

# Camille Claudel:

## uma escuta ocular

Bárbara Brandão Guatimosim

A partir da trajetória de uma vida e de uma da obra, quais seriam – em uma escuta analítica – os outros rumos possíveis, insinuados nas nomeações e figurações que encadeiam o destino trágico da artista?

*“Si cada hora viene con su muerte,  
el tiempo es una cueva de ladrones,  
usted preguntará por qué cantamos.  
Si estamos lejos como un horizonte,  
si cada noche es siempre alguna ausencia  
y cada despertar un desencuentro,  
usted preguntará por qué cantamos.  
Cantamos porque el cruel non tiene nombre  
y en cambio tiene nombre su destino.”*

Mário Benedetti: *Por que Cantamos*

A história da escultora francesa Camille Claudel seria apenas mais uma história de amor, de encontro e desencanto, se sua trajetória não tivesse sido marcada, tão drástica e dramaticamente pelo talento extraordinário da artista, ao lado, mas também comprometido, com a obsessão que viveu por Auguste Rodin, não menos extraordinária. A relação conturbada, que durou uns quinze anos, desencadeou a loucura que acabou por condená-la ao isolamento por trinta anos, em um asilo para alienados. O diagnóstico, talvez indiscutível: Psicose paranóide.

Evidentemente a obra não é uma associação livre, não é a vida pessoal do artista, mas obra de arte, como a palavra distingue. Mas no caso de C. Claudel, a maior parte de sua obra é falante, figurando de modo imediato, gritante, os passos de sua paixão. Surgem então possibilidades de escuta. Aqui detive-me em algumas obras, tal-

**Bárbara Maria Brandão Guatimosim** é psicóloga, psicanalista, participante do Seminário da Prática Psicanalítica. (Belo Horizonte). Este texto foi lido nos *Debates Contemporâneos – Psicanálise e Transmissão*, promovidos pelo ALEPH, quando da exposição das obras da escultora no Museu de Arte da Pampulha (junho de 1998). Também foi apresentado no II Fórum Mineiro de Psicanálise (Uberaba).

vez mais falantes para um analista, além de alguma literatura a seu respeito.

Seu talento revelou-se precoce-mente, juntamente com seu gênio intempestivo. Foi incentivada por seu pai e através do primeiro preceptor Alfred Bouchet, chegou como aluna ao ateliê de A. Rodin; sua obra anterior já dava mostras de uma busca de expressão nova, num estilo consoante ao do mestre. Esta afinação estética, terminou por enlaçá-los num encontro amoroso e artístico, apesar das suas diferenças pessoais e estilísticas. São desta parceria as maiores testemunhas, as obras de ambos que soam muitas vezes como diálogos, homenagens, declarações de amor trocadas entre amantes, já marcadas pelo estilo de cada um de amar e esculpir. Desta fase do encontro, do lado de C. Claudel, tem-se obras significativas: *Sakountala* (1888), que recebeu outras versões e nomes: *Vertumno e Pomona* e *O Abandono*, nomeação que aqui alcança privilégio retumbante pelo equívoco que nos lança.

*O Abandono* é uma cena, porque em movimento, da entrega entre dois amantes. O curto espaço antes do abraço.

Considerada por muitos como sua obra prima, *A Valsa* (1895), busca na modelagem alcançar mais ainda o puro movimento. Esta obra, que nos obriga a acompanhar sua linha oblíqua ascendente, vetor muito usado por C. Claudel, dá-se a ver como um rodopio, onde a mulher se deixa levar, tendo como único apoio o braço do homem que a segura, prefigurando um vôo espiralado, onde o casal se volatilizaria. Este instante *antes de*, que marca a obra de C. Claudel, é um tempo limite que preconiza ou o encontro, o alçar vôo, ou a queda, desabamento. Os corpos estão *prestes a*. No limite.

Mesmo no final da relação, período de desencontro, o diálogo continuou, fazendo ressoar o equívoco, basculando o tema. C. Claudel não mais no abandono amoroso, via-se

abandonada. Foi com este sentimento que forjou as esculturas daquela época.

Em *O Deus que Voou* (1894), vemos uma *Psiquê* de braços erguidos, caminhando de joelhos. É assim que a artista, na fuga do amor, inicia em suas obras o ciclo das suplicantes. O deus que voou é *Eros*, amor. Os braços erguidos, por mais que se queiram alados, são traídos pelas mãos e cabelos. As mãos agarram uma ausência, uma falta. A cabeleira

Este instante  
“antes de” é um  
tempo-limite que  
preconiza o  
encontro ou a  
queda.

entretecida de algas, aquática. Tinha, como sempre, outros nomes: *Hamadriade* e *Jovem com Nenúfares*, mas C. Claudel vai expô-la com o nome de *Ofélia*.

