

Variações Pavlovsky

Adriana Rosa Cruz Santos
Valéria Salek Ruiz

Pequeno recinto escuro, balbucios, ruídos, a campainha toca três vezes: merda! A luz acende, um homem corpulento e descalço entra em cena. O cenário é mínimo e o figurino mais simples ainda, destacando a presença do ator. Era 4 de novembro de 2008 e Eduardo (Tato) Pavlovsky iniciava sua *Variações Meyerhold* no Teatro Poeira, em Botafogo, Rio de Janeiro, onde estávamos pelas mãos e carinhos da amiga Regina Gutman, atriz e encantada pelo argentino. Meyerhold, diretor de teatro russo, aluno de Stanislavski – e, a despeito das propostas estéticas dissonantes, considerado pelo mestre seu sucessor – foi assassinado pela ditadura do proletariado, em 1940, por não se vergar à estética comunista. Tato Pavlovsky, médico, psicanalista, ator, diretor e autor de teatro foi perseguido pela ditadura argentina, uma das mais sangrentas da América Latina. Joseph Stalin, o ditador russo, achava Vsevolod Emilevitch Meyerhold um risco à pátria soviética; a ditadura argentina teve certeza que *O Sr. Galíndez*, peça de Tato sobre um torturador, era a evidência da prática subversiva de seu autor.

Naquela noite de 2008 conhecemos Tato em cena. Hoje, inspiradas em seu teatro de *balbucios*¹, na maneira como tratou *Meyerhold* no espetáculo, atentas ao que ainda hoje reverbera deste grande homem do teatro russo, experimentamos traçar nossas próprias variações sobre este outro homem, singular em suas próprias mutações: importante figura do teatro latinoamericano, intelectual, atleta, médico, psicanalista, grupalista, psicodramatista e, como outro Eduardo, o uruguaio Galeano, um revolucionário que usava as palavras e o próprio corpo para fazer, deste, um outro mundo. Variações Pavlovsky, portanto.

Nascido em 1933, em Buenos Aires, numa família de classe média alta, *Tato* viveu a efervescência dos anos sessenta e as violências do período da ditadura. Médico por contingência familiar e homem de teatro por paixão, a prática clínica talvez tenha sido o

¹ Betch Cleiman refere-se ao teatro de Tato como um “teatro de balbucios e não de verdades absolutas”. (CLEIMAN, 2008:5)

território poroso que possibilitou o trânsito entre a medicina e o teatro, entre o cuidado e a arte, fazendo variar a experiência estética entre a criação de outros modos de existência na vida e no palco. Assim que termina a faculdade de Medicina, Tato passa a se dividir entre o teatro e a psicanálise, mantendo-as como atividades simultâneas. Impossível tentar traçar uma história em linha reta de uma vida marcada por apaixonados desvios, experiências plurais e pela subversão de fronteiras entre o teatro, a clínica, a política, a vida. Seus escritos, posições e produções artísticas provocaram o maniqueísmo binário ocidental, que busca o tempo todo o conforto da organização e dos enquadres. Fugindo dos estereótipos, seus personagens não cabiam nas camisas-de-força do bem/mal, escapando da díade herói/vilão e exploravam as variações intensivas e as forças dissonantes presentes no humano e na vida. Inspirado em Wilhelm Reich, ele se interessava pelo microfascismo do cotidiano, aquele, por exemplo, das famílias tradicionais da classe média que sustentavam objetiva e subjetivamente as grandes ditaduras.

Tato ousou provocar e transitar entre as fronteiras estabelecidas sem abrir mão do essencial: a defesa intransigente da liberdade como exercício ético e político de construção de um plano comum de vida. Seu percurso, produções e intervenções expressavam o compromisso com as questões sociopolíticas contemporâneas. Este engajamento, que ele chamava de “militância cultural”, o colocava diretamente em cena, afastando-o da postura de simples denúncia. Seu interesse dirigia-se às sutilezas das relações, à complexidade dos processos de subjetivação e às micropolíticas do cotidiano e da miséria.

