

POSSESSÃO, TEATRO E PSICANÁLISE*

Tania Rivera

O que é o verdadeiro talento?

*O de bem conhecer os sintomas externos da alma de empréstimo,
de se dirigir à sensação dos que nos ouvem, nos vêm,
e enganá-los pela imitação destes sintomas, por uma imitação
que tudo aumente em suas cabeças e deles se torne
a regra do julgamento;
pois é impossível de outra maneira apreciar
o que se passa dentro de nós.*

Denis Diderot¹

A via traçada por Freud abre, desde o início, caminho para excursões a terrenos distintos de seu campo de origem, as doenças neuróticas. Ela foi de saída se desenhando como uma verdadeira antropologia clínica, devendo englobar a totalidade dos fenômenos humanos. A invenção do Inconsciente será, assim, logo colocada à prova da vida cotidiana e atestada no sonho, chiste, lapso de linguagem e ato falho. Outras disciplinas científicas serão também visita-

* Uma versão modificada deste artigo foi publicada com o título "Rite de possession et théâtre ou De la vérité du théâtre", *Psychoanalyse*, n. 10, Bruxelas, 1996, pp. 69-90.

1 D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*. Paris, Le Seuil, 1994, p. 104 (L'École des Lettres).

das, como a lingüística e a etnologia do tempo de Freud. Algumas dessas expedições forneceram obra-prima conceitual ao pensamento psicanalítico que se constituía – o maior exemplo disso é a utilização da etnologia, notadamente de Frazer e Robertson Smith, na formulação do mito freudiano de “Totem e Tabu”. Outras “viagens” teóricas – sobretudo pelo mundo da literatura, com Shakespeare, Jensen, Goethe ou Dostoiévski – serviram sobretudo como ilustração da teoria.

Esse rumo recebe, comumente, o nome de psicanálise “aplicada”, e limita-se a propor análises de produtos culturais à maneira da interpretação na clínica analítica. Exemplos dessa abordagem interpretativa não estão ausentes da obra de Freud, e foram rapidamente seguidos por muitos psicanalistas – e não-psicanalistas: esse método tornou-se, irremediavelmente, um patrimônio universal ao alcance de todo e qualquer hermenêuta. Contudo, a voracidade interpretativa da psicanálise em relação a fenômenos socioculturais é freqüentemente criticada, por incorrer muitas vezes em um reducionismo ingênuo, e basear-se na crença de que o edifício teórico psicanalítico é sólido, bem-acabado e inquestionável, logo, *aplicável*.

Mas será o veio interpretativo a única direção que se oferece ao psicanalista frente a fenômenos que escapam de seu campo clássico de atuação? Não poderia ele manter a tensão estrutural existente entre a psicanálise e os produtos culturais, suas diferenças – em vez de rapidamente amalgamá-las mediante uma identificação sumária desses produtos ao discurso do analisando (legítimo “objeto” de interpretação)? Manter essa ruptura talvez faça surgir um *diálogo* entre psicanálise e cultura, que revele as suas respectivas condições de funcionamento. Acredito que seja mesmo necessário suscitar essa tensão, fazê-la surgir em toda sua força, assumindo o risco de expor a psicanálise à ação de corpos estranhos. Tal empreendimento pode, de fato, colocar a psicanálise *em risco*.

Esse projeto não será, porém, levado a termo neste ensaio. Mais modestamente, será aqui realizada uma confrontação entre duas ma-

nifestações culturais, tendo como pedra de toque a teoria psicanalítica. Em retorno, esta investigação indicará caminhos a serem explorados no campo da própria psicanálise.

RITO TEATRAL, TEATRO RITUALIZADO

Diante de uma cena de possessão, freqüentemente ocorre ao observador imparcial a questão: será “de verdade” ou será “teatro”? Considerá-la verdadeira implica, naturalmente, a crença de que existem espíritos possesores, enquanto que tomá-la como uma “representação” à maneira do teatro significa reduzi-la a mero charlatanismo. Optar por uma ou outra resposta, de saída, não traz nenhuma pista para a compreensão da possessão, e ainda menos para o estudo do teatro. Fugindo desse impasse, podemos colocar em questão o que ele indica, quase sem se dar conta: uma semelhança subterrânea entre teatro e possessão. Tomadas como produções culturais, elas talvez se deixem confrontar de maneira fecunda, questionando-se mutuamente. Com esse objetivo, limitar-me-ei a considerar a possessão enquanto ela se inscreve num ritual, o que acontece em diversas culturas, e toma habitualmente um valor terapêutico.

Mesmo os etnólogos e antropólogos, que se ocupam dos ritos de possessão, encontram-se por vezes aprisionados na aporia possessão “verdadeira” *versus* representação “teatral”. Michel Leiris, por exemplo, em seu clássico *A possessão e seus aspectos teatrais nos etíopes de Gondar*, deixa-se envolver na tensão entre o que ele chama de “mentira piedosa” e o que seria pura “fraude interesseira”. Esse autor esboça os aspectos que considera como elementos teatrais presentes nesses ritos – como a importância dada a aspectos estéticos (a parafernália vestimentar, por exemplo), a estilização do transe conforme o caráter atribuído ao personagem/espírito encarnado e a existência de discursos pré-fixados ou declamações semi-improvisadas que devem ser recitadas em certos rituais –, e

propõe como solução a essa questão que o rito de possessão seja encarado como um *teatro vivido*:

Trata-se, em suma, de momentos privilegiados em que a própria vida coletiva toma forma de teatro.²

Esse *teatro vivido* não seria nem um “teatro representado” nem a “expressão de um delírio coletivo”, mas uma espécie particular de teatro, que “não pode jamais reconhecer sua natureza teatral”, e seria *vivida* tanto pelo ator como pelo espectador. Esse último não é considerado um simples observador ou testemunha passiva: ele contribui e participa do evento. No entanto, nos rituais relatados por Leiris, pode-se dizer que havia um observador de fato desinteressado – ou melhor, superinteressado pelo rito, e, portanto, permanecendo numa posição *externa* em relação a ele: o próprio etnólogo. Ele ocupa aí o lugar do público. Podemos até levantar a suspeita de que o parentesco por ele defendido entre rito de possessão e teatro provém, justamente, do ponto de vista estrangeiro e artificial no qual Leiris está irremediavelmente situado. Segundo essa perspectiva, provavelmente exagerada, esses ritos só seriam “teatrais” para esse autor ou, mais rigorosamente, apenas ele se perguntaria, frente ao espetáculo ritual: trata-se ou não de “teatro”?

