

uma espécie de compreensão simbólica desse espaço imaginário em que se forjou seu eu. Aos quinze meses, a prova do espelho assume uma nova feição. Solicitada a mostrar sua mãe, a criança a designa primeiramente no espelho, e depois se volta para ela sorrindo. Indica, dessa maneira, que domina a dualidade anteriormente reconhecida. Brinca com sua existência: "Maliciosamente", escreve Wallon, "ela finge atribuir a preponderância à imagem, precisamente porque acaba de reconhecer claramente nesta a irreabilidade e o caráter puramente simbólico".

Todo o desenvolvimento histórico e político da teoria lacaniana é narrado pela autora. A personalidade de Lacan, seu afastamento da Sociedade Francesa de Psicanálise devido à rejeição da IPA a sua atividade de analista didata por não se sujeitar aos critérios desta, depoimentos de seus pacientes, a conseqüente separação da teoria lacaniana e a fundação de sua própria escola, Escola Freudiana de Paris. A expansão de sua teoria, o lacanismo na Igreja Católica, a dissolução de sua escola e a situação atual.

A extensão de sua obra proporciona uma excelente visão destes cem anos. Podemos ver a relação da psicanálise com o movimento comunista dando origem ao Freud-Marxismo. A situação da psicanálise na então chamada União Soviética com o Pavlovismo. A situação da psicanálise na Alemanha sob domínio do III Reich. Os tempos de ocupação nazista na França. A expansão da psicanálise nos Estados Unidos e as correntes teóricas do Culturalismo, a psicossomática de Franz Alexander e a Psicologia do Ego. A questão da Psicologia do Ego como uma teoria que privilegia o ego em detrimento do inconsciente numa versão adaptativa da psicanálise. A Sociedade Britânica e suas correntes Anna-freudiana, Middle Group e Kleiniana são apenas citadas e não discutidas pela autora. A psicanálise nos meados do século na França, as cisões das escolas francesas são detalhadamente descritas, com todas as questões que promoveram as cisões, problemas institucionais e políticos, onde os psicanalistas mais proeminentes são

apresentados, até a situação atual com as escolas existentes. O estruturalismo, a psicanálise na universidade, na literatura e na filosofia atualmente, o anti-humanismo teórico de Louis Althusser e a desconstrução de Jacques Derrida.

Enfim, a leitura desta obra de Elisabeth Roudinesco é uma grande aventura com muitas curiosidades, vou citar apenas uma que encontrei. Trata-se da existência de um livro que eu desconhecia: "The Wolfman By the Wolfman" (O Homem dos Lobos pelo Homem dos Lobos) sob a responsabilidade de Muriel Gardiner, que narra o itinerário psicanalítico de Sergei Constantivovitch Pankerjeft, o homem dos lobos, inicialmente analisado por Freud e, depois, por Ruth Mack-Brunswick e Muriel Gardiner, o único dos pacientes famosos de Freud a escrever suas memórias e a comentar sua análise à posteriori. Esse é meu convite para você fazer suas descobertas.

III - ARTIGOS

A PALAVRA IN-SENSATA: O ESTRANHO E AS FORMAS LÓGICAS DO CONHECIMENTO AFETIVO.

Eliane Fonseca

Convidada pelo grupo Formação em Psicanálise, apresento-lhes, hoje, um recorte do meu trabalho. A PALAVRA IN-SENSATA: POESIA E PSICANÁLISE. Trata-se de minha dissertação de mestrado, defendida no dia 11 de junho, deste ano. Este trabalho é uma síntese de um momento de minha formação e, como a formação não é isolada da vida, é uma das sínteses de um momento de vida. Momento em que pensei em quais seriam as semelhanças e as diferenças que podem ser encontradas entre as duas práticas que exerço: a escrita literária e a escuta analítica. Ambas são formas não discursivas, organizando-se, portanto, nos

moldes das partituras musicais e não nos moldes da linguagem discursiva.

