

CAMILLE CLAUDEL – ANGÚSTIA E DEVASTAÇÃO

Jean-Claude Soares¹ e Vívian Martins Ligeiro²

RESUMO:

Este artigo aborda a noção de devastação e o conceito de angústia, tal como a Psicanálise os concebe, valendo-se da biografia e de um breve estudo da obra da escultora francesa Camille Claudel, no intuito de conferir-lhes maior visibilidade, de modo a contribuir com a transmissão daquilo que nos foi legado por Freud e Lacan

PALAVRAS-CHAVE: Camille Claudel; devastação; angústia; Lacan

¹ Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura da UFJF-MG e Professor convidado do Pólo Interdisciplinar na Área do Envelhecimento (UFJF-MG) responsável pela disciplina Literatura, Psicanálise e produções culturais.

² Psicanalista, Membro do Corpo Freudiano-JF; Pós-graduada em Psicanálise e Saúde Mental pela UERJ.

“*Há sempre algo de ausente que me atormenta*”

Claudé; Camille; Carta a Rodin, 1886

Introdução

Há quase dez anos, chegava ao Brasil, mais precisamente à Pinacoteca do estado de São Paulo, a exposição *Camille Claudel (1864-1943)*, vinda de Paris, Museu Rodin, e de Poitiers, Museu Sainte-Croix, organizada por Monique Laurent e Bruno Gaudichon. O público brasileiro foi convidado a conhecer o talento e a genialidade de uma mulher esplêndida que de forma impetuosa lutou para pleitear um lugar de destaque, que fizesse justiça à sua obra, em meio a conturbada e fértil *Paris fin-de-siècle*. Ainda no ano de 1988, o diretor Bruno Nuytten, sob a tutela da consultoria histórica de Reine-Marie Paris – sobrinha-neta da artista e grande estudiosa de sua biografia e obra –, realiza o filme *Camille Claudel* que conta com a atuação de atores como Isabelle Adjani, Gérard Depardieu e Laurent Grévill vivendo os papéis da escultora, de seu mestre e amado Auguste Rodin e do escritor Paul Claudel, irmão de Camille, respectivamente. Talvez tenha sido a película de Nuytten a grande responsável pela apresentação ao mundo dos dissabores, da audácia e da pujança trágica que acometeram a trajetória desta mulher artista, devastada por suas relações afetivas, que fazia surgir de moldes em gesso, de mármore, bronze, ônix, sujeitos a alegorizar, em carne viva, os mais díspares sentimentos, as mais recônditas revoltas, a mordacidade de sua sátira, o abandono, a leveza, o movimento, o que se supunha perene e aquilo que se revelava de fato efêmero. Autobiográfica, indissociável das vicissitudes de seu gênio, parece ser a obra da Srta. Claudel; fato bastante explorado pelo filme de Nuytten.

Afetado pela beleza das cenas de Nuytten, o público brasileiro vai ao encontro de sua obra disposta, magistralmente, num saguão entrecortado por câmaras que pareciam simular um labirinto ostentando em suas paredes trechos de sua vasta correspondência, excertos de Paul Claudel que versavam sobre suas obras e fragmentos de críticos de arte da época. Curioso o fato de que nos encontrávamos também, no ano de 1997, nos fins de um século não menos relevante e fecundo no concernente à produção artístico-cultural e às transformações sociais: aquilo a que Camille Claudel parecia querer dar vida era intemporal, algo próprio da condição feminina; isso que muito se alinha do lado da criação. Nesse

aspecto, consideramos bastante válida a contribuição de uma vida tão intrinsecamente amalgamada à sua obra ao exercício da transmissão das implicações do conceito de feminino tal como a Psicanálise as concebe, segundo Freud e Lacan. Para tal, privilegiaremos alguns aspectos da biografia de Camille Claudel que nos foram legados por Jacques Cassar, Reine-Marie Paris e Hélène Pinet; trechos das correspondências deixadas pela família Claudel e o que nos provoca o contato com suas obras.

Faz-se necessário esclarecer que não se trata de lançar da mão da teoria psicanalítica no intuito de proferir uma leitura da vida e da obra desta grande artista, mas sim de valer-se disso como uma espécie de recurso material que nos parece bastante eficaz no que diz respeito à produção de especulações e reflexões que possam nos facilitar um certo entendimento das questões concernentes aos efeitos da falta na condição feminina sob o viés da relação mãe-filha e de seus desdobramentos: devastação e angústia. Tarefa árdua essa de transmitir algo sobre o qual muito pouco se pode saber. Verdadeira imersão num “continente negro”, fascinante e aterradora incursão a um orbe que se situa para além do *phallus* e onde se goza d’ Outra maneira. Como nos ensina Lacan, nessa empresa da transmissão, aquilo que na verdade se transmite é o estilo aí implicado, assim, à nossa maneira, os conduziremos ao limiar entre aquilo que assombra e fascina a alma, devasta e impele à criação.

