

O OLHAR E A PROVA DO ESTRANGEIRO

RAJAA STITOU¹; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1789-6897>

¹Universidade Aix
Marseille, Laboratório
de Psicologia Clínica,
Psicopatologia e
Psicanálise, Marseille,
França.

Resumo: O que poderia causar um sentimento de estranheza maior, ao ser humano, do que seu inconsciente que lhe mostra os limites de sua capacidade de ver e dizer? Esse artigo procura demonstrar que o estrangeiro não está apenas inscrito no olhar, um olhar que não se restringe ao visível, mas que se encontra no âmago do sujeito. Sua irrupção, a cada evento ocasional, inclusive ao mudar de país, confronta o sujeito com o que o divide e se torna um enigma para ele. Esse enigma representa uma verdadeira prova que mobiliza a subjetividade do indivíduo e a necessidade de um recurso singular para lidar com ele. Essa prova não revela necessariamente uma psicopatologia. Ela pode dar origem à inventividade, como mostram as experiências artísticas e iniciáticas. Para embasar a sua abordagem, a autora toma, como ponto de apoio e como horizonte, os conhecimentos da psicanálise, principalmente a contribuição freudiana.

Palavras-chave: estrangeiro; olhar; inconsciente; despersonalização; inventividade; experiência iniciática.

Abstract: The gaze and the experience of the foreign. What is more foreign to us than our own unconscious, showing us a limit to what can be seen and said? The author shows that not only is the foreign inscribed in the gaze, a gaze that cannot be reduced to the visible, but that it lies at the very heart of the human subject. Its irruption at various occasions, including when travelling between different countries, confronts us with what divides us and remains an enigma. This challenging experience mobilises our subjectivity, calling for a unique solution. Far from always being a sign of pathology, it can lead to inventive action, as shown by artistic and rite-of-passage experiences. The author's approach relies on what is transmitted to us by psychoanalysis, primarily highlighting the work of Freud.

Keywords: foreign; the gaze; the unconscious; depersonalisation; inventiveness; rite of passage.

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982019001001>

Todo o conteúdo deste periódico, exceto onde estiver identificado, está licenciado sob uma licença Creative Commons (cc by 4.0)

A clínica do exílio demonstra que a maioria dos sujeitos evoca o olhar para lidar com a prova do desconhecido e com as mudanças que ela acarreta. Aparentemente, é de fato primeiramente pelo olhar que ocorre o abalo das referências que permitem a cada indivíduo se reconhecer e ser reconhecido como membro de uma comunidade humana. Procurarei mostrar que o estrangeiro que se manifesta nessas ocasiões não se encontra apenas no olhar, um olhar que não se limite ao visível, mas no âmago do sujeito. Seu surgimento mobiliza a subjetividade do indivíduo e gera a necessidade de um recurso singular para poder enfrentar essa prova. Tal prova não indica necessariamente a existência de uma psicopatologia, mas pode dar origem à inventividade, como demonstram as experiências artísticas e iniciáticas. Essa abordagem se baseia nos conhecimentos da psicanálise, bem como nas contribuições de G. Magherini sobre a força da imagem gerada pela obra de arte.

A CONTRIBUIÇÃO FREUDIANA

É na sua relação com o estrangeiro que o olhar desempenha a função de paradigma na teoria analítica, endossando na íntegra o conceito freudiano de pulsão que, como propulsor do desejo, é o fundamento de toda subjetividade, de toda percepção.

A grande revolução freudiana consiste em ter demonstrado que o estrangeiro afeta cada indivíduo, devido à sua divisão. Ela é o que o habita e o excede ao mesmo tempo. Em toda sua obra, Freud presentifica essa estranheza, que se torna um evento para o olhar e que vai além do véu da imagem, seja ele o olhar da Medusa, a cegueira de Édipo por ter visto o que ele conhecia desde sempre, ou ainda a cegueira histórica. Porém, é principalmente a sua própria experiência de estranheza que lhe permite elaborar o seu pensamento e desenvolver um olhar clínico, para além da onipotência do visível. É importante lembrar no mínimo dois eventos cruciais que marcaram sua trajetória.