Não sendo possível lhes apresentar esse trabalho por inteiro, pensei em como poderia lhes dar melhor uma idéia do que ele trata. Meu ponto de partida, nele, é o assunto do estranhamento. Ao longo do meu ensaio, vou buscando o estranho sob diferentes ângulos, a partir da criação de uma área experimental entre a estética e a psicanálise, utilizando-me sempre de autores de um campo e de outro.

À medida que tentava me organizar para esta apresentação reconhecia em mim um sentimento de insatisfação, uma espécie de incapacidade irritante. Até que descobri que me encontrava ainda sob o impacto de uma vivência de estranhamento: o estranho que veio a ser a defesa desse trabalho. Na verdade não me encontrei diante de juízes, mas frente a frente a intersessores, no dizer de Sueli Rolnik. Assim, meus *intersessores* naquele dia 11 de junho, foram: a Dra. Lúcia Santaella, minha orientadora, o Dr. Fernando Segolim (ambos do curso de Pós- Graduação de Comunicação e Semiótica, da PUC-SP), e a Dra. Sueli Rolnik, (do curso de Pós- Graduação de Psicologia Clínica, da PUC-SP). A partir da descoberta de que me encontrava ainda impactada pela vivência do acontecimento, descobri que, talvez, a melhor maneira de chegar até vocês, seria a partir de compreendermos, juntos, o estranhamento, em primeiro lugar, enquanto vivência. No entanto, para que assim o fizesse, enfrentaria um paradoxo: aquele de me distanciar de meu trabalho o suficiente para falar dele, enquanto terceiro. Reconheço que falar da Palavra In-Sensata enquanto terceiro, só foi possível, a partir da escuta de meus intersessores, na banca de defesa dessa dissertação. Esta escuta autorizada pela instituição me reconheceu e ao meu trabalho e, assim, me autorizou como um indivíduo pensante. Precisamos todos de intersessores. Foi o que Freud encontrou em Fliess, uma escuta, um reconhecimento e assim, uma autorização. Foi o que Ferdinand de Saussure não encontrou, quanto a seus encontros anagramáticos, e por isso, esses ficaram

escondidos na biblioteca de Genebra até serem descobertos por Jean Starobinski, apenas em 1964. E foi ainda o que Ernest Fenollosa não encontrou, o que fez com que suas geniais descobertas acerca do valor do ideograma para a composição da poesia, tanto oriental como ocidental, fossem tidas por muitos, como frutos de uma excentricidade. A partir de um reconhecimento que pode vir de outras fontes e de outras maneiras, não necessariamente através de uma defesa de mestrado, sem que possamos jamais dispensar a escuta do terceiro, passamos no entanto, em alguns momentos, a sermos terceiros para nós mesmos.

Abro um parêntese para tentar definir, para nós, como compreendo o que Sueli Rolnik considera um intercessor: pessoas, livros e/ou acontecimentos que interferem significativamente num processo que estamos vivendo, lhe dando continuidade. Reservava para mim mesma o termo catalisador, para pessoas, livros, acontecimentos que apressam por assim dizer, nossos processos. E os modificam. Sueli refere-se ao processual, um processual que pode escapar à consciência, pois encontrar-se-ia no devir. Mas essas são coisas para ver mais tarde, e não aqui.

Pensemos agora, no que é a vivência do estranhamento, ou o estranhamento enquanto vivência. Se o estranhamento é vivência, é da ordem do afetivo. Trata-se de uma outra ordem que não a intelectual. Uma ordem que pode e deve ser reconhecida em suas peculiaridades, em suas diferenças, em sua positividade, e não apenas em sua negatividade, ou seja, naquilo que ela não é. Se assim fizermos, fica possível escaparmos de modelos que trabalham com polaridades. Modelos que até subvertem o linear, mas que ainda tem o linear no horizonte. Ora, subverter um modelo é um jeito de confirmá-lo, referir-se à sua existência de modelo. Deixar as polaridades nos permite reconhecer as diferenças entre as formas discursivas e as não discursivas, autônomas, por um lado, mas interdependentes, por outro.

