

cena

OS EFEITOS DA TEATRALIDADE

Jean Florence
[Trad. Silvia Balestreri*]

Psicanalista, doutor em Psicologia e licenciado em Filosofia, professor emérito das Facultés Universitaires Saint-Louis e Université Catholique de Louvain (UCL), Bélgica. Foi diretor do Centre d'Études Théâtrales de Louvain-la-Neuve e diretor de publicação da revista Études Théâtrales, da UCL.

* Doutora em Psicologia, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO: O texto discorre sobre a eficácia simbólica dos processos de teatralidade, fazendo um contraponto entre estes e diferentes práticas rituais. O autor retoma o pensamento de Antonin Artaud e sua crítica à psicologia, para, através de conceitos psicanalíticos e da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, refletir sobre os efeitos da teatralidade na subjetividade e sua inscrição nos sistemas coletivos de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Teatralidade; Eficácia Simbólica; Autenticidade.

ABSTRACT: The article discusses the symbolic efficacy of the processes of theatricality, making a comparison between them and different rituals. By means of psychoanalytic concepts and Levi-Strauss' Structural Anthropology, the author takes up the thought of Antonin Artaud and his criticism of psychology to analyse the effects of theatricality in subjectivity and in collective representation systems.

KEYWORDS: Theatricality; Symbolic Efficacy; Authenticity.

PREÂMBULO: PSICANÁLISE E TEATRO¹

O que me autoriza a falar aqui é a experiência em encontros, ao longo dos últimos vinte anos, com pessoas de teatro, no Centro de Estudos Teatrais de Louvain, onde sou responsável por uma disciplina que inicialmente se chamava "Psicologia da Arte Dramática". Ora, à época em que assumi esse curso, eu tinha uma posição muito crítica com relação à psicologia e, leitor apaixonado de Artaud, eu me perguntava como levar a sério essa ideia que ele lança em *O teatro e seu duplo*: é preciso "acabar com a psicologia"²... De que ele queria falar? O que pretendia? Ele me obrigava a refletir sobre que sentido dar, então, a todo estudo psicológico, e, em particular, a um estudo psicológico da arte — no caso, a arte teatral.

¹ Texto referente à apresentação no colóquio Encenação do Autêntico e Autênticas Encenações, realizado em setembro de 1991, no Centre Georges Pompidou, Paris. Publicação original: FLORENCE, Jean. Les effets de la théâtralité. In: **Esquisses psychanalytiques**. Paris, sept. 1992. Hors Série 2 (Psychanalyse et Théâtre), pp. 9-19. Agradecemos ao autor a autorização para publicar a presente tradução.

² A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177. [N.T: ARTAUD. O teatro e seu duplo.]

A expressão "psicologia da arte dramática" possui um sentido objetivo. Primeiramente, ela visaria a designar uma atitude que tomava a atividade teatral como um objeto de conhecimento, de análise, de decupagem e sobre o qual ela aplicaria suas categorias, suas classificações, e mesmo suas pretensões explicativas. Para fazer a psicologia do teatro em tal sentido, a psicologia espontânea de qualquer pessoa é mais do que suficiente — e talvez seja ela mais justa e menos pedante que uma psicologia acadêmica. Mas a "psicologia da arte dramática" compreende, também, um sentido subjetivo. Nesse caso, a arte dramática é considerada como o agente, o operador de uma psicologia em jogo, ativa, eficaz sobre um público e, num mesmo lance, sobre todos os atores que realizam esse jogo.

Penso que esse segundo sentido está muito mais próximo das próprias raízes do Teatro, isto é, de suas origens — gregas no que nos diz respeito — e da maneira com que Aristóteles foi levado a pensá-lo em sua *Poética* (ARISTÓTELES, 1980). Ele efetivamente situa o Teatro como uma espécie eminente da *poièsis* — poesia que significa produção de um efeito e não somente de um objeto, de uma obra, mas, pelo viés deste "objeto", um *efeito*. A tragédia, em sua concepção, define-se, essencialmente, não apenas por seu conteúdo (a fábula, os caracteres, as peripécias, os reconhecimentos, etc.), mas pelo efeito que ela produz na alma dos espectadores, a saber, a *catharsis* (purgação) das paixões patéticas por excelência, que são o terror e a piedade. Aqui a arte é tomada como produzindo qualquer coisa de novo, uma realidade inconcebível fora dos modos de ação que são próprios a esta arte.