- Em primeiro lugar, o fascínio de Freud pela escultura de Moisés por Michelangelo. Ele vê nela a ira do herói que aparentemente o acusa de infringir o primeiro mandamento bíblico através do seu "olhar desdenhoso e furioso". Esse estupor, frente à imagem daquele que formulou o mandamento que proíbe qualquer representação, torna-se um enigma para Freud e o preocupa a ponto de vir a ser objeto de sua pesquisa. Como Édipo, Moisés tornar-se-á figura de mito e ocupará uma posição central. É com ele que Freud termina sua obra, a qual restitui ao pai sua estranheza e convida o leitor a apreender o visível a partir do invisível que ele contém e que o transcende. O que Freud transmite, no seu tratado *O homem Moisés e o monoteísmo* (1939), é que a origem que um determinado povo se dá está sempre sustentada pelo estrangeiro e é esse estrangeiro, quanto ao pertencimento e ao destino, que se desdobra, que migra de um monoteísmo para outro.

Mostrando-nos que o pai é sempre Outro e que o assassinato simbólico é um fato linguístico, Freud se distancia da captura mortífera do tudo ver, tudo saber e tudo poder. Ele aponta, assim, para o indizível que habita toda nomeação, o indizível que o ser humano tenta subverter desde sempre, não sem estragos e derrapagens, utilizando os meios das suas diversas épocas.

- Lembramos também o episódio misterioso de Freud em Atenas, em 1904, quando, devido a circunstâncias imprevistas, ele se encontra na Acrópole com seu irmão mais novo, Alexander, e passa a duvidar da realidade de suas percepções: "(...) estou agora na Acrópole, mas não consigo acreditar (...) o que vejo não é real" (FREUD, 1936, p. 223-226). Frente ao templo de Atenas, de Édipo e de Eros, a visão de Freud se embaça. Muito além de um falso reconhecimento, Freud descobre o que ele viu diante das imagens da Acrópole quando era criança. Mas, ele também descobre a sua resistência em acreditar nessa realidade que parecia inacessível. Esse momento de desrealização, próxima da despersonalização, será resgatado posteriormente através da interpretação que ele faz dela como "esse traço psicótico" fundamental dos seres humanos, que remete ao que Lacan formula através da "forclusão não patogênica do sentido" (LACAN, 1975-1976, p. 320). Segundo Freud, é esse traço em comum das neuroses, psicoses e perversões que faz com que os "sentimentos de estranheza e despersonalização façam parte da mesma categoria" (FREUD, 1936, p. 227). Apesar de esses sentimentos de estranheza "serem muito frequentes em alguns distúrbios mentais, o homem comum também os conhece, pois eles desempenham um pouco

o papel de alucinações acidentais em pessoas saudáveis", afirma ele (*idem*). Ainda segundo Freud, o que todos esses sentimentos de estranheza têm em comum são defesas: "eles querem afastar algo do eu" (*idem*). Ele especifica: "Ora, os novos elementos que podem exigir uma reação defensiva provêm de duas fontes diferentes, do mundo exterior e do mundo interior, dos pensamentos e das tendências que surgem no eu. Essa alternativa talvez corresponda à diferença entre os sentimentos de estranheza propriamente ditos e às despersonalizações" (*idem*).