Dados etnológicos mostram, contudo, que essa questão não se situa apenas no âmbito externo ao rito de possessão, como crítica estrangeira e, portanto, provavelmente deslocada. Ainda segundo Leiris, “a acusação de fraude é freqüente entre possuídos” (p. 90). Não é apenas para o observador imparcial que se apresenta a possibilidade de tratar-se, numa possessão, de charlatanismo ou má-fé;

2 M. Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958, p. 96.

os próprios participantes da cerimônia estão aparentemente obcecados por esse perigo, constantemente preocupados com a *verdade* ou não das manifestações de possessão. Uma hesitação parece, assim, ser mantida; mais precisamente, há um julgamento, no próprio contexto do ritual, da *autenticidade* da possessão. Longe de ser uma simples vigilância do grupo envolvido no ritual, visando evitar abusos, parece-me que *esse litígio ocupa uma posição central no rito de possessão*, e pode dele fornecer um modelo diferencial em relação ao teatro.

"EU É UM OUTRO"

A fim de medir o alcance desta hipótese, farei apelo à descrição, feita por Didier Michaux, da denominação do *rab* (espírito ancestral que possui o "doente"), uma das etapas do rito de possessão africano *ndöp*. Em seu artigo "La démarche thérapeutique du *ndöp*. *Ndöp* et sevrage", esse autor sustenta que a denominação do *rab* não é simplesmente "uma das etapas" do *ndöp*, mas constitui seu momento fundamental. Zempleni toma o mesmo caminho em "A dimensão terapêutica do culto dos *rab*. *Ndöp*, *tuuru* e *samp*. Ritos de possessão nos Lebou e nos Wolof", afirmando tratar-se do evento mais importante do *ndöp* e do *samp*. Por outro lado, a existência de um momento de denominação do espírito possessor não se restringe a alguns ritos de possessão, mas é amplamente encontrada, possuindo talvez um alcance universal. Michaux, pelo menos, afirma que a denominação constitui o centro de todas as "terapias" às quais ele assistiu no Senegal.

Com efeito, não se poderia atribuir um papel secundário à denominação, enquanto reconhecimento e batismo do que está na base dos distúrbios de que sofrem os "pacientes" dos ritos terapêuticos. A inscrição desse *nome* sobre um discurso mitológico subjacente reveste-se de enorme importância; esse significante tece um ponto de ligação entre o registro dos fenômenos mórbidos e o domínio do

saber, permitindo que esse domínio se ponha a sustentar esses fenômenos, em um jogo de articulações com alto poder de transformação. Tal dispositivo é sublinhado por Michel de Certeau, em seu estudo sobre os exorcismos no século XVII, a partir de relatos em que ele desvenda o discurso da possuída pelo demônio como um discurso em primeira pessoa que enuncia a divisa de Rimbaud "Eu é um outro"³. O essencial na "terapia" exorcista seria então nomear esse outro, de maneira a "normalizar" esse discurso, fixando-o na ordem sociolingüística. Nessa perspectiva, a denominação do agente da possessão pode ser comparada com o discurso médico contemporâneo, em sua excessiva preocupação diagnóstica.

Esse aspecto pode gerar uma pequena série diferencial: no rito de possessão, é o próprio doente que *dá nome* a seu mal, enquanto o discurso médico impõe um diagnóstico imbuído de saber a um paciente emudecido. Já no teatro nada de parecido se produz, posto que os personagens e os atores possuem todos, logo de saída, um nome. Em certos ritos de possessão, porém, é o xamã, assim como o médico, que denomina o espírito possessor. A um exame mais detido, essa fórmula distintiva mostra-se pouco consistente e inapta a caracterizar a possessão ritualizada em sua especificidade. Isto talvez se deva ao caráter universal da função de denominação: ela parece atravessar ou mesmo sustentar os mais diversos tipos de fenômenos humanos em que aparece uma meta curativa.

O objetivo deste ensaio não é estudar em detalhe a função da denominação nos ritos de possessão, nem tampouco medir sua força terapêutica. Peço ao leitor permissão para deixar de lado o grosso álbum de fotografias etnológicas a esse respeito, que deveria sem dúvida ser consultado para que se confirme ou não sua generalidade nesse tipo de rito. Pois a denominação da causa do distúrbio, seja ela magia, espíritos possesores ou alterações fisiológicas, parece-me, em suma, mostrar uma espécie de cristalização do princípio de efi-

3 Ver M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1978, p. 261. O autor nota que esse aspecto aproxima as possuídas da histeria.

cácia simbólica⁴. Tomando a hipótese estruturalista do papel essencial e propriamente “terapêutico” da imputação simbólica como imbatível e largamente admitida, quero chamar atenção sobre um outro aspecto, que, inclusive, atravessa a denominação no rito estudado por Michaux. Esse aspecto não está limitado ao momento da denominação, mas se manifesta nesse tipo de rito de maneira plural, e me parece apto a indicar uma característica específica desse tipo de rito. Acontece que esse elemento apresenta, como poderemos constatar, relações inegáveis e interessantes com o teatro.

Tomemos o exemplo do rito *ndöp* relatado por Didier Michaux. O autor sublinha a exigência fundamental à qual está submetida a denominação do espírito possessor, causa de sofrimento: ela deve ser *autêntica*, verdadeira, nenhuma dúvida pode persistir sobre *quem* exprime o nome do espírito em questão. Pois “não é o indivíduo que o denomina [o *rab*], mas as entidades ancestrais ‘que o habitam’”⁵. Logo, toda denominação que dá a impressão de ser trazida pelo próprio possuído é rejeitada. O nome do espírito deve ser anunciado de maneira que fique claro que são mesmo as forças ancestrais que o fazem surgir. Essa exigência condiciona o comportamento do “doente” de acordo com três regras fundamentais:

- Em primeiro lugar, a fala deve vir das entidades ancestrais que habitam o possuído; logo, ela só poderá ser considerada autêntica na medida em que der a impressão de ESCAPAR ao doente. Se a denominação do *rab* parece vir do próprio possuído, quer pelo seu tom de voz quer por ele se mostrar reticente, continuar-se-á a maltratá-lo até que o nome verdadeiro escape de seus lábios.
- Este nome, sendo fala dos espíritos ancestrais, deverá estar

4 Cf. a referência maior que continua sendo a *Anthropologie Structurale*, de Claude Lévi-Strauss (Paris, Plon, 1958).

5 A. Zemleni, “La dimension thérapeutique du culte des *rab*. *Ndöp*, *tuuru* et *samp*. Rites de possession chez les Lebou et les Wolof”, *Psychopathologie Africaine*, 1966, vol. II, n° 3, p. 371. Apud D. Michaux, “La démarche thérapeutique du *ndöp*. *Ndöp* et sevrage”, *Psychopathologie Africaine*, 1972, vol. VIII, n° 1, p. 24.

imbuído, em sua expressão, do poder e do caráter sobrenatural que lhe são atribuídos.

- Além disso, um nome só será, em última análise, reconhecido como verdadeiro se o doente ou a doente apresentar as condutas que caracterizam, segundo a tradição, seu *rab* e se este responder a seu *bak* (canto indicativo ou lema) designado. (p. 25).