Na linha do estranhamento enquanto uma vivência, lembrei-me de dois acontecimentos que se deram comigo mesma, com a diferença

de poucos dias entre eles. Estava escrevendo, e meu lugar físico era uma escrivaninha diante de uma janela.

A uma dada hora, senti-me olhada, sem saber de onde vinha o olhar; a minha frente? A minhas costas? Arrepiando-me inteira, tive muito medo. A casa estava silenciosa, era noite avançada. Foi numa fração de segundos que me dei conta, o olhar que me fitava era muito mau. Fixava-se em mim, com um brilho sinistro. Vi-me frente a frente com ele, e no susto, gritei. O grito quebrou uma aparência, me deixando ver que, o olhar que me fitava, insistente, partia de meu próprio vulto refletido na vidraça. Fiquei surpreendida de que tivesse sentido meu próprio olhar como mau, sinistro.

Uns dias depois, estava eu no mesmo lugar, também escrevendo, distraída das coisas do mundo, que é o que nos acontece quando nos voltamos para este outro lugar que não é o das coisas práticas. E de novo me senti olhada. Apoiada na experiência recente, não senti medo: sou eu de novo, refletida na janela, pensei. Medo afastado, olhei com curiosidade para aquela outra dimensão de meu rosto, instigada por suas qualidades. Qualidades essas, distintas de quando olho meu rosto refletido num espelho comportado, que está ali a meu serviço, com a função de me devolver uma imagem. Embora não possamos confiar no bom comportamento dos espelhos. Alguns os temem sobremaneira, como foi o caso de J.L.Borges, que chegou a confessar que ao se lembrar da existência dos espelhos, dava graças por estar cego. Também não se pode confiar nas confissões, des-confissões, de Borges, diga-se de passagem. Mas o espelho da vidraça era uma superfície por demais in-sensata. Adentrando-me nela, apercebendo-me de tantas qualidades estranhas, nunca pressentidas, ficava mais e mais intrigada. Foquei a vista e foi o suficiente para quebrar a aparência. Para minha surpresa, daquela vez não havia meu rosto refletido, havia a cara amiga do meu cachorro, do lado de lá da janela, olhando meigo, para mim.

Aqueles fatos não se esgotaram ali, pois pensei neles. Por exemplo: por que eu havia

sentido os reflexos de meu próprio olhar na superfície espelhada, como sinistro e os do olhar do cachorro como suave, meigo? Cheguei a uma conclusão: no primeiro episódio senti muito medo. E imagino que o medo, seja mau, pois, assusta. O oriental não diz: você tem raiva de mim. Ele diz: vejo raiva em você. Como não diz, você está com medo, mas, vejo medo em você. Eu vi medo, nos reflexos de meus olhos, e senti o medo refletido, mau.

Trata-se de um outro modo de pensar, de um outro modo de conhecer, o que com Lévi-Strauss podemos chamar de pensamento ou de lógica analógica, ou de pensamento selvagem. Ou com Isaias Melsohn, de forma de percepção e de consciência expressiva. Ou com Susanne Langer, de forma significativa ou de forma do padrão dinâmico do sentir. Na dissertação para o mestrado, tento definir a forma significativa pelo seu positivo, pois, em geral, corremos o risco de defini-la apenas pelo seu negativo, pelo que ela não é. Para tanto é preciso fazer como, por exemplo, Langer faz, separando o termo racional do racional discursivo, e atribuindo ao racional uma abrangência muito maior. O afetivo é pré-reflexivo, mas não é pré-racional. O afetivo, ao contrário do que comumente se pensa, quando se fica confundido com uma subjetividade cientificista, possui uma forma própria de racionalidade. Possui sua forma própria de objetivação. Freud, muitas vezes permanece prisioneiro do fantasma cientificista. E por causa desse fantasma que ele, por exemplo, atribui à ciência a única forma de conhecer.

Fantasma cientificista e platônico, podemos dizer, pois Freud ainda se encontra preso a uma universalidade da verdade, a verdade que mora no inconsciente.