Alegoria dramática da trajetória amorosa e também do destino humano, vemos em *A Idade Madura* (1898), ou *Os Caminhos da Vida*, uma jovem ajoelhada, (teria existido uma primeira versão onde a jovem ainda segurava a mão do homem) que implora com todo seu corpo pelo homem que se distancia, levada por uma velha quase alada que figura a

própria morte em vida, sobre a base de um chão marinho. As mãos da jovem, na versão que ficou, não mais seguram a mão do homem, mas agarram um vazio. As mãos se enchem de uma presença fantasma, denso volume de uma ausência. A mão do homem, alongando um dos braços para trás, às suas costas, parece estar acenando em infinita despedida. Na postura inclinada da jovem, ressurgem mais uma vez o instante *antes de*. Os pés e os dedos contraídos, quase retorcidos para trás, revelam o esforço de uma caminhada de joelhos; mas a inclinação de súplica de todo o corpo dá o destino deste instante. Não há como sustentar-se nesta posição. Mais um momento e ela cai.

A terceira versão (ou um terceiro tempo) da *Idade Madura* apresenta a jovem implorante só, sobre as ondas, já excluída do grupo de três da versão anterior, da qual *A Suplicante* (1899) é apenas um detalhe. Só não é detalhe que ela tenha tido este destaque. Paul Claudel, irmão da escultora, não consegue não identificar a peça com Camille.

“(…) mas não! Esta jovem nua é minha irmã Camille, suplicante, humilhada, de joelhos, esta soberba, esta orgulhosa, foi assim que ela representou a si mesma.”<sup>1</sup>

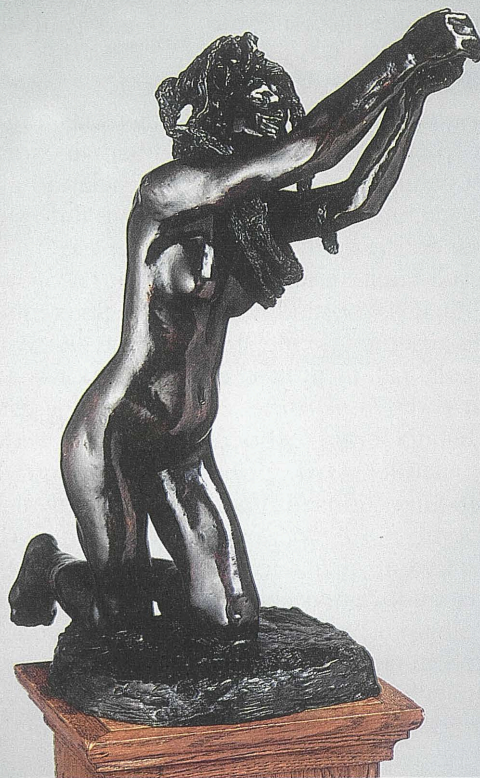
Do abandono amoroso da *Valsa*, revisitado no desenlace abandônico, temos *A Fortuna* (1900). A jovem numa inclinação insustentável, continua a dançar sozinha com vendas sobre os olhos. Sem o corpo do homem, as mãos estão ocupadas com sacos de moedas. “A bailarina cega oscila a partir de então sobre sua roda, sem que um dançarino de valsa, detenha sua queda.”<sup>2</sup>

Outra solitária versão da *Valsa* é *A Verdade* (1900). Aqui a cabeça da dançarina apoia-se no toco de um ombro que resta dos seus próprios braços amputados.