É curiosíssima essa descrição das regras para a denominação do *rab*. Ela oferece uma espécie de roteiro da possessão, que, eventualmente, poderia guiar uma pessoa interessada em *representar* uma possessão; um ator, por exemplo... O possuído, no entanto, não parece representá-la como no teatro: ele *vive* essa possessão, e todos os que o rodeiam dela participam, exigindo precisamente que seja *autêntica*.

A HIPNOSE E OUTROS JOGOS

Michaux apela para a noção de um "estado hipnótico" que as primeiras etapas do rito de possessão teriam a função de provocar, preparando o terreno para o ápice desse rito, o momento da denominação do *rab*. Zempleni chama-o, por sua vez, "estado de transe". Essas referências a estados "segundos" seriam talvez úteis se eles constituíssem fenômenos bem estabelecidos teoricamente. Sabemos que, infelizmente, este não é o caso. Sem pretender aprofundar essa questão, vale a pena considerar aqui uma pequena observação de Freud, tão reveladora quanto rápida, a respeito da hipnose:

É de se notar que, mesmo existindo uma completa submissão sugestiva sob outros aspectos, a consciência moral da pessoa hipnotizada pode apresentar resistência. Porém, é possível que isso se atribua ao fato de que na hipnose, tal como é habitualmente praticada, pode ser mantido um certo conhecimento de que o

que está acontecendo seja *apenas um jogo*, uma reprodução inverídica de outra situação muito mais importante para a vida.⁶

Não me preocuparei com a questão de saber a que corresponde essa situação de importância vital que a hipnose põe *em jogo*. Importa aqui, a partir da observação de Freud, perceber que seria mais conforme à exigência de "verdade" à qual está submetida a possessão que ela *não* seja identificada a um estado hipnótico. A não ser que nessa espécie de "hipnose" que caracteriza a possessão esse "saber conservado" não esteja mais em jogo...

Se na possessão ritualizada o julgamento de sua autenticidade toma importância central, no teatro, a questão da "verdade" parece não ter lugar. Salvo raras exceções, está claro para todos os participantes do espetáculo que se trata de uma "representação", portanto, de uma *inverdade*. É fácil perceber a diferença entre a exigência de autenticidade à qual está submetida a possessão e a exigência constitutiva do teatro, que estabelece de início e sem equívoco que o que se passa no palco *não é* real. Tanto o público quanto os atores aceitam essa regra básica, sobre a qual se abre a dimensão do "como se".

Um contraponto a essa posição essencial e compartilhada é dado pela história do espectador que acredita na "realidade" da peça de teatro: durante uma cena de assassinato ele se levanta, apavorado, e chama a polícia. Bem se vê o absurdo dessa situação, inadequada e inaceitável no contexto teatral. Seu paralelo, no que diz respeito aos atores, é o exemplo do protagonista que acredita ser o personagem que ele deveria representar – reação igualmente absurda, que o levaria provavelmente a uma clínica psiquiátrica.

Público e atores costumam no entanto aceitar de boa vontade e rapidamente aliar-se a essa exigência do teatro (sob a ameaça de

6 Freud, S. (1921). "Psicologia de grupo e análise do ego". S.E., XVIII, pp. 146-147. (grifos nossos)

serem sumariamente excluídos do mundo teatral), mesmo sabendo que a crença ingênua na representação teatral persiste como uma possibilidade, instaurada pelo próprio limite do "isto não é real". Pois é justamente do *brincar* com essa exigência que deriva o prazer teatral. Daí o paradoxo do teatro: ele é fundado por essa negação (*Verneinung*) original que estabelece que a representação *não* é real, e no entanto essa representação não pode ser "mentirosa". Ou, como diz Octave Mannoni:

(...) O que acontece no palco é negado de uma maneira própria ao teatro. O teatro, como instituição, funciona como um símbolo original de negação (*Verneinung*) graças ao qual *o que é representado como mais verdadeiro possível é, ao mesmo tempo, apresentado como falso*, sem que nenhum tipo de dúvida seja admitido. É graças a esta negação que nosso poder de ilusão pode ser fortemente solicitado, mas que ele se mantém em seu lugar, não havendo em absoluto ilusão.⁷

A representação teatral é fortemente paradoxal: ela não corresponde à "realidade", mas deve *re-presentar* algo com o que deve se comparar. No teatro, as duas exigências são essenciais. A segunda é a condição para que o público possa participar do espetáculo, aceitando a negação teatral, mas mantendo a expectativa de vir a retirar daí algum prazer. Recorrerei novamente a Freud, na esperança de identificar a que "realidade" a representação teatral é obrigada a se referir. O mestre nos fornece uma chave preciosa em um texto bastardo, sem assinatura e que não foi publicado durante sua vida, como para marcar o aspecto trágico do crime de lesa-majestade que comete o psicanalista ao se meter com a sublime arte. Trata-se de "Tipos psicopáticos no palco".

7 O. Mannoni. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène - Le théâtre et la folie*. Paris, Seuil, 1969 (Le Champ Freudien), p. 304. (grifos nossos)

O TEATRO E SEU DUPLO

Contrariamente ao que indica o título de seu artigo, Freud não se limita a analisar o papel representado no teatro por personagens que sofrem de patologias. Ele vai além, indicando uma *analogia estrutural* entre teatro e psicose. Temos aí Freud sempre fascinado pela arte; não se trata, porém, de um intérprete da arte. Freud está longe de interpretar, em 1905/1906, a cena em que se inserem os personagens neuróticos: ele propõe aí um modelo do teatro a partir do modelo da neurose, e em relação com ele.

É ao fato que o teatro *mima* a configuração conflitual neurótica que Freud atribui seu poder de incitar uma identificação do espectador ao personagem. Mais precisamente, deve-se dizer que o teatro *representa* a neurose em dois níveis: ele não apenas *reproduz* um conflito, como também *suscita* um conflito, despertando no espectador não só prazer, mas também resistências. Logo, é na medida em que o espectador é ele próprio neurótico, seu inconsciente comprovando a existência de certos conflitos primordiais, que a representação teatral poderá se sobrepor a essa base conflitual de maneira efetiva. Mas não basta que essa superposição seja uma *re-apresentação* do conflito; ela deve efetuar sobre ele uma operação capaz de transformá-lo em parte, de remodelá-lo, de (re)criá-lo. O termo "superposição" não é adequado para designar essa operação complexa que se produz sobre o sintoma, através de uma *imitação* dele – não apenas no que se refere ao conteúdo em questão, mas sobretudo à sua estrutura. Outro nome deveria ser dado a esse movimento teatral que, insidiosamente, capta o sintoma, para então transpô-lo num outro nível. Deslocar, transferir, *transpor em outra cena* o conflito psíquico universal: eis o que uma peça de teatro deve poder realizar, segundo Freud:

A tarefa do autor [*Dichter*] seria nos transportar [*versetzen*] nesta mesma doença [neurose], e a melhor maneira de consegui-lo é

fazer com que sigamos o curso de seu desenvolvimento junto com aquele que adoece.⁸

Que o público possa percorrer com o autor as origens e o desenrolar do conflito em jogo: eis uma das condições, dentre outras levantadas por Freud, que o artista deve seguir detidamente. Mas o principal na criação do "conflito artificial" que define o teatro decorre de seu aspecto formal: o recalcado está sendo apresentado ao público, mas este último tem sua atenção desviada pelas "exigências da forma teatral", ou seja, pelo *aspecto espetáculo*. Graças a isto o recalcado seguirá não a via que passa pelo reconhecimento intelectual, mas o caminho da identificação "afetiva".