1. Do estilo – Uma obra autobiográfica

A jovem nascida em *Fère-en-Tardenois, Aisne*, França, revelou seu magistral talento para a criação artística desde muito cedo: aos 19 anos é aceita pelo Mestre escultor *Auguste Rodin* (1840-1917) como aluna em seu ateliê na *Rue Universitaire*, em Paris. Naquela época, Rodin, já glorificado por seus trabalhos, se encontrava envolvido com a finalização de uma suntuosa encomenda: A Porta do Inferno, baseada na Divina Comédia de Dante Alighieri. De aluna, Camille com sua argúcia artística logo é promovida a colaboradora, inspiradora, modelo e companheira. A Aurora (fig. 1), 1885, é o primeiro admirável retrato de Camille realizado por Rodin, tal qual no mito grego recontado por Ovídio, poeta latino, em suas *Metamorfoses* (Livro II, versos 243 a 297) o jovem Pigmalião esculpe em marfim uma mulher para amar e Vênus o agracia tornando-a viva, porém, no caso

de Camille, a deusa parece ter se isentado de torná-los felizes e o Destino se incumbido de trazer-lhe a devastação. Era o início de um envolvimento que durará quase dez anos e que deixará marcas indeléveis nas vidas de ambos.

Segundo a Introdução de Bruno Gaudichon para o catálogo da exposição *Camille Claudel (1864-1943)*, faz-se necessário delimitar até quando, precisamente, a influência estilística rodiniana se faz presente nas obras de Camille. Gaudichon nos adverte que o ano 1893 seria um divisor de águas na carreira de Camille Claudel, no que concerne à presença do estilo de Rodin em seus trabalhos. O que de fato ocorreu e Rodin jamais o negou, como revelam as cartas publicadas pelo biógrafo Jacques Cassar no *Dossier Camille Claudel*, é que a reciprocidade no que tange aos estilos de ambos fazia-se presente desde os primeiros trabalhos que datam da chegada de Camille a seu ateliê.

Quatro aspectos relevantes são por Gaudichon apontados na obra de Camille: o naturalismo; a anedota; a teatralidade e a tradição. Esses aspectos estilísticos associam-se em certas realizações, no entanto, sua biografia parece comprovar que a importância dada a cada um desses aspectos oscila de acordo com as passagens da tumultuada vida da artista. Vejamos: a *verve* realista parece, segundo a Introdução de Guadichon, permear toda a obra da artista desde 1882, como se pode constatar no Busto da Velha Hélène (fig. 2) e em *L'âge mûr*, A maturidade (fig. 3), 1898, em que se vê misturada fortemente a uma intervenção pessoal manifestada na emaranhada e vasta cabeleira da Parca (fig. 3) – figura que no grupo de três alegoriza a Velhice –, ou no desequilíbrio da composição, também bastante evidente no belíssimo A Valsa, 1891, (fig. 4).

A partir 1892, após ter sido vítima de um aborto e de romper sua relação com Rodin, um dado bastante curioso para nós faz-se notar: a nova direção tomada por seu estilo que passa a compreender estudos inspirados na natureza, trazendo para suas obras elementos repletos de significação como a onda, as rochas. As obras que pertencem a essa série, sem dúvida, são apontadas pelos críticos de arte da época como as mais originais de toda a produção da artista. Destacamos desse momento de sua criação esculturas como A Onda (fig. 5), 1897, e As Bisbilhoteiras, 1893, (fig. 6) para mostrar-lhes sua genial destreza com a miniaturização das cenas realizadas em materiais tão difíceis de serem trabalhados como a pedra ônix. Numa célebre carta a seu irmão, o dramaturgo Paul Claudel, que data de 1895, ela o exprime: “tu vês que não se trata em definitivo do estilo de Rodin” (LESSANA, 2000, p. 207). É Maurice Rheims quem destaca essa singularidade por ela tanto reivindicada. O autor, ao comentar algo sobre As Bisbilhoteiras (fig. 6), observa: “esta obra (...) consta dentre as

mais originais e as mais estranhas da história da estatuária universal” (RHEIMS, 1972, p.141).

Estranha, genial, autobiográfica, teatral, maldita, todos esses atributos seriam inúteis para caracterizar a vastíssima obra da escultora, se não mencionássemos aquela que convém verdadeiramente mencionar: a assombrosa força com que realizou, defendeu e até mesmo destruiu suas obras. Animadas por um sopro de inspiração épica – como o disse Morhardt em artigo publicado no *Journal de Genève* em 1896: “Ela é da raça dos heróis!” (PINET & PARIS, 2003, p. 65) –, grande parte das obras da Srta. Claudel parecem acometidas de uma avassaladora embriaguez trágica. Alinhados com as tortuosas produções da estatuária barroca do século XVII, seus trabalhos parecem se aproximar da tentativa do barroco de exprimir na matéria bruta o êxtase, o arrebatamento, o fascínio e o horror que concerniam às cenas dionisíacas revividas pelo espetáculo trágico. De Sófocles a Racine, de Shakespeare ao próprio Paul Claudel, mencionado outrora, a estatuária claudeliana parece nos conduzir ao mesmo pathos encenado pelos gregos, faz-nos entrever a cena da morte, a inexorabilidade do destino – a própria vingança de Apolo e Ártemis ao terem sua mãe Leto, deusa do Destino, ultrajada por Níobe – que a todos implacavelmente acomete, sobretudo, aos heróis. Mas há algo de transfigurador em Claudel que nos permite gozar de um belo genuinamente efêmero em detrimento do perene, do viril, forjado por Rodin: a falta que com mordacidade a remetia à angústia e à criação, do lúdico da teatralidade ao grotesco e petrificante.