A SÍNDROME DE STENDHAL

Esse sentimento de estranheza remete também ao que Graziella Magherini, psiquiatra italiana, chama de "síndrome de Stendhal" (1990), referindo-se a um episódio estranho vivido pelo escritor que ele relata no seu livro *Roma, Nápoles e Florença* (1987). Durante a sua primeira visita à igreja Santa Croce, Stendhal é tomado por uma angústia violenta ao contemplar os afrescos de Volterrano. A leitura do poema de Foscolo, *As sepulturas*, inspirado por essa igreja e por túmulos de homens famosos, ajuda-o a acalmar o seu mal-estar. De acordo com G. Magherini e segundo A. e G. Haddad (1995, p. 84), numerosos viajantes experimentam um mal-estar semelhante àquele relatado por Stendhal quando visitam Florença. "Seu estado de humor piora, torna-se depressivo e por vezes, eles têm a forte impressão de que seus limites se dissolvem. Eles passam por uma sensação de fragmentação e têm a impressão de que estão saindo do próprio corpo" (STENDHAL, 1987). Esse abalo transitório, inerente à emoção vivenciada perante a "força da imagem" causada pela obra de arte, varia em função das diferenças culturais. O italiano, por exemplo, que convive com imagens religiosas, será menos afetado do que o viajante proveniente de outros horizontes.

Da mesma forma, o norte-americano, cujo olhar, como se poderia supor, está acostumado a outras referências míticas, sofreria o "choque da imagem" com muito menos intensidade do que o europeu. No entanto, a expressão de um abalo, de uma emoção, que pode certamente variar não apenas em função da cultura, mas também em função dos sujeitos que a ela pertencem, pode assumir outras formas do que as que se manifestam de maneira mais espetacular (como o mutismo, por exemplo).

G. Magherini observa ainda que a "síndrome de Stendhal" pode causar uma confusão mental que pode culminar em episódios de delírio.

Porém, não podemos atribuir essa experiência de estranheza a uma única categoria, pois ela não está necessariamente relacionada à patologia. Os distúrbios descritos por G. Magherini podem se manifestar em qualquer sujeito que enfrenta um cenário de expatriação ou de um novo evento em sua vida que perturba seus hábitos e desloca o seu olhar sobre o mundo.

Essa irrupção do estrangeiro, que na verdade nada mais é que o inconsciente e que apenas pode ser vivenciada, disjunta a palavra da coisa, o significante do significado. Ela abole as categorias de tempo (o inconsciente ignora o tempo de Chronos) e as percepções habituais, dando lugar a uma percepção estranhamente íntima da ausência de unidade em si, o que explica o estado de confusão. O que poderia ser mais estranho, para o ser humano, do que seu inconsciente que lhe mostra que sua capacidade de ver e dizer é limitada?

Todo sujeito é afetado pelo estrangeiro, seja ele psicótico ou neurótico. Porém, na psicose, o que não pôde ser objeto de repressão será encontrado no real, seja na alucinação, seja no delírio.

Na neurose, a falha da repressão leva à criação da formação do inconsciente que nos mostra como o mais íntimo se revela, ao mesmo tempo, como sendo o mais estrangeiro. Freud nos ensinou que a manifestação do inconsciente ocorre através dos sonhos, do ato falho, do chiste, mas também por meio de um encontro, de uma obra de arte que se apresenta como enigma a ser decifrado e que nos leva a concluir, *a posteriori*: "O que aconteceu?", "O que significa isso?" ou "Não, não sou eu".

Freud se referiu várias vezes aos artistas como seus precursores no que diz respeito a esse alhures enigmático. Esse alhures que se opera em qualquer criador está inscrito em todas as representações. Porém,

ele constitui também um *além* da representação, pois o que toda criação transmite é um indizível que precisa de uma forma para se manifestar. Esse indizível se revela por meio de um ritmo musical ou de um texto poético, por exemplo. Nesse sentido, será que o processo criativo não se assemelharia ao trabalho do sonho?

A PROVA DO ESTRANGEIRO E A INVENTIVIDADE

Freud afirma que o sonho, tal como "a obra de arte, provém de desejos inconscientes" (FREUD, 1925, p. 112) e segue um processo de transformação. Os sonhos são, em primeiro lugar, imagens visuais, sonoras, táteis, antes de serem narradas e interpretadas. É apenas porque a memória do sonho surge de um fundo de esquecimento que ele pode ser interpretado.

Se o sonhador, na sua função de sujeito do desejo, encontra-se ao lado do significante, ou seja, na lógica da falta e não na lógica do sentido, o que faz o artista que se depara com o indizível?