Na mira da ditadura argentina, em 1974 uma bomba foi colocada no teatro onde apresentava a peça *O Sr. Galíndez*, que explorava a vida de um torturador. Ele não recuou e, em 1977, estreou *Telarañas*, que abordava a cumplicidade civil necessária para sustentação de uma ditadura. Esta peça foi proibida e considerada um “atentado moral”. Intensificou-se a perseguição, ele teve sua casa e consultório invadidos e, em 1978, após uma fuga pelo telhado, conseguiu ir para a Espanha, onde viveu exilado até 1981. Retornou com a ditadura argentina ainda vigente e continuou a explorar os temas relacionados ao cenário político latino-americano, imerso em regimes ditatoriais, investigando os processos de subjetivação que forjaram os repressores, os homens ditos “normais” que são capazes de praticar torturas monstruosas e sequestrar crianças, como retratado em 1985, em *Potestad*. Seus personagens incomodaram também setores à Esquerda, pessoas ligadas aos

movimentos de direitos humanos e mesmo algumas avós da *Plaza de Mayo*, pois divisava-se na complexidade e nas contradições de seus personagens certa condescendência com monstruosidades inaceitáveis, como as praticadas pelos “raptos de crianças”.

As peças de Tato se referem à história argentina contemporânea, mas não são denúncias locais. São situações que representam muito nossa realidade latinoamericana. Ele representa muitas figuras odiáveis como o torturador, o raptor de menores das famílias dos militantes urbanos, como também a devastação resultante de políticas sócio econômicas excludentes. Ele entra no circuito de afetos destes personagens, para conhecer sua lógica e suas contradições. Cria possibilidades da plateia se identificar com estas figuras odiosas e assim reconhecer estas figuras dentro de si mesmas. A tortura é apresentada como produção de subjetividade tanto no interior dos aparatos repressivos como no seio da sociedade que sustenta estas práticas, através do silêncio e de outras formas. (MASCARENHAS, 2015)

A resistência à ditadura e a aposta num mundo onde a desigualdade social não fosse a regra levaram-no a candidatar-se a deputado, em 1973, pelo Partido Socialista dos Trabalhadores. Tato não fazia concessões às hegemonias doutrinárias, tampouco abria mão da inquietação que o movia, desfazendo dicotomias supostas, antagonismos aparentes e consensos consolidados. Num momento em que as polarizações entre direita e esquerda sustentavam territórios subjetivos de resistência, Tato conseguiu se desvencilhar de certo programa dogmático da esquerda e ir forjando os sentidos da revolução no seu cotidiano, por meio da criação de textos e estratégias dramáticas, da invenção de dispositivos clínicos, de ensaios coletivos de viver.

Sua inserção como psicanalista também não o restringiu às ortodoxias corporativas nem o limitou como terapeuta. Para ele o estado de espontaneidade proposto por Moreno não deveria ser interpretado edipianamente, mas entendido como algo fluido e aberto à produção de sentidos.

Membro Titular da Associação Psicanalítica Argentina (APA), se desliga da Associação Internacional de Psicanálise (IPA) junto a outros psicanalistas e funda, em 1971, a seção argentina do Grupo Plataforma Internacional, que se forma no XXVI Congresso da IPA, em Roma, em 1969. O grupo de jovens psicanalistas europeus instaura um congresso paralelo para discussão de questões e temas ausentes do Congresso Oficial (questionamentos quanto à formação do analista e o papel das sociedades psicanalíticas,

papel social da psicanálise, etc), que culmina com a constituição de uma rede internacional descentralizada, em ruptura com as internacionais científicas. (KESSELMAN, 1973)

O Grupo Plataforma, que reunia Marie Langer, García Reinoso, Emilio Rodrigué, Fernando Ulloa, Rafael Paz, Juan Carlos Volnovich, Armando Bauleo, Hernán Kesselman, Gregorio Baremlitt, Osvaldo Saidon e muitos outros, rompia com o mito da neutralidade e buscava aproximar a clínica dos desafios vividos por latino-americanos submetidos a uma ditadura na periferia do capitalismo mundial:

Nos reuníamos às quintas-feiras na casa de Gregório Baremlitt, com a finalidade de ir consolidando uma maneira própria de pensar. Naturalmente que o eixo fundamental era José Bleger. Ele era o inspirador, mas participou pouco, embora integrado ao grupo. Os psicanalistas que nos anos 60 haviam tido inquietações sociais, tinham afinidades com este grupo. (...) A maioria eram marxistas ou peronistas revolucionários. Foi um movimento desordenado, caótico, mas se constituiu num espaço fundante.... Foi um movimento ético, que enuncia um mal-estar, que corresponde a um social histórico determinado que questiona o papel do psicanalista em relação à sua formação na instituição e a sua projeção social... Depois se dissolveu, mas não importa. Foi a enunciação que teve relevância. Para mim Plataforma foi um modelo de ruptura ético-ideológica, queríamos introduzir e colocar a psicanálise na nossa realidade histórica e social... Neste momento, um pouco antes, Lacan se separava da Internacional (IPA). Foi algo como o Teatro Aberto. Fracassou, depois que apareceu. Cada um de nós seguiu com seu campo de experiência, mas tanto Plataforma como Teatro Aberto foram produções de novas subjetividades, acontecimentos dentro da cultura. Um rompimento com a 'igreja psicanalítica'. Foi destruída pela ditadura e pela aparição do lacanismo, outra igreja. Plataforma era uma posição ideológica e micropolítica de questionamento da organização institucional psicanalítica, a forma como se transmitia a psicanálise... Não havia diferenças teóricas. Plataforma foi uma encarnação da subjetividade dos anos setenta, que também gerou o Teatro Aberto. (Pavlovsky *apud* MASCARENHAS, 2015)

Além da intensa inserção na construção de um coletivo de psicanálise que pensasse sua inserção e sua prática sem renunciar ao contexto sociohistórico no qual estava inserido, Tato também foi efetuando deslocamentos teóricos e práticos no âmbito mais direto da intervenção clínica. Desde a publicação de seu primeiro livro, em 1968, *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes*, já observamos uma variação em relação ao *setting* psicanalítico clássico – a sessão individual – e uma abertura para o dispositivo grupal, certamente efeito da formação em Psicodrama que realizou em 1962 com o próprio

Moreno, em Nova Iorque. Em seu retorno, em 1963, funda a Associação Argentina de Psicodrama com Jaime Rojas Bermudez e Carlos Martinez Bouquet, companheiros de formação psicodramática, da qual se desvincula em 1969 por divergências políticas. Por este movimento, Tato é considerado posteriormente como o responsável pela introdução do psicodrama na América Latina. A partir de 1974 abandona a prática psicanalítica individual e passa a atender apenas em grupos. No ano seguinte passa a se dedicar à formação de coordenadores grupais de psicodrama, destacando os aspectos intensivos presentes nesta prática. Aqui também novos territórios conceituais começam a se formar, abrindo a psicanálise para a filosofia da diferença e levando Tato a experimentar outras articulações. A vida multiplicada entre o teatro, a clínica e a política o levam a expandir as fronteiras desses territórios, ensaiando novas variações.

Após o trabalho de formação com os coordenadores de grupo de psicodrama, que culminou com a publicação de *As cenas temidas do coordenador de grupo* (FRYDLEWSKY; KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1979), Tato e Hernan Kesselman se afastam do psicodrama analítico tradicional em direção a uma perspectiva capaz de acolher e produzir multiplicidades e devires na experiência clínica. Esta variação-reinvenção do psicodrama efetuada pelos argentinos foi chamada por eles de multiplicação dramática:

A esta encarnación en escenas rizomáticas inventadas a partir de una escena inicial es lo que denominamos Multiplicación Dramática, máquina de producción de subjetividad, dispositivo analizador y herramienta de movilización para utilizar tanto en la creación de una obra de arte, como en una sesión de psicoterapia.(KESSELMAN; PAVLOVSKY, 2006)

Uma nova variação, convocando um novo vocabulário – rizoma, máquina, produção de subjetividade, dispositivo analisador –, mais apto a dar suporte às experimentações *entre* as formas estabelecidas, esgarçando suas fronteiras, fazendo-as devir. A multiplicação dramática reinventa o dispositivo psicodramático, fazendo da cena tessitura de muitos. Fragmentos de histórias, afetos e atualização de virtualidades se articulam a partir da desobstrução da experiência encerrada no *indivíduo* e de sua abertura para os desdobramentos operados pelo grupo. *Multiplicação* não só dramática, mas também de formas de vida.