2. L’ Âge Mûr, o grupo de Três – “Só as esculturas falam”

Dentre as inúmeras obras de Camille Claudel que com certeza nos suscitaria inúmeras reflexões e divagações, achamos por bem focalizarmos nossa atenção neste artigo, numa em específico: *L’ Âge Mûr* (fig. 3), O Destino ou O Caminho da Vida [1894 (primeira versão em gesso)-1899 (segunda versão em bronze)]. Apontada por muitos como a obra claudeliana mais inquietante, aterradora e original pelas querelas afetivas que põe em cena, aquelas que seriamente pareciam envolver um nefasto triângulo que insistia em persegui-la

malgrado seus esforços em deles se desvencilhar: Camille, Rodin e sua concubina Rose Beuret.

Temendo incorrer em selvagerias como aquelas contra as quais Freud nos advertiu em seu texto *Psicanálise Silvestre* (1910), decidimos por, a partir do texto da própria Camille (cartas trocadas entre os Claudel reproduzidas por Jacques Cassar) e das valiosas inferências realizadas por Marie-Magdeleine Lessana em texto ainda inédito em português (*Entre mère et fille: um ravage*), tecermos reflexões que nos sirvam para melhor compreender o elo inconsciente que enlaça mãe e filha. A cena triangular e patética (fig. 3), segundo Lessana, “traz um casal que valsava cujo homem foi distanciado da jovem e oscilava, ofegante, dividido entre a jovem Suplicante e a velha, a Parca Clôtho¹ (outra alegoria do Destino já mencionado), para enfim se deixar levar pela velha e se destacar definitivamente da jovem” (LESSANA, 2000, p. 204) que com ele valsava numa cumplicidade erótica que o drapeado *art-nouveau*, exigido *a posteriori* pelo Sr. Dubois, Inspetor da Escola de Belas Artes, para cobrir a nudez do casal não a ocultava, parecia deixar entrever o ato. Ainda Lessana: “A Valsa amorosa será metamorfoseada em arrebatamento fúnebre. Na ausência de Rodin e de Paul (em missão diplomática aos EUA), Camille põe em cena a triangulação (Valsa mais Clôtho), $2 + 1 = 3$ ”. Em carta ao irmão ausente (1893), ela apresentou o trio como algo ou alguém a mais; o que nos remete à suspeita da existência de ‘um a mais’ (*ibidem*), vejamos: Camille esculpira na mesma época (1893) o busto de uma garotinha de olhar fixo e puro voltado para o céu, A Pequena Castela de Islette (fig. 7). Esta criança, além de evocar o drama dos filhos abandonados, segundo Lessana, traz também o filho abortado por Camille durante sua estada em férias na Touraine. Reflitamos: Seria o filho abortado a dívida cobrada pela Mulher que com sua “ira negra” sempre estava à espreita para impedir o homem de precipitar-se em seu socorro?

A biografia da artista revela os inúmeros atritos vividos com a mãe, Louise-Athanaïse Claudel, a qual não reconhecia a importância do ofício da filha nem seu esforço para fazer valer o próprio talento. A Sra. Claudel acusava Camille de extorquir o pai, entusiasta de seu talento, obrigando toda a família a se mudar para Paris, em 1881, início do que foi pelo irmão denominado “cataclisma” (1951), para que ela pudesse estudar na antiga Academia Colarossi com o Mestre *Alfred Boucher*. Reine-Marie Paris e Hélène Pinet revelam em *Camille Claudel – Le génie est comme un miroir*, a partir de um minucioso estudo que

¹ Entre os latinos, Clôtho é uma das três irmãs que personificam o Destino, as três Parcas. Na Mitologia Grega, são chamadas Moiras.

envolveu, sobretudo, as correspondências trocadas entre os Claudel, que a Sra. Claudel demonstrava nítida predileção pela filha Louise, inexpressiva no que concerne ao talento artístico, em detrimento da filha escultora.

Lessana nos relata em *Entre mère et fille: um ravage* um fato curiosíssimo que convém ser mencionado: A Sra. Claudel, antes do nascimento de Camille, perde seu primeiro filho, Charles-Henri, que viveu apenas quinze dias. A autora levanta a suspeita de que esta morte tivesse interferido no acolhimento dado ao filho que o sucederia, Camille, a quem a Sra. Claudel deu um prenome andrógino ou como o denominou Lessana, bissexual (em língua francesa o prenome Camille serve tanto para nomear alguém do sexo masculino quanto do sexo feminino, ao contrário do português que possui os biformes antropônimos: Camila e Camilo). Em *Paul Claudel ou L' Enfer du Génie*, o biógrafo Gérald Antoine escreve : “desde a época de seu nascimento, Camille tinha sido mal acolhida: esperava-se um menino para substituir o pequeno Henri morto após o nascimento” (ANTOINE, 1988, p. 75).