Ele o traduz em uma forma estética singular. Ele o metaforiza através da imagem, no sentido como Platão a define no *Timeu*: "A imagem nem sequer pertence ao que ela representa, ela é como um fantasma (*fantasma*) mutável, proveniente de outra realidade e deve, por esse motivo, sempre nascer em alguma outra coisa e participar, de uma maneira ou de outra, na existência, sem a qual ela não seria absolutamente nada." (PLATÃO, 1970, 52c3-5). A obra criada transmite uma dimensão enigmática que reflete uma "relação do desconhecido" (ROSOLATO, 1978), mas ela também impõe a si mesma os limites de uma forma através de uma linguagem compartilhável que não encerra o mistério que ela contém. É assim que ela consegue abandonar o caos do informe do qual ela surge e que se realiza o trabalho de luto que permite ao autor aceitar uma perda. É assim que se abre o caminho da sublimação, o qual não é fim em si mesmo, mas que, entre perdas e achados, relança o desejo para outros horizontes.

Essa passagem do informe para a formatação da obra se conjuga no singular. Alguns autores a descrevem como uma prova do estrangeiro, como um caminhar eminentemente iniciático através do qual o elo com o desconhecido é transmutado, transforma-se em um elo de inventividade. Seria muito útil dar espaço à maneira como cada um dele oferece testemunho com força. Mas, vamos preservar, desse parêntese, apenas os elementos que servem para o nosso propósito.

Para Michel M'Uzan, a obra criada contém o traço do estado psíquico que levou à sua criação. Ele descreve o caminho criativo como uma ecdise, uma verdadeira metamorfose que resulta de uma experiência não idílica, mas dramática (DE M'UZAN, 1977, p. 4), pois ela envolve não somente as pulsões de vida, mas também as pulsões de morte. O autor faz a distinção entre:

O momento da "comoção" (*ibidem*, p. 6) que ele qualifica como traumático. Trata-se do momento inicial de inspiração, quando o real surge e rompe "a paz econômica", ameaçando a identidade do sujeito e implicando novas exigências pulsionais, bem como uma mudança de posição referente ao eu e ao mundo. O sujeito passa por uma sensação de estranheza e de "flutuação dos limites".

O segundo momento revela uma necessidade vital. Ele é marcado pela urgência e corresponde à "passagem do descontínuo ao contínuo" (*ibidem*, p. 8). É o momento da encenação dramática da situação, durante o qual o sujeito "enfrentará" o perigo interno de ser submergido pela soma das emoções desencadeadas. Inicia-se a organização dessa experiência, abrindo novas oportunidades através da elaboração da experiência traumática que se traduz em formas e imagens.

O terceiro momento representa o retorno "a uma nova realidade, aquela da metamorfose radical na qual ainda são reconhecíveis o caos e todos os conflitos selvagens que deram lugar a essa nova ordem" (*ibidem*, p.10). Porém, convém ressaltar que, apesar desse autor apresentar o processo criativo através de uma lógica de sentido, dividindo-o em várias etapas, não devemos entendê-lo como processo linear ou como um início que resultaria em um fim em si mesmo. Inicialmente, não podemos compreender suas partes em nenhum outro lugar senão na ilusão. O que se trata de entender através do ato ou da trajetória criativa é nada mais que uma prova de exílio, ou seja, a experiência de uma nova perda, a partir da qual um *além do conhecido* passará por uma obra, uma nomeação.

O olhar e a prova do estrangeiro

Anton Ehrenzweig, por sua vez, descreve o processo criativo como loucura transitória que ultrapassa os limites de todo pensamento racional. Ele utiliza o termo "scanning" inconsciente, sugerindo a dispersão subjetiva e o caos, mas também a escansão, a varredura (EHRENZWEIG, 1982, p. 10).

Para ele, o processo criativo pode ser dividido em três momentos:

A frase "esquizoide" e perseguidora que constitui o surgimento do caos e da fragmentação parcial do eu projetada no trabalho.