É por respeitar essa dimensão produtiva, efetiva, eficaz da arte dramática que logo modifiquei o nome do curso que me fora confiado, chamando-o "Psicologia e teatro". Isso manifestava a relação dialogal entre duas práticas. No que me concerne, minha prática é a Psicanálise e não a psicologia no sentido acadêmico do termo. Coloco, assim, o Teatro numa posição de ensinar. O que ele tem a nos dizer? O que ele nos faz ver melhor na realidade de nossa própria prática? Que

"matéria" manejamos quando somos analistas ou quando somos psicoterapeutas e convidamos as pessoas a utilizarem a mediação da expressão cênica, do jogo dramático, para ajudá-las a melhor viver, a se reencontrarem, e mesmo a se curarem?

Essa maneira aristotélica de abordar a coisa teatral — e que mesmo Brecht não pôde contornar, uma vez que ele teve que se justificar para essa tradição estética a fim de definir a ação teatral, por exemplo, em seu *Pequeno organon para o teatro* (BRECHT, 1970.) — este modo de pensar a ação teatral está, segundo penso, o mais próximo daquilo que chamo a estética freudiana. Freud, de fato, tentou dar conta daquilo que se passa em nossa relação com as obras de arte. Sabemos que sua posição com relação à arte e aos artistas era ambivalente: ele tinha, por um lado, uma ambição desmistificadora, que buscava, sob o conteúdo manifesto das produções artísticas, os verdadeiros motivos da criação, os desejos e os fantasmas latentes e inconscientes dos autores; mas, por outro lado, ele se apresentava como um simples ignorante, admirador, amante das obras — quer dizer, tocado, atingido, arrebatado por elas em sua "alma" — procurando analisar, através das hipóteses psicanalíticas, os efeitos daquelas sobre si próprio.

A estética freudiana, no fundo, desloca a velha oposição — sempre utilizada, mas sempre contestada — do conteúdo e da forma: para Freud, a dualidade não é mais aquela da forma e do conteúdo, mas a da via (*Weg*) e dos motivos (*Triebregungen*, moções pulsionais). Que caminhos escolhe a arte para produzir tanto suas obras quanto seus efeitos, e movida por quais motivos? Essa é a perspectiva de um pensamento dinâmico, processual, onde o que é examinado são as correspondências entre os processos criadores e os processos de sua ação sobre os que amam a arte: o público. Examinar os procedimentos é também colocar em evidência o processo seguido pela arte — das palavras "procedimento" e "processo" entendemos a conotação jurídica. Voltarei a esse ponto mais tarde.

O que Freud fez quando examinou a criação literária, a pintura (Leonardo da Vinci), a escultura (Michelangelo) ou a produção de chistes como processo social de

colocar em circulação efeitos inconscientes — eu considero que seu livro sobre o *Witz*³ (FREUD, 1981) é o núcleo teórico de sua estética —, era tentar colocar em evidência os processos psíquicos inconscientes que trabalham no confronto humano. E a arte possui um privilégio singular: ela revela a parte ativa, a eficácia do que se passa entre as pessoas e que provém do prazer, do desejo, e do gozo.

O TEATRO E SEUS EFEITOS

Nossa questão é, então, a seguinte: como *age* o teatro? Podemos, muito provisoriamente, adiantar que o Teatro, ao seu modo insubstituível, acorda o imaginário. E o faz por um dispositivo que lhe é próprio⁴. E, se ele põe em jogo os fantasmas de todos aqueles que agrega em torno da experiência que maquina — atores, encenador, autor, produtores, espectadores — ele o impõe segundo uma certa gramática, uma certa lógica. Sua maneira de prender e de surpreender "despsicologiza" a questão: quero dizer que não podemos explicar psicologicamente o que é atuar/jogar, o que é gozar — o gozo que acompanha o jogo/atuação⁵. A única possibilidade de formular hipóteses sobre o que acontece, é, uma vez passada a arrebatção dos efeitos teatrais sobre nós, construir uma interpretação que venha logo após, e, do próprio fato de que vem só-depois, falta essencialmente o que ela procura reter em seu comentário.

O jogo teatral tem o poder extraordinário de desmontar as instâncias psíquicas. O Teatro deve poder ser diferenciado de todas as outras formas de espetáculo. Ele tem, penso eu, perigosos privilégios: ele pode desconstruir, subverter as representações mentais, as identificações; ele tem também o poder de

³ *Les mots d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Paris: Idées-Gallimard, nº 198. [N.T.: Os chistes e sua relação com o inconsciente]

⁴ Quero expressar aqui tudo que minhas pesquisas devem às sugestões de Octave Mannoni, em particular em sua coletânea *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre sur la Scène*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1969. [N.T: MANNONI, Octave. Chaves para o imaginário ou o Outro na Cena.]