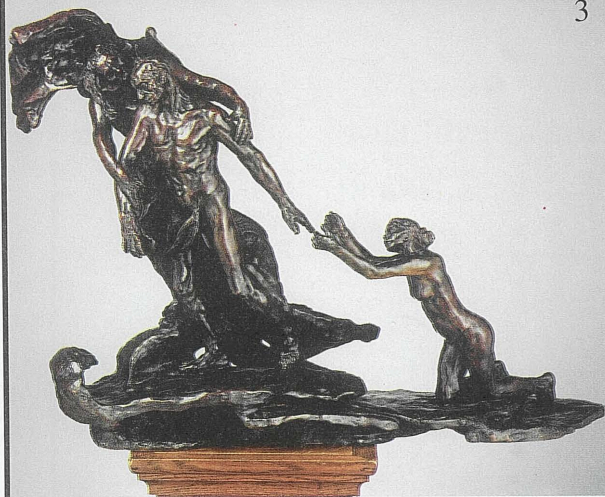
Em uma de suas últimas esculturas, um tronco de videira que se ramifica em forquilha sob a axila, serve de amparo na forja de *Níobe Ferida* (1906), sua única encomenda. Esta



1



2



3

4



- 1 - O Abandono
- 2 - O Deus que voou
- 3 - A Idade Madura
- 4 - A Valsa

Imagens reproduzidas com autorização do Museu de Arte Moderna da Pampulha (Belo Horizonte)

escultura retoma a posição da amante do *Abandono* ou *Sakountala*; mas enquanto *Níobe*, a amante está aí ferida de morte. Petrificada, o instante que a espera é a sua queda. Sua última obra é *Perseu e a Medusa* (1902), no ato do decepamento.

Camille, separando-se de Rodin, tentou criar asas, dançar sozinha. Isolou-se trabalhando compulsivamente, mas se vê que também persevera uma falta, na qual se obstina. “Há sempre algo de ausente que me atormenta.” Suas palavras. O projeto da *Idade Madura* e da *Implorante*, ou *Suplicante*, estava entre esboços enviados a P. Claudel. O da *Suplicante*, em particular, tinha na carta um primeiro nome: *A Falta*, onde C. Claudel escreveu: “Uma jovem moça agachada num banco chorando, os pais a olham espantados.”<sup>3</sup> A C. Claudel faltou muita coisa. Muitos escritores fazem o levantamento: faltou mãe amorosa, um filho perdido em aborto, um irmão mais velho falecido ainda criança. Sua situação financeira era precária; seu pai, apesar de admirá-la e estimulá-la, era distante, e o relacionamento entre os dois, conturbado pelo temperamento de ambos. Seu irmão P. Claudel, o escritor, que talvez tenha sido sua *família* mais legítima e com o qual mantinha um contato firme e constante, depois da internação, limitou-se a vê-la raramente e a pagar-lhe o asilo. Porém Camille também era alguém que tinha muito. Tinha alguns amigos dedicados, admiradores; entre eles Claude Debussy e o próprio Rodin, que se por um lado *roubava-lhe* as idéias e a autoria, (era o carro chefe do seu delírio persecutório) incentivava-a e ajudava-a concretamente, por outro, no amor que lhe permitia a neurose. Tinha pelo menos uma amiga fiel. Nada disso adiantou. Poderíamos arriscar e dizer que a abundância e mais doações não fariam muita diferença. Nenhum desses amores e apoios estava endereçado ao sujeito Camille Claudel. Pelo menos algumas destas *ajudas* dizem-nos disso.

Rodin talvez a quisesse mais em mármore ou em bronze; um *Eterno Ídolo*. Paul Claudel, depois do colapso da irmã, afastou-se e, através de seus escritos, via-a mais como uma das suas trágicas heroínas que caminhavam inexoravelmente para a morte, selando aí seu destino. “Ela tinha posto tudo sobre Rodin, perdeu tudo com ele.”<sup>4</sup> Uma interpretação como esta, dá o caso por encerrado.

Seus amigos, admiradores, interessavam-se talvez mais pela escultora, por sua produção artística. Era um amor estético. Nenhum desses amores conduziu a falta atormentada, em outra direção. A falta não faltou, com mais precisão, para que, aquilo que Camille tinha de muito, significasse. Fez falta realmente uma outra escuta, outro olhar, onde a separação pudesse ter o seu luto e que pudesse fazer a falta desejar, na transferência da falta de amor para um amor em falta.

mulher, não mais nua, é agora a moldura de pedra da lareira, a borda do buraco onde ainda arde o fogo. O fogo é aqui a testemunha do que restou da súplica, ora na intimidade, ora em sonho e pensamento. Da mesma época é *Cachorro Roendo um Osso*, ou *Cachorro Esfomeado*. Estas obras coincidem com a ruptura definitiva com Rodin.

Quando Camille foi internada, estava cheia de dívidas, deformada pelo alcoolismo; e tudo o que criava, era por ela destruído e enterrado. A partir daí, não esculpe mais.