Voltando ao estranhamento, vamos pensá-lo agora, sob um outro ângulo. Tomando Sartre, podemos dizer que a existência precede a essência. Primeiro existimos, experimentamos, depois nos definimos ou definimos o objeto. Os dois episódios foram, um primeiro momento, o existir. O pensar sobre, do momento seguinte, foi a busca de um sentido para eles. O homem é

um ser de sentidos e está sempre na busca dos mesmos. O artista, no seu trabalho, busca recursos para atualizar suas vivências de estranhamento. Busca recursos lógicos para objetivar a forma significativa, forma pela qual se articula o padrão dinâmico do sentir, nos seus ritmos vitais, nas suas intencionalidades. O sentimento busca um objeto, dirige sua intenção a um objeto, mas o busca e o intenciona a sua maneira, que é afetiva. Os impulsos de sentimento, encontram um objeto por meio do qual se articulam e ganham expressão, ganham forma objetivada. Através das formas objetivadas, a subjetivação encontra um sentido. O artista trabalha em duas dimensões: com sua intuição ou sensibilidade, e com o rigor. Pois, o artista trabalha com as regras rigorosas de uma outra semântica, distinta da semântica da linguagem discursiva, mas marcando sua existência Através de princípios próprios que exigem ser respeitados, reconhecidos. O artista não precisa ter passado por todas as vivência de estranhamento que possa criar na sua obra. Pois, as vivências ou sentimentos, para as quais encontra recursos para expressar, são, na obra de arte, vivências e sentimentos virtuais. O poeta não escreve para emocionar o leitor. O sentimento do poeta, ao escrever, é tão virtual quanto um sentimento onírico.

Num sonho, como diz Susanne Langer, o piano, o pianista, a música são virtuais. Se há um eu, um ego observador, no sonho, também será um eu virtual. Para ela o objeto virtual é aquele que existe pela sua aparência. Não se trata de irrealidade, mas de outra sorte de realidade. O arco-iris é um objeto virtual natural. Também as miragens e os espelhos. O poema é um objeto virtual artificial, criado pelo procedimento do poeta, que é feito de quantos artifícios ele puder imaginar, colocando, no entanto, no dizer de nossa poeta, Olga Sarary, sempre, o rigor do verso sobre o ardor da chama. O poema, como o arco-iris, existe num espaço de precariedade, pois existe apenas na sua aparência e pela sua aparência. Vinícius de Moraes bebia o cosmos com canudinho, tomando água de côco, e engolia paixão com cachaça, ao cantar praias e mulheres de

Salvador/Rio de Janeiro. Mas é um cosmos e uma paixão, uma água de côco e uma cachaça virtuais, que ele criou. O personagem de Histórias de Ventania, Pablo Crocodilo entra na madrugada de uma padaria. (Qualquer um de nós pode entrar de madrugada numa padaria, mas, na madrugada de uma padaria, só o Pablo Crocodilo). Um outro, o padre Nilo, que possui a qualidade de um São Francisco, dá benção aos ventos e aos animais, e também ao ponto e à crase. Há uma frase de um terceiro personagem, o Cel. Pedro Orestes Rabelo, referindo-se ao alto da serra da Bocaina, como, na beira da rolha para entrar no céu. Essa frase foi roubada do sonho de um terceiro. Não é de um paciente. Mas o sonho de dona Zica, no qual vê abrir a barriga da Benvinda, a cisne negra que aparece em Ventania, e dela sair animais, como se fosse uma arca de Noé, foi criação inspirada no sonho de um paciente; no sonho do paciente não havia uma cisne gigante, mas uma llama gigante, de cuja barriga saíam lllaminhas. O escritor abstrai formas de suas funções utilitárias, mas apenas para criá-la em outro contexto e dar-lhes outras funções.