⁵ N.T. O autor faz um jogo de palavras com *jouer* (jogar, atuar, brincar) e *jouir* (gozar, divertir-se).

questionar radicalmente toda instituição humana, toda convenção que rege as relações humanas, e isto graças à extraordinária liberdade que lhe é conferida por seu modo bastante original — muito próprio — de jogar com suas ficções. O gozo teatral somente pode surgir — como, ao que parece, todo gozo — nas eclipses das montagens de nossos aparelhos psíquicos, de nossas razões, de nosso eu e de seus ideais.

De resto, ir ao teatro implica um engajamento particular, um esforço psíquico especial (em que é preciso igualmente contar o custo econômico, já que, em geral, o custo do espetáculo de Teatro é mais elevado que o de uma sessão de cinema). Essa disposição particular é como um ato de fé, uma "espera confiante" — segundo a expressão de Freud em um de seus primeiros ensaios⁶ (FREUD, 1984, p. 8-9) para definir a ação do tratamento psíquico (*Seelebehandlung*). Sem essa espera confiante, diz ele, não existe milagre possível de terapêutica da alma, nem do corpo. Mas não é o Teatro, a seu modo, um tratamento da alma pelos meios da alma?

Na cabeça do espectador, há uma imensa espera, dublê de um medo, também imenso, de ser decepcionado.

A angústia específica do jogo dramático, a angústia que se organiza no teatro, tanto para os atores quanto para o público, opera sobre a margem da possibilidade do vazio. Isso evidentemente tem relação com ao que, em francês, se dá o nome de *trac*, medo ou angústia sentida antes de se enfrentar o público. Se o *trac* aparece antes de toda entrada em cena, podemos nos perguntar se não é ele a própria condição de possibilidade do jogo. Não é ele uma experiência, aliás, sempre renovada, mesmo entre os atores mais experientes? Eu vejo aí um indício da angústia, da culpabilidade, associadas à dimensão sacrificial que está em jogo na ação dramática.

⁶ Cf. S. Freud, "Traitement psychique (traitement d'âme) " (1890), In *Résultats, idées, problèmes, I, 1890-1920*, Paris: P.U.F., 1984, pp. 8-9. [N.T.: FREUD. Tratamento psíquico (tratamento da alma).]

A EFICÁCIA SIMBÓLICA

A primeira parte de minha exposição desejava introduzi-los na perspectiva em que fui levado a adotar para dar conta do que pode ter lugar se promovemos o encontro entre Psicanálise e Teatro.

Comentarei agora a noção de *eficácia simbólica*, que, para um bom número dentre vocês que leu os primeiros trabalhos de Claude Lévi-Strauss — especialmente os textos agrupados na *Antropologia estrutural* (LÉVI-STRAUSS, 1985) — será uma recordação de coisas familiares. Mas, não se pode deixar de retornar às fontes, de reexaminá-las, pois, provavelmente, retornando a elas, pode-se escutar o novo; além do que, ao que parece, este conceito de simbólico não é tão evidente quanto o anterior, mesmo tendo-se tornado familiar a nós a partir de Lacan.

Parto da ideia de que o Teatro *age* sobre nós, que ele é, então, eficaz. Que eficácia é esta? Que luz traz a ela o fato de se lhe ajuntar o qualificativo "simbólico"?

Lévi-Strauss se surpreendia ao ver um grande número de etnólogos maravilhados pela teatralidade dos rituais, das festas, das cerimônias que eles observavam nas sociedades tradicionais — as quais não possuem um Teatro instituído como existe nas sociedades ocidentais. A dimensão cênica e dramática dos ritos religiosos e terapêuticos os levava a se perguntarem se tratava-se ali de teatro ou de religião, dito de outro modo, se era simulado ou verdadeiro. Essa forma de colocar o problema nos termos de uma alternativa lógica é certamente muito ocidental. Uma prova disto é a experiência que tive repetidas vezes quando da defesa de teses de doutorado por estudantes africanos de nosso Centro de Estudos Teatrais. Estas teses tinham por objeto os ritos de cura e iniciação em diversas regiões da África Central (Senegal, Zaire) e sua possível relação com um novo Teatro Africano, um Teatro a ser inventado, um Teatro pós-descolonização. A banca, muito acadêmica e universitária, muito lógica, portanto, lhes colocava com