A fase de "desdiferenciação" (*ibidem*, p. 42) ou de "escaneamento inconsciente" que, como a paixão amorosa ou o êxtase dos místicos, desestabiliza os limites entre o sujeito e o mundo, retirando dos objetos o apoio concreto que eles fornecem. Nessa fase, que A. Ehrenzweig também descreve como "oceânica maníaca", devido à onda de empolgação que invade o artista, o processo criativo já está operando, mesmo que de maneira subjacente.

O momento do retorno ao eu. O artista retoma consciência e o novo está aí, nascido do caos. Porém, essa volta à realidade gera uma depressão que exige resistência para suportar "um desgosto quase anal que o forçaria a jogar tudo no cesto de lixo" (*ibidem*, p. 143). Aqui, a ansiedade persecutória cede seu lugar à angústia da perda e ao sentimento de incompletude devido à impossível apreensão total do objeto.

Por fim, C. Clement (1990), que endossa a análise de Ehrenzweig, refere-se a ela como "síncope", como dissolução do sujeito para descrever a prova do estrangeiro como condição necessária para o nascimento da obra. Esse "momento sincopado e fecundo" é também o momento de um "gozo indizível" que provoca o desmaio do sujeito e cujo resultado é apenas um resto. Esse resto é a obra de arte que assinala um corte. Ela é, segundo a fórmula lacaniana, o objeto (a), esse "objeto causa do desejo" que sempre falha e que não pode ser nomeado.

Essas diferentes abordagens mostram que o que está na origem de toda experiência criativa é o desconhecido que surge como uma prova e cuja intensidade confirma a aproximação freudiana entre a sensação de estranheza e a despersonalização. Para ser eficiente ou criativa, essa prova exige passar por mediações descritíveis por meio da linguagem, através de uma forma, de uma imagem, de um nome, mas que não é nem esse nome, nem essa imagem e nem essa forma. É daí que surge a possibilidade de uma reinvenção, de uma reconstrução perpétua que é, a cada vez, a oportunidade de uma travessia, de uma ecdisse ou de um renascimento que permite lançar o olhar para além do visível e de acolher o mundo na sua forma renovada.

Assim ocorre a passagem do estrangeiro, do indizível na realização de uma **obra**: uma passagem que não deixa de lembrar as etapas iniciáticas, ricas em ensinamentos, como veremos.

A EXPERIÊNCIA INICIÁTICA

A experiência criativa se assemelha, de fato, à iniciação no ciclo das mutações e das metamorfoses. A iniciação é tanto uma abertura quanto uma barreira contra o incompreensível que se encontra em todo sujeito e fora dele. Ela remete ao que é celebrado através de nomeações, imagens e símbolos desde que o homem fala. É através dela que o vínculo social é criado e renovado.

Segundo M. Eliade, as provas iniciáticas, quaisquer que sejam elas, implicam uma morte seguida por uma ressurreição ou um novo nascimento (ELIADE, 1976, p. 16-17). Trata-se de um momento de mudança que permite transportar o passado para palco do futuro.

A morte iniciática, muitas vezes simbolizada pela escuridão ou pela noite cósmica, remete para o caos, "expressão exemplar do fim de um modo de ser que permite acessar outro modo de ser" (*idem*).

Porém, todas as criações constituem uma espécie de regeneração, afirma ainda Eliade. Essa regeneração mencionada por Eliade é frequentemente comparada à experiência mística. Ibn'Arabi (1994), o grande místico sufi, evoca a viagem para descrever esse renascimento simbólico através do olhar voltado para si e para o mundo, cuja existência depende de uma transformação perpétua. Ele faz a distinção entre a dimensão

horizontal da viagem que se refere à geografia do lugar e a dimensão vertical que remete à passagem da exterioridade para a interioridade e para além dela, para a transcendência, o desconhecido. Essa verticalidade, que é o próprio fundamento do movimento da existência, representa uma atualização.