Parece ser condição desse modelo artístico – nota Freud – que a moção que luta por chegar à consciência, por mais notória que se revele, não seja chamada por seu próprio nome; assim, o processo consoma-se de novo no espectador, com sua atenção distraída, e ele se torna presa de sentimentos, em vez de se aperceber do que está acontecendo.⁹

Pois se dar conta do conflito em jogo seria insuportável e faria o teatro fracassar.

"NÃO É REAL, MAS MESMO ASSIM..."

Vimos, com Octave Mannoni, que o teatro se apóia sobre uma *negação* que estabelece de início que a representação teatral *não é real*. Essa *Verneinung* que instaura um limite – marcado pelo movimento das cortinas que se abrem, ao começo da peça, para se fecharem no seu fim – não é, contudo, nada simples. Indiquei acima seu caráter

8 Freud, S. (1905 ou 1906). "Tipos psicopáticos no palco", S.E., VII, p. 296. Tradução modificada a partir do original em alemão.

9 Ibid.

paradoxal, pois a representação teatral, não sendo *real*, alimenta contudo uma relação a uma medida que lhe é externa; essa relação pode ser vista como uma espécie de *exigência de verdade*. Citei há pouco uma alusão de Mannoni a este fato: "o que é representado o máximo possível como verdadeiro é, ao mesmo tempo, apresentado como falso". Mas essa representação "verdadeira" não deve ser compreendida no sentido de um "realismo" ou de uma figuração – como reprodução de uma "realidade" em relação à qual o teatro estaria irremediavelmente em posição de exclusão –, pois o teatro goza de ampla liberdade de representação, ele está longe de ser um escravo da "natureza". Mesmo o teatro não realista, contudo, é espontaneamente comparado à *verdade* – o que significa que ele deve seguir algumas exigências para que sua magia se efetue, ou seja, para que o espectador possa nele se reconhecer. Essa medida de verdade me parece situar-se na analogia estrutural entre teatro e psicose desvendada por Freud.

Tal analogia fornece o substrato das regras que Freud esboça como necessárias ao teatro. Em primeiro lugar, o teatro deve encenar um conflito universal, passível de ser encontrado no psiquismo do espectador. Como já notamos, esse conflito deve ser esboçado, mas não pode ser reconhecido de maneira imediata. Ele será encoberto, travestido, por apenas um átomo entrevisto. Para essa condição contribuem também todas as técnicas "espetaculares" que visam desviar a atenção do público. Essas duas regras básicas permitem que a *participação* do público seja uma *re-criação* do conflito neurótico (que se transforma assim numa *recreação* – se o leitor me permite o jogo de palavras), sobre uma base "negativa", logo, sublimatória.

A negação que estabelece que "isto não é real" abre, repito, todo um novo e surpreendente mundo: o do jogo, da brincadeira, do *como se*. O teatro está, evidentemente, localizado nessa esfera de jogo; ele vai contudo mais longe ao realizar uma operação sobre o mundo lúdico – afirmei acima que o teatro *brinca* com o limite que circunscreve esse universo particular. A *Verneinung* teatral é parente da negação que funda o jogo; ela é todavia paradoxal, visto que inaugura

ao mesmo tempo um movimento centrífugo, que ultrapassa a marca da negação, estabelecendo uma relação com o *verdadeiro*. Proponho que essa operação que inaugura o teatro seja concebida como uma dupla negação: *a negação da negação do jogo*. Explico: o mundo do *como se*, sobre o qual o teatro também se edifica, encontra-se nele negado de maneira que a peça possa reivindicar um certo valor de "verdade". Tal é a condição que permite a identificação, a participação do espectador na peça, que pode ser assim formulada: *isto não é real, mas...* o público se identifica, envolve-se, ri, chora uma morte imaginária, tem medo ou se angustia, enfim, o teatro funciona! A posição própria ao teatro pode ser expressa nesta fórmula paradoxal: *é como se fosse real*.

POR UMA POSSESSÃO AUTÊNTICA

Como situar o rito de possessão em relação ao teatro assim definido? Mannoni nos dá uma pista, ao indicar uma diferença radical entre os dois fenômenos:

Eles [os ritos de possessão] se situam de maneira ambígua entre fenômeno mórbido e cerimônia. Mas se esses ritos organizam e institucionalizam a crise psicopatológica, isto não pode ser feito à maneira do teatro, pois eles a normalizam sem ter meios de negá-la. [...] A adesão, a crença do fiel, mesmo se ela suscita várias questões obscuras, poderia ser confundida com a ilusão teatral?¹⁰

Tal concepção do rito de possessão como estando aquém da negação é extremamente redutora. O próprio Mannoni se contradiz em seguida, observando acertadamente que a possessão ritualizada

10 O. Mannoni, op. cit., p. 307. Esse autor se refere, sobre o rito de possessão, ao artigo de Leiris, op. cit.

não oferece ao possuído uma plena liberdade de ação, mas lhe propõe um leque reduzido de possibilidades de expressão, que estão inclusive marcadas por certo "comedimento". Ora, "este comedimento conservado pelo possuído assume a função exercida pela negação no teatro", reconhece Mannoni (Ibid., p. 308). Eu diria que o rito de possessão também se baseia numa negação, posto que ele é uma instituição cultural. Daí os limites que o rito impõe à possessão, como, por exemplo, que seu início e seu fim estejam claramente demarcados na cerimônia, e que o ator social que exerce (ou sobre quem se exerce) a possessão não esteja simplesmente dominado de maneira constante pelo espírito, mas que as manifestações estejam inscritas no ritual ou tomem nele significações padronizadas, de acordo com a mitologia que o sustenta. É clara a analogia funcional entre as cortinas do palco e a batida dos tambores que clama os espíritos a se manifestarem.

