uma vasta obra em torno do Teatro do Oprimido, em bases coletivas, e tendo em vista as transformações sociais. Oliveira e Araújo (2012) fazem uma sinopse de seu percurso após sua passagem pelo teatro de Arena.

A partir daí, Boal passa a desenvolver novas modalidades de TO, levando em conta os contextos sociais específicos, as condições de produção teatral e os objetivos a alcançar. Foi assim que surgiu o *teatro jornal*, no início dos anos 70, no auge da ditadura brasileira, o *teatro invisível*, quando estava exilado em Buenos Aires (1971-1976), o *teatro imagem*, quando participava de um programa de alfabetização de adultos no Peru, o *teatro legis-*

lativo, quando era vereador no Rio Janeiro, o *teatro-fórum*, uma das modalidades mais divulgadas e conhecidas em todo o mundo, também iniciado em um programa de alfabetização de adultos no Peru, e, por fim, o *arco-íris do desejo*, que surgiu nos anos 80, quando Boal vivia na França [...] (OLIVEIRA; ARAÚJO, 2012, p. 342, grifos do autor).

Toda sua obra é, portanto, conhecida como Teatro do Oprimido, permanecendo viva através dos artistas e educadores dessa formação, organizados em praticamente todos os continentes, especialmente no Brasil. O seu legado é continuado pelo Centro do Teatro do Oprimido (CTO), com sede no Rio de Janeiro:

O Centro de Teatro do Oprimido surgiu em 1986 como um centro de pesquisa e difusão da metodologia específica do Teatro do Oprimido em laboratórios e seminários, ambos de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais. Nos laboratórios e seminários são elaborados e produzidos projetos sócio-culturais, espetáculos teatrais e produtos artísticos, tendo como alicerce a Estética do Oprimido.¹⁰

O CTO está em conexão com outros centros do Teatro do Oprimido organizados mundo afora como se pode ver no documentário “Augusto Boal e o teatro do oprimido” de Zelito Viana (2011), revelando essa estética revolucionária dentre as epistemologias artísticas latino-americanas. Isso se dá na mesma perspectiva das práticas libertárias do campo educacional aberto por Paulo Freire, demonstrando a atualidade desses autores em uma época em que se buscam novas ordens sociais sob os signos da justiça e igualdade social.

O arco-íris do desejo aborda a diversidade de tipos de opressões. Enquanto na América Latina havia ditaduras violentas e problemas estruturais, como a extrema pobreza, o desemprego e o analfabetismo, na Europa, os problemas eram mais subjetivos, relacionados à solidão, ao vazio existencial e à incapacidade

¹⁰ Cf. <https://www.ctorio.org.br/home/estetica-do-oprimido/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

cidade de se comunicar; causados, no entanto, por mecanismos sociais. Boal percebeu que o opressor é internalizado pelo próprio indivíduo, sendo nomeado como “o tira na cabeça” (uma alusão à gíria que se refere ao policial). Assim, desenvolveu um conjunto de técnicas do teatro imagem para análise de situações opressivas introjetadas, ainda que advindas de aspectos sociais. Sendo assim, numa alusão à difração da luz que o inspirara, propôs uma análise baseada nas cores do arco-íris, em sua recombinação, para ressignificar as opressões internalizadas por meio dos desejos de cada um (BOAL, 2002, p. 23).

Por meio dessas experiências, Boal se aproxima de forma teórica e prática de alguns conceitos da psicologia, a partir do uso de técnicas semelhantes às utilizadas pelos psicoterapeutas, como o psicodrama. Isso se deu com o pressuposto de mostrar o teatro como lugar onde o sujeito poderia se ver em ação, no cerne da auto-observação. “Teatro – ou teatralidade – é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade” (Boal, 2002, p. 27). Para tanto, corroborava a ideia de que o espaço estético auxiliava na realização de ações necessárias para que o participante narrasse e encenasse sua história, colocando-se como protagonista e ativando elementos que ajudariam em sua ressignificação. Isso permitiria uma manipulação do tempo, seja passado, presente ou futuro, colocando a pessoa em ação.

Boal (2002) mostra as dimensões educativa, social e terapêutica do teatro ao longo de sua vida, uma vez que seu trabalho esteve sempre comprometido com os processos de mudança, tanto pessoais quanto sociais, tendo em vista as desigualdades de nossa realidade em todos os níveis: familiar, racial, econômico, sexual etc. E o próprio Boal define em poucas palavras o que seria o TO na obra em questão, *O Arco-Íris do Desejo*:

O *Teatro do Oprimido* é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento

eficaz na compreensão da busca de soluções para problemas sociais e interpessoais. (BOAL, 2002, p. 28-29, grifo do autor).