Camille por vezes foi pela mãe repreendida, ao regressar à casa paterna com os sapatos e as roupas inteiramente sujos de barro, lama, poeira de mármore, dizendo que não mais suportava conviver com as “sujeiras” trazidas pela filha. Durante o período em que Camille – acometida pelo acirramento de seus sintomas, sobretudo, dos delírios paranóides –, foi mantida reclusa num asilo de alienados (de 10 de março, alguns meses após a morte de seu pai, de 1913 até o dia de sua morte, em 1943, aos 78 anos) jamais recebeu a visita de sua mãe, que a ela só se endereçará uma única vez por meio de uma carta atroz da qual trataremos mais à frente, e sofreu as agruras de idéias persecutórias que a induziam a responsabilizar Rodin e toda a sua “corja” por tudo o que vivera.

Recorramos à teoria psicanalítica para lançar de mão de alguns aspectos concernentes ao feminino que serão de extrema valia para a transmissão daquilo que pretendemos abordar por meio deste artigo.

3. Freud, o Édipo e a Mulher

Podemos deduzir que o enigma da mulher sempre fascinou Freud e o impulsionou à construção da teoria psicanalítica, já que esta caminhou sempre lado a lado

com sua experiência clínica. Freud foi tocado desde o início pela escuta das históricas, inaugurando o método fundamental da psicanálise: a associação livre.

Freud não recua diante do enigma da mulher, que descrevia como “Continente negro” (1926), ou seja, um continente inacessível à experiência, inexplorado e desconhecido. No início de sua obra, Freud tenta explicar a sexualidade feminina equiparando-a a masculina. Em “Interpretação dos sonhos” (1900) Freud ao descrever o Complexo de Édipo recorre à tragédia grega de Sófocles e utiliza-se de seu material clínico de sonhos. Postula nesse momento que *o primeiro objeto de amor da menina é o pai* e do menino é a mãe. Dessa maneira, a criança deseja a morte do genitor do mesmo sexo para que assim possa desfrutar da exclusividade no amor do genitor do sexo oposto. As crianças fantasiariam o que o rei de Tebas executou na realidade – matar o pai e desposar a mãe –, no caso do menino.

Até os anos de 1920, Freud considerava que o desenvolvimento sexual da menina deveria ser como o do menino. Entre 1923 e 1924, Freud publica dois textos que parecem inovar sua teoria no que diz respeito a mulher: “A Organização Genital infantil” (1923) e “A Dissolução do Complexo de Édipo” (1924). A castração é o eixo central de como as crianças de ambos os sexos tentam elaborar a falta percebida na mulher. A criança, já na fase fálica, cria a dicotomia castrado/ não castrado, ou seja, aqueles que têm e os que não têm o falo²

Em 1925 Freud publica “Algumas conseqüências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos”, texto que reúne suas opiniões sobre a sexualidade feminina até o momento. Nessa fase de sua obra, Freud descobre que a mãe é o primeiro objeto para ambos os sexos. Freud desenvolve então, a teorização da fase pré-edipiana feminina.

Antes de ingressar no Édipo, a menina tem com sua mãe uma intensa e apaixonada ligação exclusiva de amor: Freud (1931) diz ser impossível entender a sexualidade feminina sem analisarmos a relação da menina com sua mãe. Nessa fase, o pai é visto como um rival com quem disputa o amor de sua mãe. A menina para ingressar no Édipo e voltar-se para o pai, constituindo sua feminilidade normal deve ter duas tarefas a mais que o menino; trocar de zona erógena - do clitóris para a vagina - e de objeto de amor - da mãe para o pai.

² Conceito psicanalítico que designa a plena potência vital e que tem na imagem do pênis ereto sua versão imaginária. Em termos simbólicos, funciona como elemento diferenciador entre os sexos.

Mas esse processo não ocorre de maneira tão simples. O afastamento da menina de sua mãe ocorre de forma difícil e dolorosa. Isto, quando ocorre. Algumas mulheres podem encontrar grande dificuldade em separar-se da mãe e entregar-se ao amor de um homem.

Esse parecia ser o caso da jovem paranóica analisada por Freud (1915). A moça, que tinha uma ligação intensa com a mãe não consegue relacionar-se com homens. E quando, aos seus trinta anos permite aceitar os galanteios de um colega de trabalho, constrói um delírio com base em seu “Complexo materno” (*die Mutterbindung*), termo usado por Freud em 1915, que parece já notar a importância da mãe na vida psíquica da mulher. Importância não apenas quando se trata de uma psicose posterior, mais ainda, coloca a mãe na sua relação com a filha, como o núcleo da neurose na mulher.

A relação mãe-filha é intensa e passional, repleta de sentimentos ambivalentes, justamente por ser a primeira relação de amor da menina (como também do menino). Em um primeiro momento, a criança de ambos os sexos encontra-se mergulhada numa relação exclusiva com sua mãe. É dela que advêm todos os cuidados com higiene, alimentação sendo que a criança acha-se inteiramente alienada ao desejo desse Outro fundamental. Por ser objeto de tanta expectativa, a mãe torna-se alvo de tanta decepção.

Durante a fase fálica, o menino é obrigado a abdicar dessa relação de amor a fim de preservar seu genital, tanto valorizado. Diante da visão da falta de pênis na mulher, ele teme perder o seu, ressignificando as ameaças reais, recebidas até então (as repreensões devido à masturbação), às quais não havia dado devida importância. Assim, o menino abandona o Complexo de Édipo devido sua angústia de castração.