Essa aproximação entre teatro e rito de possessão não visa, contudo, a reduzir o último a uma representação teatral, o que o aniquilaria. Foi indicado acima um aspecto importante desse tipo de rito, que parece ser mais apto a indicar sua estrutura particular e nos tirar deste impasse: o questionamento regular da autenticidade da possessão. Esse questionamento permite que se conceba uma fórmula paralela à da posição teatral (em que tudo se passa como *se fosse verdade*), que também corresponde a uma operação sobre a negação, que instaura todas essas instituições e que pode também ser qualificada de *dupla negação*, ou, mais precisamente, de negação potencializada. Pode-se exprimi-la da seguinte forma: a possessão se apresenta *como se não fosse como se*.

Essa fórmula indica que a possessão ritualizada, mesmo se inscrevendo numa liturgia estruturada e regulamentar – que ocupa uma posição semelhante à da negação, no que se refere ao teatro –, apresenta como particularidade o objetivo pretensioso de ultrapassar essa negação, para atingir a *autenticidade*. É impossível, no entanto, apagar essa negação primordial; o rito de possessão sabe-se de início situado no domínio do *como se*. Só lhe resta então operar sobre essa marca

para negá-la, o que corresponde à posição paradoxal de trabalhar para que tudo se passe *como se não fosse como se*. Falo de negação potencializada no sentido em que a possessão só pode efetuar sua busca de autenticidade a partir do *como se* onde ela se encontra de início, e que apenas negando esse fato ela consegue apoiar sua efetividade numa miragem de autenticidade.

Daí a estranheza dessa espécie de manual para possuídos que encontramos em Michaux: ele fornece as regras a seguir para que a possessão pareça o máximo possível não depender de regras. Se essas injunções evocam um roteiro teatral, ou antes as ordens dadas ao ator por um diretor zeloso da *verdade* da peça de teatro, o ator nunca poderia ter a pretensão de representar a possessão como se ela não estivesse sendo *representada*. Ele está, irremediavelmente, preso à exigência teatral de agir *como se fosse uma possessão*. Vê-se claramente como o paradoxo da possessão ritualizada demarca-se do paradoxo teatral: enquanto do ator espera-se uma representação a mais verdadeira possível, o possuído é firmemente obrigado a *não representar*.

PAGÃO, FEITICEIRO E JUIZ

No que diz respeito ao feiticeiro, pode-se suspeitar que ele também esteja sujeito a essa exigência, quer seus procedimentos terapêuticos comportem ou não momentos de possessão. Essa questão mereceria ser enriquecida por um material etnológico mais consistente. Não resisto, no entanto, a tecer algumas considerações iniciais para o estudo da posição do feiticeiro na estrutura do rito. Tomarei, neste intuito, um caso notável que coloca em questão a própria condição de feiticeiro.

Trata-se da história de Quesalid, o feiticeiro "à sua revelia", indígena da região de Vancouver, Canadá, contada por Franz Boas, e comentada por Lévi-Strauss¹¹. Seu caso é por demais conhecido: esse

11 F. Boas, "The religion of the Kwakiutl", *Columbia University Contributions to Anthropology*, vol. X, New York, 1930, part II, pp. 1-41, apud C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., pp. 192-203.

jovem cético consegue ser aceito como aprendiz de feiticeiro, com a intenção oculta de desmascarar os xamãs de sua tribo, que ele suspeita de charlatanismo. Durante seus anos de aprendiz, Quesalid vê confirmadas suas piores suspeitas: ao lado de cantos e conhecimentos empíricos sobre doenças, são-lhe ensinados procedimentos diversos que mesclam ilusionismo e simulação. Dentre eles há um procedimento especial, próprio de certa escola xamanística da costa noroeste do Pacífico: a técnica da pluma ensanguentada, que o feiticeiro cospe no momento oportuno, após tê-la arranhado na língua ou nas gengivas, declarando solenemente tratar-se do agente patológico extirpado do corpo do doente, graças a suas sucções e manipulações.

Antes mesmo de terminar seu estágio com os xamãs, Quesalid é chamado ao leito de um doente que com ele havia sonhado. Nosso aprendiz obtém, então, apesar de seu próprio ceticismo, um brilhante sucesso e torna-se conhecido como um grande xamã. Ele tenta encontrar para essa façanha razões conformes à sua incredulidade e a atribui à firme crença do doente em seu próprio sonho. Uma segunda experiência o fará, entretanto, mudar de atitude. Em visita a uma tribo vizinha, Quesalid assiste a um rito em que, para sua surpresa, é utilizado um procedimento diferente do da pluma ensanguentada. O xamã estrangeiro contenta-se em expectorar nas mãos um pouco de saliva que ele declara ser "a doença". Essa terapêutica tendo se mostrado, nessa ocasião, ineficaz, Quesalid pede permissão para tentar na mesma doente "sua" técnica da pluma ensanguentada. Ele obtém sucesso total e torna-se famoso, enquanto seus vizinhos caem em descrédito.

Esse caso é instrutivo por demonstrar uma prevalência do consenso sobre o individual, como indica magistralmente Lévi-Strauss:

Não é que Quesalid tenha se tornado um grande feiticeiro porque curava seus doentes. Ele curava seus doentes porque tornou-se um grande feiticeiro¹².

12 C. Lévi-Strauss, op. cit., p. 198.

Eu gostaria de sublinhar um outro aspecto dessa história, de uma certa maneira paradigmática do advento do xamã. De sua desconfiança original, nosso jovem feiticeiro encontra-se, de repente, inserido em uma outra lógica: a partir do contato com tribos estrangeiras possuindo técnicas diferentes, ele começa a forjar um conjunto de critérios muito mais refinados, que lhe permitem julgar a autenticidade relativa de cada técnica. Assim, ele se põe a crer que algumas técnicas são "menos falsas" que outras, dependendo, por exemplo, de que o xamã cobre ou não por seus serviços, ou das técnicas empregadas, e não hesita em denunciar os que lhe parecem "impostores". Sua posição pode ser entrevistada no seguinte comentário, que, segundo Lévi-Strauss, dá mostras de um profundo desprezo pela profissão:

Uma vez apenas vi um xamã que tratava seus doentes pela sucção, e nunca pude descobrir se era um verdadeiro xamã ou um simulador. Creio que era um xamã, por uma razão somente: ele não permitia que as pessoas que ele havia curado lhe pagassem. E na verdade, nunca o vi rir uma vez sequer.¹³

Quesalid parece ter perdido de vista o aspecto falacioso da técnica da pluma ensangüentada, que ele começa a defender com unhas e dentes contra as escolas rivais. Como se ele, xamã reconhecido pelo grupo, tivesse compreendido que o julgamento que ele pretendia estabelecer – inicialmente a partir de uma posição externa, de árbitro descrente – não procedia.