Para ele, a viagem (*safar, asfar*), cuja raiz da palavra árabe possui o sentido de desvelamento (*isfar*), deve resultar em frutos espirituais (*natya, natay*), o que evoca a ideia de parto.

O desvelamento, o qual "dá acesso ao mais misterioso dos segredos, pois sua luz abole todas as ilusões", sugere aqui a passagem do aspecto inacessível da divindade (simbolizado pela Nuvem ('ama' ou a cegueira) para a manifestação da atribuição concebível pelos criadores (1994).

"Deus não se deixa ser apreendido nem pelo intelecto, nem pela especulação" (IBN'ARABI, 1994, p. 75). Essa viagem, que ele chama de perplexidade (*hayra*) ou de ofuscamento, contém certo perigo devido à falha humana. "Aquele que inicia essa viagem é, desde o início, sujeito à inquietação, sente um aperto no peito e medo, pois ele é confrontado, no início da sua trajetória, com sua fraqueza. Porém, essa fraqueza lhe confere dignidade e força" (*ibidem*, p. 76). O que o peregrino descobre na sua busca é tanto a atração quanto o medo desse *todo Outro*, indefinidamente abordable, que se manifesta por onde ele escapa, que aparece como eclipse no seu próprio desaparecimento.

Esse movimento de presença/ausência, velamento/desvelamento não deve ser entendido, segundo o autor, segundo a lógica do sentido dualista da tese-antítese ou da negação-afirmação. Ele também evoca a divisão subjetiva, a qual não pode ser reduzida a nenhuma contradição discursiva.

Para Ibn'Arabi, a viagem é uma viagem do olhar também. Há, além disso, a viagem da respiração, dos gestos, dos sons, das vozes que, submetidos às leis da linguagem, permanentemente expressam ultrapassando todas as formas algo de diferente do que é percebido. Como o desconhecido atravessa todas as construções humanas, o viajante não se fixa em nenhuma delas. Ela se torna receptáculo de todas as formas, pois a linguagem, nas suas nomeações, é infinita. Seja com ele, seja com o inconsciente, sempre estaremos desorientados.

É igualmente o que revela o ato criativo na sua vertigem estética. Ao contrário do discurso comum, que oculta toda percepção do incompreensível, o ato criativo nos convida para o lugar onde o sentido se desfaz. O impensável é evocado por meio dele: *Olhe para aquilo que você não consegue enxergar. Ouça o que não fizer sentido. Fale sobre o que você não consegue dizer.*

Esse impensável, não seria ele que reside em cada um de nossos gestos e de nossas percepções ao nível inconsciente e que a lógica do sentido oculta?

No entanto, o discurso lógico não deve ser confundido com a significância. Essa, por sua vez, aponta para aquilo que sempre escapa e que desafia todo tipo de codificação. Essa fuga do sentido, que remete à falta de um ser fundador, é sustentada pelo que Freud chamou de *processo primário*. É um processo composto por deslocamentos e condensações, por percepções e sensações, e que continua, ao longo de toda a vida, a marcar a sua presença, dia e noite, nos sonhos de cada indivíduo.

O ato criativo, que implica um "soltar-se", é uma réplica daquilo que nos escapa. É o respondente do desconhecido. Não há ato criativo sem corte, o que resulta no fato de que nada será nunca mais como antes. Esse ato devolve à linguagem o seu enigma. Ela o recebe com hospitalidade.

Não será essa a dimensão que os artistas conseguem render tão bem que convém relançar, nessa época dominada pelo culto da imagem na sua face visível? Relançar, não como grade de leitura estereotipada, mas como uma nova elaboração desse ponto do impensável, do irrepresentável, que não é perceptível, mas que marca toda a percepção, de qualquer ordem que ela seja: visual, auditiva, olfativa, cutânea, motora.

Esse desvio pela experiência criativa e iniciática nos ensina que a maneira de gerenciar a sua relação com o estrangeiro demonstra a capacidade do sujeito e/ou do grupo de construir, criar. Portanto, essa relação com o estrangeiro pode ter efeitos pacificadores e abrir o caminho da inventividade.