Na menina, não podemos falar de uma angústia de castração, já que ela não tem o que perder. A menina, então, se tornaria vítima da inveja do pênis, culpabilizando a mãe porque "a enviou ao mundo assim tão insuficientemente aparelhada" (FREUD, 1996[1925], p. 283), ou ainda “ressente-se de a mãe tê-la trazido ao mundo como mulher” (FREUD, 1996 [1931], p. 242). A partir dessa dolorosa constatação, a menina volta-se para o pai esperando receber dele o que não recebeu da mãe, deslizando por meio de uma equação simbólica do pênis para o bebê (que espera receber do pai) e para depois poder voltar-se para outros homens. Mas o decorrer desse processo deixa um resto. A menina à saída do Édipo recebe do pai uma identificação fálica e continua esperando receber da mãe uma identificação enquanto mulher. Esse resto, essa lacuna deixada em branco no processo edipiano da menina

remete-nos à relação primordial com a mãe, campo que se constitui em um mais além e um mais aquém do Complexo de Édipo.

Freud em “Análise Terminável e Interminável” (1937) situa o rochedo da castração como o ponto infinito e intransponível de uma análise, ou seja, a impossibilidade tanto no homem como na mulher de aceitar a castração. A mulher não renunciaria nunca de tentar ter um pênis, tendo esse desejo para sempre inscrito no seu inconsciente, enquanto o homem teria imensa dificuldade em colocar-se numa posição passiva diante de outro homem. Freud nomeia essa posição de “repúdio à feminilidade”, ou seja, uma impotência de se haver com o registro da falta, que é a feminilidade.

Na menina, não podemos falar de uma angústia de castração, já que ela não tem o que perder. A menina, então, se tornaria vítima da inveja do pênis, culpabilizando a mãe porque “a enviou ao mundo assim tão insuficientemente aparelhada” (FREUD, 1996[1925], p. 283), ou ainda “ressente-se de a mãe tê-la trazido ao mundo como mulher” (FREUD, 1996 [1931], p. 242). A partir dessa dolorosa constatação, a menina volta-se para o pai esperando receber dele o que não recebeu da mãe, deslizando por meio de uma equação simbólica do pênis para o bebê (que espera receber do pai) e para depois poder voltar-se para outros homens. Mas o decorrer desse processo deixa um resto. A menina à saída do Édipo recebe do pai uma identificação fálica e continua esperando receber da mãe uma identificação enquanto mulher. Esse resto, essa lacuna deixada em branco no processo edipiano da menina remete-nos à relação primordial com a mãe, campo que se constitui em um mais além e um mais aquém do Complexo de Édipo.

Em 1908, Freud apontou o duplo posicionamento em que a mulher se encontraria com base na observação de uma de suas pacientes histéricas: esta, com uma de suas mãos puxava seu vestido na tentativa de arrancá-lo, comportando-se como homem, enquanto sua outra mão ocupava-se de trazer o vestido para si, a fim de velar seu corpo, numa atitude feminina. Freud denomina esse duplo posicionamento feminino de bissexualidade na mulher, o que Lacan posteriormente localizará como dois gozos entre os quais a mulher se situa: o gozo fálico e o gozo Outro.

Dessa maneira, a mulher se encontraria numa posição de fronteira, entre o gozo fálico, que se refere à linguagem, ao sexual e o gozo Outro, um gozo suplementar, que estaria totalmente fora do universo da representação, não se inscrevendo na cadeia significante. Devido a essa posição entre a castração e o furo, a linguagem e o irrepresentável, o sexual e o

Real, e por assim, encontrar-se apenas parcialmente inscrita no registro fálico encontramos no sexo feminino, como aponta Lacan (1955-56) uma característica de vazio, ausência, buraco.

Portanto, entendemos com Zalcberg (2003), a inveja do pênis na menina a que Freud se referiu, não como a inveja do órgão genital masculino, mas como um apelo feminino a um significante que a represente como mulher. O menino sente-se mais assegurado no campo simbólico já que possui o suporte imaginário do pênis.

Assim, a mulher não cessa de endereçar à mãe algo que lhe dê uma representação enquanto mulher, ao mesmo tempo em que a confronta com seu não saber sobre sua própria feminilidade. Essa relação de mão dupla entre a mãe e sua filha é denominada por Freud (1931) de “catástrofe” e posteriormente, por Lacan (1973), de “devastação”.

Assim, a mulher não cessa de endereçar à mãe algo que lhe dê uma representação enquanto mulher, ao mesmo tempo em que a confronta com seu não saber sobre sua própria feminilidade. Essa relação de mão dupla entre a mãe e sua filha é denominada por Freud (1931) de “catástrofe” e posteriormente, por Lacan (1973), de “devastação”.

5. Devastação, fascínio e arrebatamento

Partindo-se da raiz etimológica que implica o substantivo utilizado por Lacan: *le ravage*; Lessana (1993) nos adverte sobre a proximidade entre os substantivos que trazem a mesma raiz: *ravissement* e *ravinement*, respectivamente, arrebatamento e deslumbramento. O que nos permite inferir que há algo de duplamente fascinante e devastador no enigma trazido pela imagem da mãe. Em carta ao irmão Paul Claudel (1939), Camille revelava, já aos 75 anos sua preocupação insistente com o destino dado ao retrato de sua mãe, feito pela própria artista aos 17 anos. Instiga-nos o mistério em torno do desaparecimento deste retrato, o que suscita inúmeras especulações levantadas por seus biógrafos, tal como aquela apontada pela Sra. Jacques Massary, cunhada da irmã Louise, segundo a qual a Sra. Claudel havia possivelmente destruído o retrato. Num retorno a Lacan (1973), encontramos a definição de *ravage* como um elo inconsciente que implica mãe e filha de conseqüências mútuas: um retrato realizado pela filha num primeiro instante de sua produção artística que parece ter sido rejeitado pela mãe de maneira atroz.