No teatro, sua investigação foi gradualmente se afastando do realismo e se aproximando do que chamou de “estética da multiplicidade” (DUBATTI, 2003: 24). Nessa

perspectiva os argumentos narrativos são colocados em segundo plano e a atuação passa a ser baseada em intensidades mais fragmentárias. Trata-se de um teatro que parte não apenas da concepção dramaturgica do escritor, mas também da experiência do corpo do ator, com seus registros e múltiplos atravessamentos. Assim, amplia-se a abertura para o imprevisível do processo criativo, desloca-se da tentativa de controle racional para a experiência corporal dos diferentes estados e intensidades.

Poroto, protagonista que empresta o nome à peça de 1997, apresentado por Tato em artigo deste número de *Mnemosine*, revela seu processo de composição: tateando os afetos e as intensidades, o argentino tenta dar corpo às inquietações, sem preocupação prévia com a forma. Ao apresentar os bastidores da construção desta peça, Tato tem dúvidas sobre a possibilidade de extrair teatralidade de seu texto, que parecia se aproximar mais da estrutura de um conto. Seria possível dar forma a este personagem cujas velocidades, ritmos e fugas o convertiam em um fugitivo permanente? Segundo seu “olfato de ator”, percebia teatralidade na música daquele personagem que se esboçava menos como um sujeito e mais como um “ritornelo melódico” (Pavlovsky *apud* DUBATTI, 2003:46). Neste processo temos uma mostra viva daquilo que Tato Pavlovsky chama de obra aberta, de sua capacidade de (se) reinventar, produzir variações, brincar e aprender com seus próprios personagens e produções.

Poroto, personagem desconcertante que faz da fuga um modo de vida, lembra o *Bartebly*, de Melville (2005). *Bartebly* traça uma linha de fuga com seu único enunciado – “Eu preferiria não” –, esvaziando a linguagem e criando uma zona de indeterminação que escapa aos códigos vigentes. Poroto, ao afirmar que “não é preciso aprender a comunicar-se mas a fugir a tempo”, faz da fuga um movimento ativo que ensaia possibilidades inéditas, fazendo da criação uma ética. Viver bem é saber fugir a tempo, criando percursos singulares. Aqui ou na Groelândia. Parece que Tato aprendeu a lição com Poroto, pois sua trajetória mostra o tanto de vida que criou com seus incansáveis escapes, até a fuga definitiva, no dia 4 de outubro de 2015, aos 81 anos, quando a morte encerrou suas balbuciantes e potentes variações. Eduardo Tato Pavlovsky, presente!

Referências

- CLEINMAN, B. Apresentação. In: PAVLOVSKY, E. *O teatro de Eduardo Pavlovsky*. Seleção e organização: Betch Cleinman. Rio de Janeiro: Solar das Metamorfoses, 2008
- DUBATTI, J. (Estudio preliminar y edición). ATUEL/Teatro. Eduardo Pavlovsky: Teatro Completo I. ATUEL, Buenos Aires, 1997/2003.
- FRYDLEWSKY, L.; KESSELMAN, H.; PAVLOVSKY, E. *Las escenas temidas del coordinador de grupo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979
- KESSELMAN, H. Plataforma Internacional: psicanálise e anti-imperialismo. In: LANGER, M. (org.). *Questionamos: a psicanálise e suas instituições*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- KESSELMAN, H.; PAVLOVSKY, E. *A multiplicação dramática*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- KESSELMAN, H.; PAVLOVSKY, E. Introducción a Devenires y Desarrollos de La Multiplicación Dramática desde 1989 a la actualidad, 2006. Disponível em: <http://www.hernankesselman.com.ar/Articulos/Articulo_9.asp?CART=9> Acesso em: 13. Jan. 2016
- MASCARENHAS, P. Homenagem - MULTIPLICANDO TATO PAVLOVSKY. In: Boletim on-line: Jornal Digital dos membros, alunos e ex-alunos do Instituto Sedes Sapientiae. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=36&ordem=2. Acesso em 11.jan.2016
- MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 1856/2005.
- PAVLOVSKY, E. A crise do terapeuta. In: LANGER, M. (org.). *Questionamos: a psicanálise e suas instituições*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- PAVLOVSKY, E. *O teatro de Eduardo Pavlovsky*. Seleção e organização: Betch Cleinman. Rio de Janeiro: Solar das Metamorfoses, 2008

Adriana Rosa Cruz Santos
Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF)
E-mail: arosacs@uol.com.br

Valéria Salek Ruiz
Psicóloga e atriz
E-mail: val.ruiz@hotmail.com