Por um lado sua obra engolfada pelo delírio, colada ao seu corpo, era para ela objeto de cobiça de um Outro devorador. “Eles me educaram propositadamente para que eu viesse a fornecer-lhes idéias, já que a imaginação deles é uma nulidade. Estou na posição de uma couve que é comida pelas lagartas; à medida que brota uma folha, eles a comem.”<sup>5</sup>

**S**eu irmão Paul talvez tenha sido sua “família” mais legítima, mas, após a internação, limitou-se a pagar o asilo e a raras visitas.

As suas últimas esculturas não suplicam mais. Surgem obras mais decorativas, misturam-se materiais como pedra e bronze. Perseguindo a linha da escuta ocular da falta, destacaria algumas: *Pensamento Profundo* (1898), ou *Intimidade* e *Sonho ao Canto da Lareira* ou *Mulher Sentada diante da Lareira*, variam um mesmo tema. Duas versões que trazem figuradas uma mulher fechada sobre si, voltada para o fogo: o espectador é excluído. O apoio da

Por outro lado, a escultora recusava-se a esculpir. O que quer uma escultora que não esculpe? Esta pergunta tem ressonância com a escuta que podemos fazer da anoréxica que recusa o alimento, ao ouvir neste *não é isso*, a existência, insistência de um outro desejo. O que é uma escultora que não esculpe? O que resta na subtração? Talvez um sujeito insinuado, uma mulher vislumbrada. Se a artista silenciava, talvez Camille começasse a ganhar voz. Claudel viu-

se reduzida a *ser* sua obra e sua produção artística. Se sua escultura falava por ela, agora morria com ela, na falta sem esperança, anúncio da morte do desejo. Da súplica não ouvida, na solidão reflexiva diante da lareira, até a *Níobe* mortalmente ferida, fecha-se sua via trágica.

A sublimação, se poderia ser uma saída, teve aqui outro destino. Mesmo a sublimação sendo tomada como uma vicissitude dita feliz da pulsão, pode ser apenas mais um mecanismo sintomático, formação de com-

**N**as suas obras e na sua vida, a artista cumpriu o destino da loucura: não parou de suplicar, de falar, de pedir seu retorno à vida.

promisso verificado nas neuroses, perversões e psicoses. A arte, se se fecha apenas numa bela tradução do sofrimento, reflexo da demanda retroalimentada num gozo de si, pode encarcerar o desejo no apelo ao amor do Outro, tiranicamente preservado no incastrado. Esta produção visa mais uma satisfação narcísica, que pede seu complemento espelhado, buscando o encaixe perfeito, na obediência à lógica do igual invertido; anseio que leva o sujeito a persistir na solução impossível de um quebra-cabeça, onde, pior que rachá-la, só se pode perdê-la. Ou ainda, se a obra reduzir-se a uma produção delirante no gozo psicótico compul-

sivo, a criação deixa de estar perpassada, inspirada pela insistência do desejo do sujeito, e torna-se tão só, mais um produto que cai como objeto para satisfação de um Outro absoluto, que exige tudo e sempre mais. (O que dizer dos valores milionários que alcançam nos leilões, as obras de grandes e talentosos artistas, que pagaram o preço obscuro da miséria?)

### Obra e corpo do sujeito

Na obra que assim se oferece, muitas vezes, é o corpo mesmo do sujeito, o que vai atendendo ao Outro numa erótica suicida. A via sublimatória enquanto busca estética de um destino pulsional socialmente valorizado e desejável, não é em si, realização erótica nem ética para o sujeito do desejo. *O desejável não é o desejante.* (É por aí que se cometem os grandes equívocos quanto à eficácia e a condução da arte - terapia). A sublimação é uma vicissitude da pulsão. Não é necessariamente vicissitude do desejo. O obrar apelativo acaba reduzindo-se ao sujeito suplicante aí representado, podendo repetir-se até o esgotamento. Num espírito inquietado como o de Camille Claudel, para além da recusa delirante na recusa de esculpir, havia provavelmente também uma insatisfação de ver sua obra empobrecida no reflexo de uma balada dramática. Surpreendentemente durante os trinta anos que permaneceu no asilo, sem nenhum tratamento, totalmente improdutivo, C. Claudel não parou de suplicar, de falar, de pedir seu retorno à vida. Os registros dos psiquiatras atestam uma escuta disso. Há nos relatos repetidas indicações para que a interna fosse, em certa medida, atendida em seus apelos de liberdade e convívio. Não foi: “enquanto mamãe viveu, não parei de suplicar-lhe que me tirasse daqui, que me colocasse onde quer que fosse, no hospital, num convento, mas não no meio de loucos. E sempre esbarrava contra um muro.”<sup>6</sup>