Recorramos ao que nos diz Lessana:

Para Camille, no fim de sua vida, aquele retrato tomara o valor da existência intemporal de sua própria mãe e representava sobre a tela o que a mãe tinha de inatingível: dor secreta, espírito de resignação, abnegação completa, modéstia, sentimento de dever levado ao extremo... A jovem perscrutou a expressão de dor do rosto de sua mãe, a postura de seu corpo, ela realizou em ato uma versão de enigma que representava aquela mulher, sua mãe. (LESSANA, 2000, p. 178)
3

Camille parecia querer dar forma àquilo que designava como uma tristeza inconfessada expressa pelo semblante da mãe retratada, no intuito de suportar o que da natureza avassaladora do enigma a afetava. A importância que Srta. Claudel atribuía à confissão do que sua fantasia filtrava do embate com o enigma proposto pela mãe, remete-nos a melhor refletir sobre o suposto silenciar de sua mãe no tocante à própria desgraça. Em meio a essa relação devastadora, faz-se imprescindível destacar que na ausência de um lugar diante do enigma trazido pelo desejo da mãe, só resta à filha insistentemente fazer-se objeto. É Zalcberg (2003) quem nos lega um esclarecimento acerca da importância de se pensar a questão da devastação, levando-se em consideração a importância para ambos os sexos de se encontrar um lugar no simbólico, exigência do advento do sujeito que precisa sair da submissão ao desejo materno tomando do Outro paterno um traço mínimo de identificação. O pai lega a ambos os sexos uma identificação viril que no menino se faz direito ao *phallus*, uma vez que porta o suporte imaginário do pênis, e na menina revela-se incipiente, obrigando-a a se voltar para a mãe exigindo-lhe identificação feminina, algo de que não se tem registro no psiquismo.

A devastação traz a própria evidência do que é ser mulher, ser faltante, ser não-toda, ser parcialmente, no dizer de Lacan: “ser um pouco louca, uma vez que porta uma dupla referência ao *phallus* e ao furo, deparando-se com a castração, em última instância com a falta de significante no campo do Outro” (LACAN, 1975, p. 65). Nessa relação catastrófica que a ambas acomete, vêem-se a todo instante os dois pares desta relação serem confrontados com o vazio revelado pela ausência do registro daquilo que se pudesse representar como feminino.

³ Tradução dos autores para o trecho original que se segue: « *Pour Camille, à la fin de sa vie, ce portrait avait pris la valeur de l'existence intemporelle de sa mère elle-même et représentant sur la toile ce que sa mère avait d'intangible, douleur secrète esprit de résignation, abnégation complète, modestie, sentiment du devoir poussé à l'excès. La jeune fille a scruté l'expression de douleur du visage de sa mère la posture de son corps, elle a réalisé en acte une version de l'enigme que présentait cette femme, sa mère* ».

Nas vicissitudes dessa busca, podemos destacar o lugar concedido ao parceiro no envolvimento amoroso que conforme Freud (1931) revela-se herdeiro da relação pré-edípiana com a mãe e, mais precisamente, das censuras feitas à mãe, tornando-se alvo da reivindicação fálica. Rodin parece ter sido tomado por Camille por aquele que, na incipiência do Pai em dotar-lhe de algo que a fizesse mulher, fosse capaz de fazê-la tornar-se uma. Sendo a tentativa infrutífera, por faltar a todos o que satisfaz, Camille, face à impossibilidade de ter a exclusividade no amor do Mestre (Rodin vivia já há algum tempo com uma mulher mais velha que ele, Rose Beuret, de quem demonstrava não poder se separar), destituiu-a a duras penas e projeta sobre sua figura toda a responsabilidade pelo seu insucesso, pela sua desditosa condição feminina, desenvolvendo um ódio implacável por ele, culminando num terror persecutório generalizado que supostamente justificava Paul e a família a mantê-la reclusa numa casa para alienados.

Considerações finais

Pretendemos, com esse artigo, verificar a relação existente entre angústia e devastação servindo-nos da biografia e obra artística de Camille Claudel a fim de nos auxiliar a vislumbrar a relação entre os dois conceitos.

No decorrer de nosso percurso na obra freudiana, percebemos haver uma mudança no que diz respeito ao desenvolvimento sexual feminino quando Freud descobre a fase pré-edípiana, fase exclusivamente feminina. O amor edípiano da menina pelo pai teria como precedente uma intensa e exclusiva ligação apaixonada com a mãe. O pai é tomado como um intruso perturbador. Essa relação predestinada a terminar em ódio deixa profundas marcas psíquicas na mulher, sobretudo em suas relações posteriores. A menina, segundo Freud, afasta-se da mãe devido seu rancor de não ter recebido dela um órgão como o do menino, já que à mãe também falta o pênis. Freud não se utiliza do termo *devastação*, mas o denuncia quando descreve essa relação de catástrofe, conforme já mencionamos. A *devastação* implica mãe e filha mutuamente numa relação de ambivalência marcada por sentimentos de ódio, amor, culpa e fascínio.