insistência a questão: "Mas diga-nos se isso que você descreve é teatro ou religião?". A resposta dos africanos era, infatigavelmente, que não se havia o que separar ali, que era preciso manter a ambiguidade e a complexidade das experiências coletivas de que eles buscavam dar conta. Essa ambiguidade, em definitivo, se mostraria irreduzível. Forçoso era reconhecer que ela releva da opacidade da própria experiência e que se impõe igualmente como o lugar onde operam os processos inconscientes de comunicação. Devemos, então, renunciar à nossa lógica e ao nosso "ou isto ou aquilo". A teatralidade das práticas de feitiçaria ou de cura reteve a atenção de observadores como Michel Leiris (entre os etíopes do Gondar), René Bastide (no Brasil), Alfred Métraux (no Haiti), Boas (entre os índios do oeste canadense), Octave Mannoni (em Madagascar) ou Lévi-Strauss (na América Central e na Amazônia)... Para citar apenas esses.

Desde sempre, o Teatro que conhecemos entre nós se enraíza na festa, nos ritos e crenças e se inscreve nas ligações mais ou menos manifestas com as instituições religiosas, jurídicas e políticas.

A expressão *eficácia simbólica*, que eu retomo de Lévi-Strauss, contém a palavra *símbolo*. A partir dos trabalhos deste pesquisador, em todo caso, este termo deve ser tomado não no sentido de uma imagem, mas como uma matriz ativa de sentidos, de uma estrutura significante, culturalmente fundada e articulada, e que age dramaticamente. Assim, quando qualquer um que tenha autorização para tal coloca em cena os símbolos de seu grupo, ele opera dramaticamente e sempre, também, juridicamente.

Tal é o alcance e a força de uma ação simbólica: ela trabalha sobre muitos planos simultaneamente — o plano estético, o plano religioso, o plano institucional ou legal. Ela toca, conseqüentemente, o que é fundante em uma coletividade. Colocar em jogo uma atividade simbólica sempre induz a uma metamorfose, a atuantes e a um grupo (o público). E essa metamorfose produz, no momento em que se efetua, uma espécie de confusão das referências habituais, um chacoalhar das marcas subjetivas, chacoalhar tal que cada um se pergunta se é si mesmo,

indivíduo, ou outro, fundido no grupo. As fronteiras são momentaneamente suspensas: aquelas que comumente garantem a separação entre mim e os outros, o cá embaixo e o mais longe, o permitido e o proibido, etc. Esse momento de suspense ou de desordem deliberadamente induzidos é indispensável à operacionalidade do símbolo, cuja vocação é instaurar uma nova ordem, uma nova realidade. Desordem necessária — como Artaud tantas vezes sublinhou tomando quase literalmente a metáfora da epidemia da peste para pensar os efeitos fabulosos com que ele sonhava para o Teatro (ARTAUD, 1938.p. 37).

Uma tal explosão dos limites habituais significa que nos movemos, no tempo e no lugar da ação simbólica, fora da psicologia, isto é, fora da matriz, fora da representação de si, fora da imagem constituída do eu e do mundo.

O inconsciente opera precisamente nesse registro, intermediário, metamorfoseando as posições e as identificações. Ele não o faz de uma maneira qualquer, mas segundo as vias estruturadas, segundo um "pensamento selvagem"; ele age ao modo de uma maquinaria regulada segundo leis inesperadas, ao modo de uma maquinaria própria, comparável àquela que sustenta uma encenação teatral, maquinaria que evoca a ideia lacaniana de cadeias ou baterias significantes. Uma prática simbólica opera, como eu disse, sobre vários planos ao mesmo tempo: o corolário disso é que ela se endereça aos sujeitos constitutivamente estratificados ou sensíveis à sobredeterminação do símbolo. O conceito de inconsciente sugerido por Lévi-Strauss é o de uma estrutura de relações articulada a outras estruturas homólogas (a língua, os mitos, as instituições, as leis, as regras de parentesco, os rituais mágicos, etc.), sistema articulado que age e organiza a vida individual e coletiva sem jamais ser conhecido e representado como tal por seus atores.