A atitude do início – escreve Lévi-Strauss – se modificou sensivelmente: o negativismo radical do livre-pensador deu lugar a sentimentos mais matizados.¹⁴

13 Ibid., p. 196.

14 Ibid.

É que uma vez ele estando inserido, talvez até à sua revelia, no mundo da feitiçaria, sua posição se converte. Nosso pagão torna-se então juiz interno, supervisor legitimado do litígio que está no coração do rito. Digo *nosso pagão*, pois é apenas de nosso ponto de vista, ainda fixado na posição inicial de julgamento, abandonada por Quesalid, que o ceticismo reafirmado do homem tornado xamã toma um caráter estranhamente profano. Assim, surpreende-se o antropólogo:

Existem verdadeiros xamãs – conclui Lévi-Strauss da declaração citada acima. E o próprio Quesalid? Ao final da narrativa, não se sabe...¹⁵

EFICÁCIA TEATRAL E RITUAL

Os leitores mais críticos podem estar se questionando sobre a utilidade dessa tentativa de distinção estrutural entre teatro e posseção ritualizada. Minha meta, certamente, não é “defender” essa espécie de posseção, ao demarcá-la da representação teatral (a posseção dispensa esse tipo de defesa!). O objetivo dessa distinção é apresentar um modelo de análise que permita colocar-se de uma maneira nova, inerente e interna a esse tipo de rito, a questão dos fatores que nele agem. Essa proposta de distinção, na verdade, mais suscita questões do que fornece respostas. Por exemplo: como compreender a efetividade terapêutica do rito de posseção?

Já mencionei a clássica concepção de eficácia simbólica postulada por Lévi-Strauss. Esse conceito revolucionário parece-me, no entanto, vasto demais: ele estabelece um princípio geral, que podemos identificar em uma série de manifestações humanas, mas não

¹⁵ Ibid.

leva em consideração as particularidades em ação em cada tipo de processo. Esta é justamente a preocupação sobre a qual meu esquema distintivo toma forma. Poderia esse esquema indicar vias mais sutis e particulares, no vasto campo da eficácia simbólica?

A primeira dificuldade que atravança essa tarefa é o fato de serem abordadas aqui apenas duas instituições humanas, rito de posseção e teatro. Poder-se-ia objetar, inclusive, que esta última manifestação não conduz, legitimamente, esta reflexão, posto que ela não se situa originalmente no campo terapêutico. Isto me obriga a abordar um outro ponto de aproximação entre posseção e teatro: a noção milenar de *catarse*.

Nascida da reflexão aristotélica sobre o teatro, a *catarse* atravessa, desde Breuer, Freud e a ab-reação, todo o campo terapêutico moderno. No que se refere ao público diante do palco, haveria purgação do terror e da compaixão, por meio da representação teatral como "mimese regulamentada da paixão", tratamento homeopático do *pathos* por ele próprio¹⁶. No que diz respeito ao ator, o "brincar" com identificações múltiplas tem há tempos seus efeitos reconhecidos, e mesmo explorados terapeuticamente; não é necessário citar aqui Moreno. Numa concepção catártica da cura, o paciente seria encorajado a dar livre curso a pensamentos e ações refreados na "vida real". Essa concepção energética pode ser transposta ao rito de posseção na seguinte questão: será o "possuído" convidado a exprimir no rito conflitos psíquicos, que pela ação seriam então evacuados?

Já evoquei o fato de a posseção estar, nesses rituais, longe de conceder plena liberdade de ação. Por outro lado, a própria ab-reação é bem mais complexa do que sugere a metáfora econômica. Na verdade, a concepção da *catarse* como "descarga de afetos" revela-se pobre e simplista. Na base desses fenômenos, o fator que convém

16 Como formula Jean Florence, em *Ouvertures psychanalytiques. Philosophie, art, droit, psychothérapies*. Bruxelas, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1985, p. 183.

estudar, seguindo Lévi-Strauss, é a *transformação* de um fenômeno de dada ordem ("afetiva", "psíquica" ou física), através de sua *transposição em um outro "palco"*, uma outra ordem de fenômenos. Seria necessário ir além das metáforas energéticas ou levar adiante um estudo sério sobre a noção de catarse, tão imprecisa no texto de Aristóteles, para apreender quais são, efetivamente, os fatores que determinam a operação de transposição transformadora em ação no que consideramos "terapêutico".

Deve-se sublinhar que se trata de uma *operação*, como indica o princípio da eficácia simbólica, que consiste em articular um fenômeno, próprio a um certo nível de "realidade", a um outro nível de "realidade" – principalmente o da linguagem. O rito de posseção, assim como o teatro, realiza uma operação dessa ordem¹⁷. A operação simbólica tem o poder de agir, como diz Lévi-Strauss, sobre uma pluralidade de níveis de fenômenos: o "psíquico", o fisiológico, o "afetivo", na medida em que todos esses "estágios do vivente" são estruturas formalmente análogas, logo, sua articulação recíproca é produtora de transformação. A eficácia simbólica é uma operação de estrutura, que poderíamos figurar em três dimensões, de maneira que suas múltiplas facetas não seriam visíveis em uma só mirada, mas poderiam ser entrevistadas a partir de apenas um ponto de vista por vez. No teatro, assim, é da posição do público que o espectador será transformado pela representação dramática; outro ponto de vista é o do ator, que se vê a si próprio em cena; em uma terceira posição, poderíamos situar a sociedade ou a cultura como um todo, na qual o teatro se inscreve e em relação à qual ele *representa*. Devemos considerar como núcleo dessa estrutura multifacetada, qualquer que seja o ponto de vista que se adote, uma exigência fundamental: *a negação teatral*.

A estrutura da eficácia do rito de posseção seria igualmente multidimensional. Propus aqui algumas observações sobre a posição estrutural do possuído e do xamã; no que diz respeito aos outros

17 Como também a psicanálise, nota Lévi-Strauss. Cf. "L'efficacité symbolique". In: *Anthropologie structurale*, op. cit., pp. 205-226.

participantes do rito, contente-me em indicar uma diferença em relação à pretensa "passividade" do público teatral. O lugar do "social", dos mitos à base do rito, por exemplo, deveria também ser examinado. Mas o privilégio concedido a apenas alguns desses pontos de vista não compromete o alcance dos princípios encontrados, pois é imperativo que a operação de estrutura seja única e particular para cada organização institucional examinada, mesmo que essa operação seja visualizada apenas de um dos pontos de vista possíveis por vez. Minha reflexão tenta, justamente, identificar algo capaz de especificar cada uma dessas instituições humanas, no nível dessa operação simbólica, como dispositivo fundamental que a guia. Aí se situa, num contraponto à negação teatral, o que propomos como exigência central do rito de possessão: *o que aí se apresenta não deve ser representado*.