No entanto, o analista, com sua escuta, realiza um trabalho bastante semelhante ao do poeta. Para entender o parentesco do analista com o poeta, pensemos em duas obras literárias analisadas por Freud. Uma é o conto de Hoffmann, O homem da Areia. A outra é a novela de Jensen, Gradiva, uma fantasia pompeiana. A primeira análise encontra-se no trabalho de 1919, Das Unheimliche. A segunda, em Sonhos e delírios na Gradiva de Jensen, de 1906/7. Em ambas, há um casal de enamorados. Clara e Natanael, personagens de Hoffmann, e Zoé-Gradiva e Norbert, personagens de Jensen. A escuta de Clara desvirtua o delírio de Natanael, descaracteriza-o, ao introduzir elementos da realidade exterior ao delírio.

Ela apazigua, dá bons conselhos. Dessa forma, Natanael não é escutado, fica só com seu estranhamento, o que o leva a se destruir. Norbert é escutado e se cura. A escuta de Gradiva, ao penetrar no delírio de Norbert, respeitá-lo, escutá-lo, no seu contexto

abrangente, é analítica. A escuta de Clara é a da senso percepção comum.

Se pudermos libertar a palavra delírio de sua conotação médica, patológica, podemos dizer que o escritor vive um delírio quando está escrevendo; apenas, à diferença do psicótico, ele organiza o delírio, na estruturação da obra literária. No entanto, penso que isso não basta para curar o escritor. A dimensão da cura, no meu entender, necessita de uma escuta, a escuta analítica na sua especificidade, a escuta que se encontra no campo transferencial. (Não é possível generalizar ou tomar essas questões como dogmas; penso que pode até haver outros caminhos, penso que a vida em si é terapêutica. Mas a escuta analítica é um bom caminho. O leitor é uma escuta, mas não uma escuta do escritor, enquanto pessoa, é a escuta da obra do escritor.

Nas questões sobre a transferência uma importante intercessora tem sido Suzana Alves Viana).

A função da arte não está em emocionar o leitor, está em libertar uma forma emocional de conceber. A forma emocional de conceber é nosso duplo espiritual. A perda dele nos adoce. Os índios Cunas sabem disso, a sua maneira, segundo a importante versão de Lévi-Strauss, em a Eficácia Simbólica. A função da arte está em libertar o objeto de seu estatuto imaginário, como diz Suely Rolnik, estatuto de coisa em si, dado a priori, representado na consciência, e devolver o objeto à sua condição de pacote de qualidades, que afetam e são afetadas. Esta é a função da arte, interferir no processo da percepção e, assim, no processo da concepção.

A relação da ciência com o mundo é de ordem técnica. A da arte, é de ordem moral. A ciência possui um saber sobre o objeto. A arte, como a religião, o sonho e o mito, está capacitada por um viver o objeto. O artista busca, através do procedimento estético, colocar em palavras o estranhamento. Isso, através de articulações não discursivas, ou seja, na forma que lhe é própria, o que é a própria forma da arte. O estranho é origem e é a forma

da arte. O estranhamento é uma porta privilegiada para essa outra dimensão, que Langer chama de universo da sensiência, o universo do sentir. A cura analítica, por seu turno, pode ser vista, na sua relação com a arte, como "a passagem para um modo de subjetivação marcado fundamentalmente por esta capacidade, para além do poder devastador dos fantasmas", no dizer de Suely Rolnik. Essa visão da cura apenas se torna possível, se abstrai a palavra cura de todo e qualquer vestígio de sua origem no campo médico.

As formas discursivas e não discursivas não existem isoladamente, mas se interpenetram, a expressividade encontrando-se sempre presente em qualquer discursividade. O tom da voz, a expressão facial, os gestos, nossos atos, a maneira de nos vestirmos e até a decoração ou luminosidade de um ambiente são expressivos. As duas formas, discursivas e não discursivas, se relacionam com a dimensão temporalidade, embora cada qual, à sua maneira. O tempo da discursividade pode ser visto como o tempo do relógio, um tempo-mecânico/linear. O da expressividade como um tempo-espaço, como um lugar-tempo onde coisas acontecem. Para Melsohn, o tempo da sessão se passa num presente absoluto, que é feito de passado-presente-futuro: o passado está na memória, (para mim, feita de lembranças e esquecimento, mais de esquecimento), o presente encontra-se na percepção e o futuro, na expectativa. Mas trata-se da multiplicidade na unidade.