Recorremos mais uma vez à correspondência dos Claudel, no intuito de angariar subsídios à visualização desses efeitos devastadores apontados por Lacan. Esse trecho foi extraído de uma carta de Sra. Claudel ao diretor do asilo em que Camille estava internada:

Eu recebi uma nova carta de minha filha C. Claudel informando-me de que esta muito infeliz e que deseja ser transferida para Saint-Anne, em Paris. Eu me pergunto como ela se encontra aí para me enviar cartas por outros intermediários e não pelo médico ou por vocês mesmos. Eu me encontro excessivamente preocupada com isso porque ela bem pode da mesma forma enviá-las a outras pessoas (...) eu não quero, sob nenhum pretexto, retirá-la de vocês (...) quanto a recebê-la novamente em minha casa ou reenviá-la à sua própria residência, como ela estivera outrora, jamais, jamais. Eu tenho 75 anos, eu não posso ocupar-me de uma garota que tem idéias tão extravagantes (...) que nos detesta e está pronta a nos fazer toda sorte de mal que puder (...). Guardem-na, eu os imploro (...). Por fim, ela porta todos os vícios, eu não quero revê-la, ela nos faz tanto mal³. (LESSANA, 2000, p. 244).⁴

Precisamente por ser a primeira relação de amor da menina, insistimos, comporta extrema ambivalência e terminará quase sempre em ódio dirigido à mãe ou aos herdeiros dessa relação. A menina permanecerá para sempre ligada à mãe (ou a substitutos dela) esperando que esta lhe dê uma identificação feminina, já que só recebe do pai uma identificação viril, segundo o que já explanamos.

Sendo que a menina não recebe da mãe um significante que a represente como mulher, estando não-toda inscrita no gozo fálico e mais perto do Real, do inassimilável, podemos dizer que a mulher estaria mais propensa à *angústia automática* que o homem, já que este possui o suporte imaginário do pênis. A *angústia automática* é uma denominação utilizada por Freud em 1926, que a diferencia da *angústia sinal*. A *angústia sinal* é um aviso produzido pelo eu, a fim de evitar a *angústia automática*, mais radical. A *angústia automática*, por outro lado, trata-se de uma libido livre, desligada, por isso tão avassaladora, deixando o sujeito frente ao desamparo radical e despojado de suas garantias fálicas de ancoramento.

³ ⁴ Tradução dos autores para o trecho original que se segue: « *J'ai reçu hier une nouvelle lettre de ma fille C. Claudel m'informant qu'elle était très malheureuse et qu'elle désirait être transférée à Saint-Anne à Paris. Je me demande comment elle s'y prend pour me faire parvenir des lettres par d'autres intermédiaires que le médecin ou vous-même. J'en suis excessivement inquiète parce qu'elle peut tout aussi bien écrire à d'autres personnes... [je ne veux à aucun prix la retirer chez vous quant à la reprendre chez moi ou la remettre chez elle, comme elle était autrefois, jamais, jamais. J'ai 75 ans, je ne puis me charger d'une fille qui a les idées les plus extravagantes...], qui nous déteste et qui est prête à nous faire tout mal qu'on pourra... [je vous en supplie [...]] Enfin elle a tous les vices je ne veux pas la revoir, elle nous a fait trop de mal ».*

⁴

Diante de sua falta de lugar enquanto mulher só resta a essa fazer-se objeto para o Outro não fazendo concessões, oferecendo seu corpo, sua alma, seus bens, como aponta Lacan em *Televisão* (1974).

Em suma, no intuito de inquietar o leitor com a valorosa contribuição do amálgama vida e obra dessa magnífica mulher, concluiremos ouvindo mais uma vez sua escrita, seu estilo, em carta endereçada a seu primo Henri Thierry, no ano de 1910:

Eu estou sempre adoecida pelo veneno que trago no sangue, tenho o corpo a queimar; é o huguenote Rodin que me faz distribuir a dose pois ele espera herdar meu ateliê com a ajuda de sua boa amiga, a Dama de Massary (sua irmã Louise). É por causa da ação combinada entre esses dois infames que tu me vês num tal estado. Outrora, eles concluíram um mercado juntos nos bosques de Villeneuve, onde ele se ocupou de me fazer desaparecer e de livrá-la de mim, onde ela o ajudava a meter a mão em meus trabalhos, à medida que eu os faço. Eles selaram este mercado com bons beijos na boca [...] para me despojar de tudo o que eu possuo⁵. (LESSANA, 2000, p. 238)

REFERÊNCIAS

ANTOINE, Gérald. **Paul Claudel ou L' Enfer du Génie**. Paris : Lafont, 1988.

CAMILLE Claudel, Direção: Bruno Nuytten. Produção: Isabelle Adjani, Bernard Artigues, Christian Fechner. Distribuição: Spectra. Intérpretes: Isabelle Adjani, Gerard Depardieu, Laurent Grévill, Alain Cuny, Madeleine Robinson e outros. Paris, 1988. Dvd (166 min.). (filme). Baseado na biografia de autoria de Reine-Marie Paris.