POSSESSÃO E NEUROSE

Se essas operações, tão parecidas e no entanto distintas, podem ser situadas no campo da eficácia simbólica, uma questão se impõe: que relação elas estabelecem com o sintoma? Examinemos mais detidamente a função do rito de possessão na terapia tradicional: será que ele age *sobre* o sintoma, organizando-o, domando-o ou apaziguando-o? O fato desse tipo de rito intervir regularmente após uma primeira possessão ou "transe" espontâneo parece indicar que ele se increve como um espaço social de expressão organizadora do sintoma, o que é sublinhado tanto por Georges Lapassade quanto por Roger Bastide¹⁸. O primeiro autor chega a identificar nessa função organizadora "o essencial da terapia africana"¹⁹. Tal explicação é, em

18 Cf. G. Lapassade. *Essai sur la transe. Le matérialisme hystérique I*. Paris, Éd. Jean-Pierre Delarge, 1976. E R. Bastide, *Le rêve, la transe, la folie*. Paris, Flammarion, 1972.

19 G. Lapassade, op. cit., p. 100.

certos pontos, irrefutável; no entanto, ela se reveste de um caráter demasiado funcionalista. No fundo, ela se constrói sobre uma dualidade incontestada entre natureza (o transe "selvagem" e liberador, defendido com unhas e dentes por Lapassade) e cultura (equivalente a restrição, ordem e moderação). Daí a uma ótica mais explicitamente ideológica não há mais do que um passo – e nos encontramos mergulhados na tensão entre os benfeitos "naturais" de uma e a "necessidade" da outra, confrontação evidentemente insolúvel.

Existe possessão realmente "primária", totalmente independente do sistema mítico e ritual em que o sujeito se encontra já de saída incluído, ainda que ele se declare incrédulo ou cético em relação a tais tradições? Toda possessão, mesmo a "espontânea", não seria orientada e em certa medida sustentada pela dimensão social? Reagindo contra essa idéia, pode-se argumentar que existem manifestações de "possessão" também em sociedades em que elas não estão inscritas em um sistema de crenças ritualizadas (o que levanta, comumente, diga-se de passagem, a suspeita de histeria). Certo. Mas esse argumento não é suficiente para que se pretenda encontrar nesse tipo de fenômeno algo de irreduzível ou "natural"... Antes, isto recoloca em questão a própria formação do sintoma. Ora, um rápido exame das manifestações sintomatológicas dos distúrbios psíquicos, ao longo dos últimos 150 anos, é suficiente para que se perceba o quanto elas são moldadas por sua época. A histeria, no tempo de Freud, por exemplo, apresentava sintomas bastante diferentes dos que a atualidade suscita, a partir da ampla divulgação de quadros como, por exemplo, o de "síndrome do pânico".

Nessa questão, o teatro oferece mais uma vez um contraponto fecundo para o estudo do rito de possessão. Pois o teatro é comparável ao sintoma: os dois possuem, como indica Freud, a mesma estrutura formal. Se afirmamos que o teatro *opera sobre o sintoma*, trata-se de uma liberdade de expressão; é mais rigoroso dizer que ele se situa no nível do sintoma, os dois possuindo estruturas análogas mas não idênticas, pois o teatro se baseia na *negação* que lhe

é própria. Ou seja, o teatro cria uma espécie de nova neurose, empregando em sua figuração de conflitos os mesmos procedimentos de metáfora e metonímia utilizados pelo sintoma neurótico. A operação do teatro sobre o sintoma suscita então, graças a esta semelhança estrutural, uma metamorfose do conflito (logo, eventualmente, também dos sintomas), através da transposição do conflito em um nível acima da *Verneinung* teatral. Essa operação deve ser, em termos gerais, atribuída à eficácia simbólica.

Teria o rito de possessão uma estrutura semelhante e capaz de se sobrepor ao conflito, transformando-o? Voltemos ao texto freudiano, na busca de parâmetros para avaliar essa questão. O teatro, afirma Freud, deve apresentar uma *ação conflitual* que deve encerrar contenção do querer e resistência²⁰. Ora, sofrimento e paixão estão sempre na base dos ritos de possessão, quer se trate de sessões efetuadas após uma "possessão" ou "transe" espontâneo – que o rito inscreverá no sistema socioreligioso (este rito equivalendo, em alguns casos, aos procedimentos de iniciação do "paciente", que se torna feiticeiro) –, quer a possessão seja provocada somente durante o ritual, com o objetivo de invocar, para interrogatório, o espírito a quem seriam atribuídos os distúrbios do "cliente". Tal atribuição a forças superiores e o julgamento ritualizado que se segue, visando a determinar com precisão o culpado, lembram, inclusive, o combate contra "instituições encarnadas em poderosas personagens", a revolta contra os deuses da tragédia grega, que Freud indica como fonte de gozo (Ibid.). A ambigüidade característica dessas "personagens" é manifesta em ambos os casos: os espíritos ou deuses possuem boa ou má índole, podendo tratar-se, no rito de possessão, tanto de se livrar de um espírito maligno quanto de adorar e homenagear o ancestral que ama o sujeito e exige sua atenção.

Freud nos dá ainda outra pista em "Uma neurose demoníaca no século XVII", declarando a título de preâmbulo:

20 Freud, S. (1905 ou 1906). "Tipos psicopáticos no palco", op. cit., p. 294.

A teoria demonológica daquelas épocas sombrias levou a melhor, ao final, sobre todas as visões somáticas do período da ciência "exata". Os estados de possessão correspondem às nossas neuroses, para cuja explicação mais uma vez recorremos aos poderes psíquicos. A nossos olhos, os demônios são desejos maus e repressíveis [*verworfen*], derivados de impulsos pulsionais que foram repudiados e recalçados. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção essa que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como tendo surgido na vida interna do paciente, onde têm sua morada.²¹

Se nosso autor identifica dessa maneira o recalçado ao "diabo" e a possessão à neurose, não se trata de reduzir sumariamente a possessão a manifestações neuróticas, mas de tecer uma comparação mais refinada entre esses dois tipos de fenômenos. Freud revela como estando na base da possessão do pintor Haitzmann os mesmos conflitos que a psicanálise revela nas psiconeuroses. Ele se recusa, no entanto, a calar a possessão etiquetando-a rapidamente, e evita diagnosticar este caso, deixando perplexo o leitor, que aguarda desde o início pelo rótulo de histeria.

A POSSESSÃO E SUAS REGRAS

Se a estrutura da possessão assemelha-se à da psiconeurose, poder-se-ia conceber a possessão (no rito e em tudo o que nele está envolvido: características dos espíritos possesores, etc.) como oferecendo uma espécie de *leque de sintomas*? Essa questão, assim colocada, evacua a do diagnóstico *externo* (segundo as categorias nosográficas ocidentais, sejam elas psiquiátricas ou de base analítica), apon-

21 Freud, S. (1923). "Uma neurose demoníaca no século XVII", S.E., XIX, p. 87.

tando para uma concepção da doença em função do tratamento a ela proposto pela sociedade. No campo da psiquiatria contemporânea, as teorias neurofisiológicas influem, sem dúvida, na categorização vigente de distúrbios, e isto acaba por se refletir nos sintomas apresentados pelos pacientes. Na mesma direção, pode-se suspeitar que o surgimento e os destinos da psicanálise tenham também criado ou remodelado as formas atuais de sofrimento psíquico. Contudo, se a "doença" aparece já imbuída do saber teórico, teológico ou terapêutico no qual o indivíduo está inserido, isto não se dá de maneira direta, mas através de uma rede muito complexa de conexões simbólicas.