O Teatro, se queremos ver nele uma ação simbólica plena, mobiliza todas as instâncias psíquicas, individuais e coletivas que sustentam nossa relação com o real. Artaud sonhava que o Teatro provocasse, como as práticas de feitiçaria, um transe. Esse termo "transe" não pode nos impedir de pensar em "transitivismo" e, por essa via, em "identificação". Mas as identificações mobilizáveis no Teatro não são apenas

as identificações imaginárias com os personagens de ficção, em alguns casos, de alta densidade; elas são também as identificações simbólicas portadoras de posições subjetivas. Assim, o Teatro tem o poder de modificar qualquer coisa em qualquer um — seja de maneira provisória, efêmera, ao longo do espetáculo; seja de maneira mais duradoura, chacoalhando as marcas identificatórias ou os ideais. Isso seria como uma "trovoada" no imaginário — talvez seja o que se espera e do que se duvida.

A função do símbolo consiste em religar diversas ordens de realidade que, no princípio, estão separadas umas das outras. Dessa forma, a doença, o sentimento de ser vítima de um sortilégio, o sofrimento, a angústia, são rupturas da coerência existencial que pedem uma rearticulação, um aporte de significação. A ação simbólica é a invenção de uma nova relação, em ressonância profunda com as regras do sistema. Ela religa os planos que nos despedaçam: o real, com sua inércia, sua opacidade, suas surpresas, suas violências e o fantasma com seus esquemas recorrentes, suas fixações, suas frustrações. O Teatro opera precisamente um remanejamento, uma articulação desses planos.

Esse remanejamento, no melhor dos casos, pode se revelar cruel — não dessa crueldade que faria espetacularmente correr o sangue ou explodir a violência, mas dessa crueldade interior, ligada a uma forma incandescente de lucidez e de verdade, crueldade em relação a si mesmo, que destrói uma ordem antiga e purifica, realiza uma autêntica catarse.

As observações etnológicas que descrevem as práticas mágicas, associadas aos ritos de possessão, mostram que esses tranSES, esses êxtases, despossuem o sujeito momentaneamente para que ele se torne o suporte, o "cavalo" de um Outro (um espírito, um demônio, um "djinn", um "zar", um "gênio"). A analogia com o trabalho ao qual se lança o comediante de nosso teatro, não escapou a alguns que, como Grotowski, sublinham a dimensão de oferenda, de dom, de sacrifício, de exposição, de nudez e de despojamento do ator — que não hesita em qualificar o

ator de "santo leigo" (GROTOWSKI, 1971).⁷. O Teatro, como os rituais mágicos, é um espaço de invenção e de experimentação — e, em consequência, de transfiguração e de metamorfose. Artaud não teve vergonha de recorrer à velha palavra "metafísica" para nomear essa eficácia teatral e, muito precisamente, para opô-la radicalmente ao Teatro Psicológico que se contenta em reiterar a banalidade da vida, a reproduzir os estereótipos, a recontar sua morna mediocridade.

Essa oposição à Psicologia permite dizer que a cena é o verdadeiro *laboratório* de psicologia experimental. Laboratório cuja pesquisa é bem mais confiável que as pesquisas a que se lançam os laboratórios das faculdades de Psicologia, já que as hipóteses de que o Teatro formula e arrisca no seu ato são prontamente postas à prova e expostas a um público extremamente exigente que não lhe perdoará nenhum erro. Essas hipóteses que se apoiam em outras vias possíveis, nas potencialidades extraordinárias de aberração da alma humana, na loucura das sociedades e dos destinos, são jogadas e imediatamente sancionadas. Tal é o belo risco da pesquisa teatral — risco ligado ao encontro direto, sensível, físico do ator e do público, risco bastante singular e que o cinema e outras formas de espetáculos descartam. O encontro sempre impossível, mas sempre prometido, de cada um com a questão que o trabalha é secretamente proposto no jogo teatral — que tem isso em comum com o encontro psicanalítico. As questões mais lancinantes são ali ao mesmo tempo tocadas, representadas simbolicamente e, assim, provocadas e roubadas, ditas e negadas. O Teatro organiza o fracasso do encontro absoluto e definitivo de cada um com o outro.

Como em uma análise, não se trata no Teatro, segundo a feliz expressão de Artaud, de "nomear e de dirigir sombras"? (1938, p. 17). Mas nomear e dirigir sombras não quer dizer, certamente, dissipá-las!

⁷ N.T.: GROTOWSKI. Em busca de um teatro pobre.

A AUTENTICIDADE TEATRAL

Chego agora a um terceiro momento de minha reflexão — depois de haver examinado a noção de eficácia e em seguida sua associação com a função do símbolo. Quero falar da palavra "autêntico".