Sendo assim, potencializam-se as técnicas do teatro imagem, ao possibilitar no espaço estético expressões do consciente e do inconsciente, tais como a psicanálise, a psicologia e a própria sociologia, que permitem vislumbrar essas dimensões do sujeito nem sempre conhecidas. Ao mesmo tempo que é vista a perspectiva individual, também são abordados os aspectos sociais que produzem os estados psíquicos. Se algumas técnicas do *Teatro do oprimido* são retomadas no *arco-íris do desejo*, é porque os processos pessoais também se tornam expressão do adoecimento social, logo a dimensão interpessoal está presente se tornando um acervo de técnicas muito válidas, tanto no universo do teatro, quanto em oficinas terapêuticas. Assim diz o autor, mais especificamente sobre a obra em questão:

O título *O Arco-Íris do Desejo*: é também o nome de uma das técnicas aqui apresentadas. Na verdade, todas as técnicas têm alguma coisa a ver com “*O Arco-Íris do Desejo*”: todas tentam ajudar a analisar-lhe as cores para recombina-las noutras proporções, noutras formas, noutros quadros que se desejam. (BOAL, 2002, p. 29, grifos do autor).

O título do livro é uma alusão à análise e composição de cores em uma perspectiva de novas disposições, ou seja, novas possibilidades de estar, agir ou compreender a vida. As hierarquias sociais produzidas pelas sociedades totalitárias, o uso e abuso dos poderes, o aniquilamento das pessoas que fazem parte das maiorias minorizadas e desvalorizadas, a heteronormatividade e suas consequências, a reprodução das desigualdades sociais, entre tantas outras formas de opressão se instauram na constituição da sociedade, podem ser constatadas em diversas formas de sofrimento psíquico e é justamente na composição de imagens em arco-íris que esses posicionamentos pessoais deixam clara a sua origem, tanto de ordem familiar, quanto estrutural e historicamente gerada.

O arco-íris é um importante conjunto de técnicas para vivências coletivas que auxiliam à clarificação dos desejos, emoções e sensações presentes em cada pessoa, como afirma o próprio autor:

Ela permite que o protagonista se veja a si mesmo, não *uno* como sua imagem física no espelho físico, mas múltiplo; imagem refletida no calidoscópio que são os participantes. As paixões do protagonista se apresentam aqui divididas em todas suas cores invisíveis a espelho nu, como a luz branca do sol que, atravessando a chuva, transforma-se em Arco-Íris (BOAL, 2002, p. 185, grifo do autor).

No arcabouço do desenvolvimento dessa vivência do arco-íris, a pessoa participante de um grupo previamente organizado, propõe uma situação que lhe causa sofrimento (seja ansiedade, medo, angústia, frustração, tristeza etc.), logo, ela é a protagonista que elege um antagonista na situação que será recriada em imagens. Desta forma a protagonista é orientada, passo a passo, ao longo da sessão terapêutica, a elencar os sentimentos, estados emocionais e os desejos, de forma a convidar outros atuantes a assumirem corporalmente tais posturas. A pessoa protagonista mostra, também com seu corpo, como cada uma dessas dimensões devem ser apresentadas. Estabelece-se, a partir daí um primeiro diálogo ou enfrentamento das diversas facetas incorporadas pelas atrizes e pelos atores junto ao antagonista que se posiciona no espaço-tempo também da forma definida pela protagonista. Na sequência a protagonista é orientada, então, a configurar no espaço da sala, uma primeira constelação, “a real”, tomando por base a situação opressiva vivida, os sentimentos que a acompanham, entre outras possibilidades. Assim, os corpos como estátuas são organizados no espaço propiciando uma visão ampla e profunda do acontecimento vivenciado pela protagonista. Nessa configuração dada, a protagonista elege algumas vozes para um enfrentamento múltiplo ao antagonista, enquanto a cena acontece nessa confluência das imagens que são coordenadas pelos curingas ou outra pessoa prepa-

rada para essa ação. Mediante a observação dessa configuração de corpos dispostos pelo espaço, em suas imagens constitutivas dessa vivência da situação problema, a protagonista é convidada a refazer a constelação, considerando uma disposição ideal desses corpos no espaço e o contexto reconhecido pelos participantes. Tendo em vista a constelação “ideal”, é realizado um diálogo mediado pelos coordenadores a partir desse teatro feito de imagens no espaço elucidados pelo prisma desse arco-íris.¹¹ Existem vários meandros na utilização dessas técnicas do arco-íris do desejo, exigindo uma boa preparação de um grupo pequeno para essa vivência terapêutica coordenada em espaços-tempos bem definidos, de forma a garantir a respeitabilidade e os princípios da vivência terapêutica dentro dos princípios norteadores de processos de mudanças psicossociais.