CASSAR, J. **Dossier Camille Claudel**. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003.

DE LA CHAPELLE, R-M. P. **Camille Claudel (1864-1943)**. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 1997.

FREUD, Sigmund. (1900) “A Interpretação dos sonhos.” In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. V, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁵ Tradução dos autores para o trecho original que se segue: « Je suis toujours malade du poison que j'a dans le sang, j'ai le corps brûlé ; c'est le huguenot Rodin qui me fait distribuer la dose car il espère hériter de mon atelier avec l'aide de sa bonne amie la dame de Massary [Louise]. C'est de l'action combinée de ces deux scélérats que tu me vois dans un état pareil. Autrefois, ils avaient conclu un marché ensemble dans le bois de Villeneuve, où lui s'engagea à me faire disparaître et à la débarrasser de moi, où elle s'engageait à l'aider à mettre la main sur mes travaux à mesure que je les fais. Ils ont scellé ce marché de bons baisers sur la bouche(...) pour me dépouiller de tout ce que possède ».

_____. Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade (1908). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. Psicanálise Silvestre (1910). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1915) “Um Caso de Paranóia que contraria a Teoria Psicanalítica da Doença.” In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1923) “A Organização Genital Infantil: Uma Interpolação na teoria da Sexualidade”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. (1924) “A Dissolução do Complexo de Édipo”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. (1925) “Algumas conseqüências psíquicas da Distinção Anatômica entre os sexos.” In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1931) “Sexualidade Feminina”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1937) “Análise Terminável e Interminável”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAUDICHON, B., LAURENT, M. **Camille Claudel (1864-1943)**. Paris: Musée Rodin, Poitiers: Musée sainte-Croix, 1984.

LACAN, J. As Psicoses (1955-56). In: **O seminário, livro 3**: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **Le Séminaire** – Livre XX : Encore (1972-1973). Paris : Éditions du Seuil, 1975.

_____. **Televisão** (1974). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

_____. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

LESSANA, M-M. **Entre mère et fille : un ravage**. Paris : Fayard, 2000.

LIGEIRO, V.M. **Angústia e feminino**: uma leitura da vida e da obra de Camille Claudel à luz da psicanálise. Monografia apresentada como requisito para a conclusão do curso de especialização em Psicanálise e saúde mental da UERJ, 2007. Inédito.

MIRANDA, E. R. Quando a máscara cai: a devastação. **Kalimeros**, Rio de Janeiro, p. 138-146, 1995.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Manuel Maria Bocage. São Paulo: Martins Claret, 2005.

PINET, H., PARIS, R-M. **Camille Claudel**: le génie est comme un miroir. Paris : Gallimard, 2003.

RHEIMS, M. **La sculpture au XIX^e siècle**. Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1972.
SOLER, C. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
ZALCBERG, M. **A relação mãe e filha**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

CAMILLE CLAUDEL - ANGUISH AND DEVASTATION

ABSTRACT:

This article discusses the notion of devastation and the anguish concept, as Psychoanalysis concerns, using the biography and a brief work study of the French sculptor Camille Claudel, to give them more visibility in order to contribute with the transmission of what Freud and Lacan were legacy to us.

KEYS-WORDS: Camille Claudel; devastation; anguish; Lacan

CAMILLE CLAUDEL – ANGOISSE ET RAVAGE

RÉSUMÉ:

Cet article aborde les notions de *ravage* et *angoisse*, telles que la Psychanalyse les conçoit, en utilisant la biographie et un brève étude de l'oeuvre de le sculpteur français Camille Claudel, afin de leur attribuer une meilleure visibilité dans ce qui concerne les efforts de la transmission de l'enseignement légués par Freud et Lacan.

MOTS-CLEFS: Camille Claudel ; ravage ; angoisse ; Lacan

Anexos:



Auguste RODIN, *A Aurora*, 1885, mármore 56 x 59 x 53. Museu Rodin. (fig. 1)



Camille CLAUDEL, *A Velha Hélène*, 1882, terracota 27 x 20 x 22 cm. Col. Particular. (fig. 2)



Camille CLAUDEL, *A Idade Madura*, 1898, bronze 63 x 90 x 48 cm. Fundição E. Blot no. 5. Col. Particular. (fig. 3)



Camille CLAUDEL, *A Valsa*, 1895, bronze 42 x 36 x 20 cm. Fundição póstuma autêntica: Rocher. Col. Particular. (fig. 4)



Camille CLAUDEL, *A Onda*, 1897, bronze e ônix 62 x 56 x 50 cm. Fundição póstuma autêntica: Rocher nº



2/8. Col. Particular. (fig. 5)

Camille

CLAUDEL, *As Bisbilhoteiras*, 1894/1905, mármore bronze 33 x 33 x 27 cm. Fundição: E. Blot. Col.

Particular (fig. 6)



Camille CLAUDEL, 1895, *A Pequena Castelã* (com trança reta), mármore 44 x 34 x 30 cm. Col. Michel Toselli. (fig. 7)

© 2007 *Psicanálise & Barroco*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos
Juiz de Fora, MG - Brasil
Tel.: (32) 2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br