Para dizer a verdade, eu estive muito intrigado pelo recurso a um vocábulo que me pareceu, à primeira vista, relativamente ultrapassado. Ele evocava a época de minhas classes de Filosofia e os desenvolvimentos do pensamento existencialista de Sartre. Aquele contexto manteve aprisionado o sentido da palavra "autenticidade" nas redes da ontologia sartriana e de seu moralismo. Preso nessa referência, o termo me parecia um pouco passado de moda. Era necessário, portanto, renovar nosso entendimento... Dirigi-me, então, ao Dicionário de Littré, fonte inesgotável dos tesouros da língua francesa, em busca de novas conotações. Retirei dali felizes sugestões que passo a apresentar: elas vão, curiosamente, em um sentido que nos convém perfeitamente. *Authentes*, na língua grega, quer dizer: "que age por si mesmo". É autêntico aquilo que é revestido de formas solenes e oficiais; aquilo cuja certeza e autoridade não podem ser contestadas; aquilo que é original, sincero, legítimo, conforme a sua aparência e, por isso, verdadeiro. Uma pequena nota de Littré, de caráter erudito, aponta-nos um uso substantivado da palavra "autêntico", no direito canônico. O "autêntico" é uma pena a que é condenada a mulher acusada de adultério; inflige-se-lhe o chicote e se a encerra em um monastério. Essa ação penal se chama "submeter à pena do autêntico".

Por que curiosas coincidências estas conotações jurídicas e ontológicas entram em ressonância com o que estamos em vias de falar? Elas me permitem melhor precisar meu propósito.

A escolha que fez Alain Lemosof, ao preparar este encontro⁸, da palavra "autêntico" é perfeitamente pertinente, uma vez que esta palavra contém, em seu

⁸ Ver nota 1.

tesouro de conotações, os elementos constituintes da eficácia simbólica. Essa eficácia simbólica recebeu outros nomes, notadamente na história da psicoterapia: eficácia catártica, abreação, perlaboração.

O que podemos retirar de nossa exploração no dicionário, a propósito do "autêntico", é precisamente essa relação com a lei: é do Outro que me vem a garantia de que meu ato e o que digo são autênticos. Não é unicamente minha vontade de ser sincero que garante que eu o seja. A autenticação vem, então, do Outro, como instância de legitimação. No Teatro, a autenticidade do jogo do ator, sua verdade, este Outro é representado pelo público. E esse público não garante nunca segurança ao ator; este último não fica inteiramente contente quando o público o aplaude: seja porque pressinta que ele não o aplaude suficientemente, seja, ao contrário, porque ele o aplaude em excesso.

Teríamos pensado nós que o Teatro nos reconduz às fontes jurídicas da identidade pessoal?

Deslocando-nos da eficácia para a eficácia simbólica e para a autenticidade, não podemos duvidar de que o apelo que fazem certos terapeutas aos poderes de mobilização e de metáfora próprios à expressão dramática lhes permite abordar com alguma "garantia de autenticidade" o enigma subjetivo — o problema de identidade — que produz a psicose.

Da mesma forma, o Teatro apareceu como uma maneira privilegiada de construir um espaço comum com as pessoas que sofrem de retardo mental, ou de criar um lugar de liberdade para os adolescentes.

Remeter-se aos poderes da eficácia teatral para se abrir um caminho, não na compreensão, mas no entendimento de questões tão difíceis de formular de cada um sobre o que se é, o que se quer, o que se deseja, é apoiar-se sobre o que, de maneira tornada latente entre nós, o próprio teatro contém como dimensão ontológica, ética, jurídica. Ele oferece, assim, fabulosos serviços de sua produtividade paradoxal. Pois, sabemos desde muito tempo, e melhor ainda a partir

de Diderot, o teatro é paradoxo (DIDEROT, 1967). Esse paradoxo consiste na vontade mais aguçada de ser si-mesmo, de ser verdadeiro, de ser real, mas apenas conseguindo realizá-lo, deixando de ser si-mesmo e se fazendo outro. Esse paradoxo é, ao mesmo tempo, fazer de conta, fingir e crer. Contrariamente aos examinadores que queriam que nossos doutorandos africanos se decidissem a escolher entre o ritual religioso e o jogo teatral, a optarem entre crer ou fazer de conta, a teatralidade é ao mesmo tempo um e outro. Ela exige um extraordinário domínio, jamais acabado, do jogo em todas suas dimensões e, ao mesmo tempo, um fundamental abandono, uma radical disponibilidade ao outro, ao personagem que vem tomar posseção do ator. Contradição em ato: domínio e não-domínio, posseção de si e desposseção de si, sacrifício e gozo.