Tratar de todas essas questões nos levam, assim, à própria noção de temporalidade. Nosso tempo cronológico, ou o do relógio, são tempos mecânico lineares, distintos das pulsações dos ritmos vitais. Na verdade não há, no que diz respeito ao sentimento humano, uma distinção entre tempo e espaço. Há um fluir contínuo, em busca de expressão e de sentido. O sentimento é o instante humano em busca de sentido. É isso, aquilo com o qual nos defrontamos na sessão analítica. A sessão analítica não é um campo de observação. É uma co-vivência entre analista e paciente. Embora não se trate do analista sentir o que o paciente

sente, mas de compreender, conceber o que o paciente sente.

Para Suely Rolnik, "a escolha da arte como paradigma e não da ciência, para viabilizar o acesso a esta outra dimensão e a esse outro modo, é uma escolha que não é meramente especulativa, mas ética: colocar-se à escuta e na elaboração do movimento da criação e não de uma suposta verdade".

Ainda um ponto para discussão: até que ponto o que Suely Rolnik chama de fantasma cientificista não é o fantasma de uma ciência com herança empirista, positivista, centrada num modelo logocêntrico que não mais se sustenta? Para Ernst Cassirer (e o trago através de Isaías Melsohn), para alcançarmos as formas expressivas, precisamos desenvolver recursos que lhe sejam próprios pois, através do linear, elas sempre nos escaparão.

Fechando o recorte desta noite, o poema possui um parentesco com o sonho, como também, com a sessão analítica, embora sejam essas formas significantes diferentes entre si. Uma característica da forma significativa é que ela não pode ser traduzida. Como o poema, o sonho não pode ser traduzido para a linguagem discursiva, como propõe Freud. As questões da tradução por si só são produtos de um modelo racional-linear. Por isso penso, como Isaías Melsohn, que o sonho não é linguagem. Pelo menos, não a linguagem estudada pelos lingüistas.

" NARCISISMO: DO MITO ... À PAIXÃO".

Clarice Ferreira Martins Assumpção

O texto deste artigo faz parte da monografia de 4º ano do Curso de Formação em Psicanálise de 1991. Sua versão original e bibliografia estão à disposição dos interessados com a autora ou com a Comissão Editorial deste Boletim.

" Os mitos são resíduos deformados das fantasias desiderativas de nações inteiras, verdadeiros sonhos seculares da jovem humanidade".

Sigmund Freud in: " A criação poética e a fantasia"

" A experiência maior

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu".

Clarice Lispector in: "Para não esquecer"

I - INTRODUÇÃO

Minha proposta no presente trabalho é de realizar uma introdução à " Clínica do Narcisismo" a partir de uma retomada do mito do Narciso como se fosse um caso clínico.

Duas questões já se apresentam: de que Narcisismo, enquanto conceito e referencial teórico pretendo utilizar-me? Qual é, por definição, essa " Clínica do Narcisismo"?

Inicialmente, se me fez necessário voltar-me para os escritos de Freud, numa tentativa de entender e integrar um pouco, quais as vicissitudes que sofrem o conceito de narcisismo ao longo de sua obra. Nesse percurso, interessei-me particularmente pelo entrecruzamento que se dá entre: Narcisismo, Paixão e Psicose.

De maneira geral, narcisismo " latu sensu" revela uma condição básica fundamental, um amor a si mesmo - a libido voltada para o ego. Freud propôs a noção de um narcisismo primário e normal, constitutivo e constituinte de todo ser humano e de um narcisismo secundário, quando refluem ao ego as cargas de libido objetais.

Assim, explicou o que acontecia à libido que foi afastada dos objetos externos nas psicoses e aproximou tal explicação da