— Interlocuções entre a multiplicação dramática e o arco-íris do desejo

É bom que se reconheça a influência das abordagens predecessoras dos trabalhos de Boal e de Pavlovsky, sem que se possa, neste breve artigo, aprofundar as contribuições de tais precursores, assim se pode constatar a influência já mencionada de Jacob Moreno, Pichón Rivière, Renée Smolovich, Félix Guattari, entre outros autores citados de forma mais explícita por Eduardo Pavlovsky (1985, p. 7-8).

É possível constatar as semelhanças entre o sistema do arco-íris e as vivências da multiplicação dramática, de forma que até mesmo a expressão “multiplicação de imagens” é utilizada por Boal na sua definição das técnicas do arco-íris, justamente quando ele discute os vínculos entre o real e a ficção, no campo da imagem, e o poder transformador das vivências teatrais, ao mesmo tempo em que ele faz uma diferenciação entre os processos da psicologia e da psicanálise:

¹¹ Esta brevíssima síntese não substitui a leitura atenta de toda a obra, e nem a preparação junto às formações disponibilizadas pelos formadores autorizados dessas práticas tanto pelo CTO (Centro do Teatro do Oprimido) quanto por pesquisadores formados pela equipe do GESTO (Grupo de Estudos do Teatro do Oprimido) e outros profissionais preparados.

A função da indução analógica é a de possibilitar uma análise distanciada, oferecer várias perspectivas, multiplicar os pontos de vista possíveis por meio dos quais se pode considerar cada situação. *Não se interpreta, não se multiplica nada, oferece-se apenas múltiplos pontos guias* (BOAL, 2002, p. 58, grifo do autor).

Isso remete à noção de rizoma, apresentada no contexto da multiplicação dramática em Pavlovsky, demonstrado anteriormente

O relato da opressão dado pela sessão de arco-íris do desejo deve ser plural ao redimensionar a imagem da opressão entre todas as pessoas participantes, principalmente entre aquelas que pertençam ao mesmo grupo social e que sejam submetidas ao mesmo tipo de opressão. Oliveira e Araújo (2012, p. 344) afirmam que ao colocar em evidência os efeitos terapêuticos do teatro em suas oficinas, Boal buscava uma aproximação com as opressões mais subjetivas para que se transformassem em algo coletivo. O psicodrama, estudado pelas autoras citadas, foi uma decorrência das experimentações de Moreno pelo teatro da espontaneidade, em que ele foi percebendo o efeito terapêutico e catártico que atores e atrizes tinham quando atuavam nos espetáculos. Existem muitas semelhanças entre as práticas desenvolvidas por Moreno, Pavlovsky e Boal.

Por outro lado, Boal (2002) reconhecia que aquilo que ele tornou conhecido e habitual com o Teatro do Oprimido foi a convergência de várias experimentações e criações surgidas e modificadas ao longo da história. O que haveria de novo no Teatro do Oprimido seria a organização sistemática das formas possíveis de expressão, investigação e aprofundamento nas técnicas, processos, estilos e formas teatrais.

Pavlovsky e Boal desenvolveram métodos terapêuticos e teatrais, seja na instância dos atores ou dos espectadores, cada sistema com suas fundamentações metodológicas e respaldo em estruturas do inconsciente, em maior ou menor medida. Essa busca se dá com a motivação política e social que permeia a sociedade, em seus respectivos contextos latino-americanos, ditatoriais, da

segunda metade do século XX. Ao reunir criações estéticas e transformações sociais em sistemas que são compostos pela vertente da imagem, afirma-se o campo possível de mudanças subjetivas, grupais e coletivas por meio dos dispositivos teatrais. Contudo, as discussões apresentadas não encerram a abrangência do tema, visto que há muitas articulações possíveis entre teatro e grupos terapêuticos dentre as interlocuções apresentadas.

Referências

BOAL, A. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 1, 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUBATTI, J. *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*. (Tese de doutorado), Universidad de Buenos Aires, 2004.

KESSELMAN, H; PAYLOVSKY, E. *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu, 1989.

PAVLOVSKY, E. Prólogo. In.: *Lo grupal*, v. 2, p. 7-12. 1985

OLIVEIRA, E.C.S; ARAÚJO, M. F. Aproximações do teatro do oprimido com a psicologia e o psicodrama. In.: *Psicologia: ciência e profissão*, v. 32, p. 340-355. 2012.

Recebido: 30/11/2020

Aceito: 08/05/2021

Aprovado para publicação: 28/05/2021

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.