O FEITICEIRO À FORÇA

Agora, num quarto momento, vou evocar, em alguns traços, os exemplos maravilhosamente vivos que relata Lévi-Strauss em seu ensaio sobre "A eficácia simbólica" (1949, p.213-234). Esses exemplos são comparáveis a autênticos estudos clínicos. Trata-se, em particular, do caso de dois jovens que não queriam ser feiticeiros: um porque não tinha jamais pensado nisso; o outro porque não acreditava nisso. Essas observações esclarecem o sentido que se deve atribuir a sua noção de símbolo, sentido a distinguir da significação comum.

O símbolo aqui é indissociável do conceito de sistema (ou estrutura): ele é uma matriz de significações, ele religa muitos estratos da experiência individual e coletiva. O manejo dos símbolos (por exemplo, no curso de um ritual de cura, ou por meio de um encantamento) produz uma modificação do estatuto das pessoas. A ação de um feiticeiro, aquela de um terapeuta ou aquela de um ator têm em comum o fato de colocarem em jogo as forças motrizes de uma ordem simbólica, de produzirem remanejamentos imaginários. Mas a eficácia de sua ação depende rigorosamente do que Lévi-Strauss chama um "campo de gravitação" (1949, p. 192-193) que comporta muitos elementos em interação. Estes elementos são os

seguintes: Primeiramente, a crença (do enfeitado, do doente) no poder do feiticeiro; Já, em segundo lugar, a crença do feiticeiro na eficácia de sua técnica; E, por final, no terceiro lugar, a confiança da coletividade que confere legitimidade e autoridade ao processo e que o funda e o garante como estando conforme as suas leis.

Sem esse consenso, o ato simbólico estaria desprovido de suas raízes culturais. Cada cultura codifica, regula, autentica o que é ser feiticeiro, doente, louco, terapeuta, homem, mulher, etc. e prescreve o que se tem o direito de dizer, o que se pode explorar, o que se pode arriscar a questionar.

Eis, brevemente, o conteúdo de dois casos que ilustram essa problemática propriamente estrutural da eficácia simbólica. O *primeiro caso* é o de um rapaz acusado de feitiçaria por uma jovem e sua família: a jovem teria sido tomada de uma crise nervosa depois dele ter pego suas mãos. Ele se defende, diante do tribunal que o segue, rejeitando pura e simplesmente a acusação, negando que ele esteja de alguma forma implicado no que aconteceu à moça. A incredulidade persistente dos juízes o obriga a modificar radicalmente sua argumentação. Ele renuncia a negar a acusação e começa a sustentar que é culpado. Ele obterá finalmente sua liberação após ter construído, em um extraordinário improvisado, o relato de sua iniciação como feiticeiro e o uso de uma técnica mágica singular representada por uma pluma fictícia que ele escondeu e esqueceu e que seu júri o obriga a reencontrar. Por uma feliz coincidência, ele encontra uma velha pluma enterrada em uma parede de sua cabana, que ele teve, pelas necessidades da causa, que desmontar parcialmente. Ao fim do processo, os juízes parecem estar completamente desinteressados da acusação inicial e, tomados pelo relato do acusado, eles o transformaram, sem que isso tivesse sido conscientemente buscado, em um feiticeiro de verdade. O grupo não esperava dele que contestasse uma tese (o enfeitamento), ainda menos que refutasse os fatos, mas lhe demandava que corroborasse um sistema de representações, de funções e de relações que a crise de um dos membros do grupo tornou momentaneamente frágil.

O relato improvisado sob ameaça vem, pouco a pouco, suturar uma fenda, uma falta, na ordem das significações.

Do ponto de vista do rapaz, após haver tateado, depois criando esse relato que, muito habilmente, põe em relação as peças do sistema simbólico do grupo, ele passa da negação à mentira, da mentira à fabulação e da fabulação à sinceridade e à reconciliação com o conjunto. Pode-se dizer que ele "constrói seu personagem" — para retomar os termos criados pelo próprio Stanislavski — conjugando a demanda urgente do grupo, que exige que um sentido seja restabelecido, e sua demanda angustiada de se sair de um péssimo passo.