E quanto aos efeitos de medo ou de ansiedade que podem levar à ruína ou até ao desastre?

O olhar e a prova do estrangeiro

Nesse caso, o estrangeiro não é mais reconhecido como parte de si mesmo ou como portador de uma abertura. Ele é, pelo contrário, projetado na exterioridade ou percebido como ameaça a ser eliminada. É essa rejeição que afeta o sujeito e o laço social, como mostra a experiência clínica diária de sujeitos que vivenciam o mistério que neles reside como uma deficiência; deficiência essa que eles, às vezes, transferem para o outro, para o não semelhante, em uma tentativa frenética de clivar um dentro e um fora, de fetichizar a diferença (STITOU, 2012). O sofrimento desses sujeitos me foi frequentemente revelado pela sua inibição de construir, criar. Essa posição subjetiva é, às vezes, alimentada pelo olhar social que percebe a estranheza como uma ameaça e não como riqueza em potencial.

Essa estranheza que se vela, se desvela, volta a chamar a atenção, se repete, de maneira permanente, em novos contextos, a cada prova ocasional, constitui a parte rebelde de todo sujeito. Porém, ela remete também ao ponto obscuro de toda civilização que o ser humano teima em abraçar ou rejeitar e que é a fonte do seu sofrimento, da sua criatividade, bem como de suas ruínas.

Recebido em: 17 de janeiro de 2017. **Aprovado em:** 30 de junho de 2017

REFERÊNCIAS

- BERMAN, A. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- CLEMENT, C. *La syncope*. Paris: Grasset, 1990.
- DE M'UZAN, M. *De l'art à la mort*. Paris: Gallimard, 1977.
- EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché*. Paris: Gallimard, 1982.
- ELIADE, M. *Le sacré et le profane* (1976). Paris: Gallimard, 1992.
- FEDIDA, P. *Le site de l'étranger*. Paris: PUF, 1995.
- FREUD, S. *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939). Paris: Gallimard, 1986.
- _____. *L'inquiétante étrangeté et d'autres essais* (1919). Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *Sigmund Freud présenté par lui-même* (1925). Paris: Gallimard, 1985.
- _____. Un trouble de mémoire sur l'Acropole (1936). *Résultats, Idées, Problèmes*, TII, Paris: PUF, 1985, p. 269-282.
- HADDAD, A., HADDAD, G. *Freud en Italie*. Paris: Albin Michel, 1995.
- IBN'ARABI. *Le dévoilement des effets du voyage*. Trad. Coril D, Combas: Éditions de l'éclat, 1994.
- KRISTEVA, J. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.
- LACAN, J. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1963-1964). Paris: Seuil, 1973. (Séminaire 11)
- _____. Séminaire XXIII, Le Synthôme. *Ornicar*, 6, 1975-1976, p. 3-20.
- MAGHERINI, G. *Le syndrome de Stendhal*. Paris: Chiron, 1990.
- PLATON, *Le Timée*, S, 2, L. Trad. Ricourd A. Paris: Les belles lettres, 1970.
- ROSOLATO, G. *La relation d'inconnu*. Paris: Gallimard, 1978.
- SILESISUS, A. *Le pèlerin chérubinique*. Paris: Aubier, 1946.
- STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Gallimard, 1987.
- STITOU, R. L'extimité de l'étranger. *Cliniques Méditerranéennes*, 86, 2012, p. 197-207.

Rajaa Stitou

Membro do Laboratório de Psicologia Clínica, Psicopatologia e Psicanálise, Universidade Aix Marseille, Marseille, França. rstitou@wanadoo.fr.

Yvone Soares dos Santos Greis

Traduzido do francês por Yvone Soares dos Santos Greis/Translated from French by Yvone Soares dos Santos Greis, Universidade François Rabelais de Tours, Pós-Doutora pelo Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, França. ; greisyvone@gmail.com.