O sintoma representa em si uma tentativa de elaboração do conflito psíquico ou de "cura", como afirma Freud. Nas possessões ligadas à terapia tradicional, sejam elas "espontâneas" ou "provocadas", não apenas os modelos de sintomas provêm do leque de possibilidades proposto socialmente, como, além disso, existe uma forte carga explicativa ligada a essa modelagem sociocultural. Ou seja, uma teoria explicativa em termos de "projeção", como diria Freud, já está agindo a pleno vapor no momento da constituição do "sintoma". E é sobre essa dimensão que o rito de possessão *trabalha*, efetuando uma operação formal de contenção, obediência e julgamento que deve ser, em certos casos, constantemente renovada.

Penso, por exemplo, na "educação" do possuído, observada por Michel Leiris, na Etiópia, onde o possuído é visto como o "cavalo" ou a "cavalgadura" do espírito possessor, *zâr* que deve ser "domado".

Um *awlyâ* [sinônimo de *zâr*] bem educado, declara Malkâm Ayyahu [um curandeiro], é domado como um escravo, desde bebê. Nós lhe ensinamos tudo, dizendo: lave os pés, prepare o café, faça o molho²².

22 M. Leiris, op. cit., p. 16.

O possuído é intimado a seguir à risca as regras às quais está submetida a possessão, que incluem até mesmo o respeito à hierarquia que ordena os espíritos, e deve ser submisso a seu preceptor. Este último poderá, inclusive, no intuito de levar seu pupilo à possessão, dar-lhe leves pontapés ou chicotadas... Leiris afirma que a "possessão é, no mínimo, uma manifestação controlada, face à qual uma *censura* se exerce"²³.

Esse aspecto lembra a formulação freudiana segundo a qual o teatro desperta no espectador não apenas prazer, mas também resistência. O rito de possessão não parece incitar, de maneira comparável, a censura e o julgamento, como mostra o litígio sobre a autenticidade da possessão, no qual se encontram envolvidos tanto o possuído quanto os participantes e o próprio xamã? O comedimento e a obediência mais ou menos tingida de violência, tão explícitos nos etíopes de Gondar, encontram-se diretamente articulados a esse litígio em outra declaração colhida por Leiris: o fato de, freqüentemente, o *zâr* contar mentiras (notadamente sobre sua identidade), sobretudo quando se trata de um possuído sem experiência, o levaria a ser "fustigado pelo curandeiro preocupado em obrigar o espírito a uma maior veracidade"²⁴.

Muito mais do que uma "liberação" de desejos reprimidos, essas análises levam a crer que se trata, essencialmente, no rito de possessão, de um complexo jogo identificatório. Como no teatro, é através de um ato complexo de "brincar" com as identificações que o rito consegue operar sobre os distúrbios individuais. Mimando a situação muitas vezes apavorante de *ser um outro*, a possessão a transpõe elaborando-a, em uma operação estruturada fundamentalmente pelo dispositivo paradoxal que exige que isto se represente (re-apresente) *como se não fosse como se*.

23 Ibid., p. 17.

24 Ibid., p. 21.

AGIR, REPETIR, SIMBOLIZAR

O fio condutor deste estudo é uma noção central em psicanálise: a Negação (*Verneinung*)²⁵. Ela só esteve explícita em alguns momentos, principalmente nas elaborações de Octave Mannoni sobre o teatro. Toda a reflexão aqui tecida se inscreve, contudo, no domínio dessa operação primordial que inaugura para Freud o "julgamento" – para além da negação no nível retórico, mais comumente chamada *denegação*, que é caracterizada como um mecanismo de defesa. Ora, se a "criação do símbolo da negação", da qual fala Freud, permite o advento do que podemos chamar, de maneira muito vaga e imprecisa, "a realidade", é certo que o surgimento desse símbolo realiza também operações mais discretas e específicas. Ela delimita, por exemplo, o domínio do fantasma, da fantasia ou do jogo. Além disso, é insuficiente conceber a simbolização como se dando de uma vez por todas, quando do aparecimento da linguagem. Parece-me mais justo afirmar que a negação inaugura um conjunto de operações potenciais que caracterizam os registros do humano. É como uma pequena contribuição para o objetivo mais vasto de modelação dos diversos arranjos operatórios da Negação que se inscreve essa confrontação entre rito de posseção e teatro.

Neste ensaio, a psicanálise não roubou a cena. Ela espreitou das coxias, pronta para aparecer – suas falas não estavam contudo ensaiadas. Ela esteve de fato presente como terceiro elemento, necessário talvez para quebrar o espelho que, entre representação teatral e posseção ritual, reflete semelhanças demais. Essa sua função pode tê-la obrigado a permanecer fora de cena, presente na ausência.

Mais do que uma compreensão desses dois tipos de fenômenos, a psicanálise trouxe, neste estudo, contrapontos que relançaram questões e abriram dúvidas. Nos bastidores, é no entanto à própria

25 Cf. o magistral artigo de Freud, que recebeu em português o título "A negativa" (1925), *S.E.*, XIX, pp. 261-269.

psicanálise que as questões retornam. Que arranjo simbólico guia o trabalho analítico? – é sem dúvida a pergunta capital, em torno da qual muitas outras se colocam: Que tipo de funcionamento é posto em marcha pelo imperativo “diga o que lhe vem à cabeça” ao qual se submete o paciente? Que operações de simbolização (que podem ser chamadas de “rememoração”, “elaboração”, “perlaboração”, etc.) o dispositivo analítico vem propiciar? De que forma esse arranjo simbólico dirige a intervenção do analista? E, finalmente: como e por que esta se torna efetiva?

Talvez a psicanálise possa, por este caminho, ser questionada como produção cultural, numa abordagem que não ignore sua especificidade, reduzindo-a a uma terapêutica como qualquer outra, nem se imponha do exterior, do ponto de vista de uma outra disciplina. Convidada a subir no palco, a psicanálise se mostrará, quem sabe, constituída por um dispositivo nem tão distante dos que revelamos na possessão ritualizada e no teatro, se Diderot estava certo ao afirmar que fora da “imitação” é “impossível apreciar (...) o que se passa dentro de nós”.

Tania Rivera é psicanalista, doutora em Psicologia pela Universidade Católica de Louvain, Bélgica. Professora na Universidade de Brasília, no contexto de uma bolsa do CNPQ para “recém-doutor”.