O *segundo caso* invocado por Lévi-Strauss é o de alguém chamado Quesalid, jovem cético, que não crê em feiticeiros e busca o meio de desmascarar suas trapaças. À força de procurar saber como eles aprendem sua arte de enganar, ele foi obrigado a frequentá-los e, para conduzir seriamente sua pesquisa, a deixar-se iniciar por eles — única maneira de ser introduzido ao conhecimento de seus segredos. Ele fez, diríamos nós hoje em dia, um estágio de aprendizagem com eles e, de um golpe, eis que está preso em um jogo de forças do qual não é o mestre. Com efeito, as pessoas sabem que ele seguiu esse estágio e, em consequência, tornou-se feiticeiro. Somos levados naturalmente a pensar no título da peça de Molière *O médico à força*. E isso desperta interessantes hipóteses sobre o que faz realmente — isto é, socialmente — de alguém um terapeuta, um ator, um professor, um psicanalista...

Querer arrancar as máscaras, denunciar as mistificações, é, para nosso Índio Quesalid, manter uma posição muito racional, lógica. Ora, ao querer abordar a eficácia mágica — para desmistificá-la — no âmbito de uma lógica, acaba-se por se fazer mais ou menos contaminar por ela. Assim, é pego quem acreditava pegar!

O mais surpreendente, na aventura desse caçador de imposturas, é que, após alguns anos, tendo conhecido um feiticeiro que utilizava uma técnica análoga a sua (retirar do corpo por sucção um tufo de penugem ensanguentada e proclamar

que é a causa do mal), ele começa a se perguntar se aquele não é um feiticeiro mais "verdadeiro" que os outros... Se não é ele mais autêntico que simulador...

Uma vez mais, entrevemos o caráter extremamente paradoxal da posição do feiticeiro, que crê e não crê, que é e que não é. Paradoxo de quem quer que encarne, em seu jogo, o poder do símbolo: até que ponto não deve ele aceitar ser enganado por seu personagem?

Eu diria, para concluir, que, graças a esses percursos pelas práticas desses notáveis atores que são os xamãs e, penetrando nas observações de Claude Lévi-Strauss sobre o motor de sua eficácia, nós abordamos de maneira indireta, mas, a meu ver, essencial, o motor da eficácia de toda ação simbólica e, em consequência, do ato teatral assim como do ato terapêutico. Restaria, mas não é nosso propósito aqui, discutir de forma detalhada as analogias e as diferenças entre xamanismo e método catártico e mesmo entre xamanismo e Psicanálise. As considerações feitas por Lévi-Strauss sobre esse ponto me deixam de fato relativamente insatisfeito.

O importante, por ora, é haver permitido, assim espero, é ter proposto, com essa viagem no campo sobredeterminado da eficácia simbólica, um ambiente suficientemente amplo para um encontro, evitando o perigo de uma "psicologização" da realidade teatral. Esse giro necessário torna possível um olhar descentrado, maravilhado, renovado sobre nossas próprias práticas — como se nós as descobríssemos com olhos de etnólogo voltados dessa vez sobre nós mesmos e tornadas, por isso, estranhas, insólitas, enigmáticas. E, para acabar com a Psicologia, tomo emprestada a Diderot, em seu *Paradoxo...* minha conclusão:

(...) é a um fantasma homérico que o ator busca se identificar (...). O meio mais seguro de representar miúda, mesquinamente é representar nosso próprio caráter (DIDEROT, 1979, p. 176)⁹.

⁹ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien, op. cit.*, p. 152. [N.T: Para a segunda oração, utilizamos a tradução de Jacó Guinsburg de DIDEROT, D. Paradoxo sobre o comediante. In: _____. **Textos escolhidos** trad. e notas de Marilena Chauí e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Col. Os Pensadores. p. 176]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris: Seuil, coll. Poétique, 1980. [N.T: ARISTÓTELES. Poética]

ARTAUD, A. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1938.

BRECHT, B. *Petit organon pour le théâtre*, Paris: L'Arche, 1970.

DIDEROT, D. *Paradoxe sur le comédien*, Paris: Garnier Flammarion, 1967. p. 152.
FLORENCE, Jean. Les effets de la théâtralité. In: *Esquisses psychanalytiques*. Paris, sept. 1992. Hors Série 2 (Psychanalyse et Théâtre).

FREUD, S. "Traitement psychique (traitement d'âme) " (1890), In: *Résultats, idées, problèmes, I, 1890-1920*, Paris: P.U.F., 1984, pp. 8-9.

_____. *Les mots d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Paris: Idées-Gallimard, n° 198, 1981.

GROTOWSKI, J. *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: LaCité, 1971.

LÉVI-STRAUSS, C. *Le sorcier et sa magie* (1949) In: *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958. p. 192-193.

_____. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.