Embora só viesse a falecer em 1943, aos setenta e nove anos, Camille foi dada como morta desde 1920 por alguns dicionários e enciclopédias da época. Talvez para ela, não houvesse escultura sem sujeito, sem sujeito vivo, desejante. Nisto encontra-se para sempre com Rodin, que punha a vida muito acima da arte. “O que mais importa é ficar emocionado, amar, esperar, fremir, viver. Ser homem antes de ser artista!...”<sup>7</sup>

Por um lado, depois do desenlace do abraço do homem, ela só se inclinava para o abandono, para a queda na súplica, o tronco, o toco de árvore, a loucura de *Ofélia*, a solidão exclusiva, *Níobe* punida pela fatalidade, *Medusa* decepada, o fim. Ao mesmo tempo, nas entrelinhas, brilha claramente uma esperança que possibilita outra nomeação do destino; outra posição. Ao invés de *Ofélia*, ou de *O Deus que Voou*, título que só aponta para o abandono, o ausente, por que não nomear diferentemente sua *Ninfa* esculpida, *A Jovem com Nemúfares*, de *Psiquê*. *Psiquê*, que depois de perder o divino *Eros*, depois de um trabalho árduo, trabalho de herói, pôde então no desejo, reencontrar o amor.

Poderíamos ainda, para além do equívoco do *Abandono*, (entrega - queda) recorrer ao primeiro nome dado à escultura: *Sakountala*. Este título refere-se ao drama da jovem *Sakountala*, uma espécie de versão indiana do mito de *Eros* e *Psiquê* sob a pena de *Kalidassa*, poeta hindu. A estória é de perda, percalços e reencontro do amor. *Vertumno e Ponomia*, outro nome do *Abandono*, remete-nos à lenda romana de um casal que se renovava sem cessar, à imagem dos ciclos das estações e da maturação das plantas e dos frutos. *Vertumno* vem de *vertere*, mudar. A *Medusa* por fim decepada, como lembrou-me L. C. Drummond, no mito é um corte, mas que golpeia a petrificação. O espelho não é aqui miragem, mas recurso terceiro, mediação, que desvia o olhar da síncope imediata com a morte. Esta artimanha do herói

Perseu, tem portanto, sentido libertador. A referência a essas travessias que conduzem à busca de um outro destino, fazem torção na via sacrificial cristã, tão cara à família Claudel. Propõem um calvário às avessas.

## Destino e sujeito

Sabemos desde Freud/Lacan, e de outros, antes e depois deles, lúcidos para as sutilezas do óbvio, que a outra destinação do luto/luta pelo amor perdido, é o reencontro, ou encontro, no trabalho do desejo relançado.

**A** paixão psicótica que fundiu Camille a Rodin produziu discursos separadores que sublinham a diferença entre os dois

C. Claudel deixou marcado nas suas obras e na sua vida, o cumprimento do destino na loucura, mas ela queria mais; isto ela também deixou para ser visto, lido, ouvido.

Antígona também cumpriu um destino trágico, mas não sem lamentar o que não pode viver enquanto sujeito, enquanto mulher, fadada que estava ao seu papel de heroína grega.

O sujeito é um teimoso, um chato. Ele está sempre lá, pedindo audiência, exigindo justeza, na escuta de sua causa.

Existem os heróis da predes-

tinação trágica, que caminham para a morte sem que nada os possa deter. Mas isto não se dá por causa do desejo, mas na ânsia do gozo definitivo. Quando o início sabe o fim, não há de haver-se com o meio, ao eclipsar o percurso entre uma margem e outra, evitando surpresas no caminho.

Existem os heróis na vida que, ao ultrapassarem os limites da necessidade, da sobrevida, ao sondar os horizontes, começam a viver alimentados no desejo. Este é o sujeito para a psicanálise. O sujeito do desejo, que prossegue pela terceira margem do rio, sujeito ao acaso.

Um artigo elogioso sobre C. Claudel, de M. Morhardt, termina assim: "Ela vai! Ela é da raça dos heróis". Ela não foi.

O que aconteceria se no lugar de um cepo de videira, um toco de árvore, (onde Camille punha o terceiro termo, o apoio e o destino nas suas obras implorantes) acontecesse um analista? Não é neste lugar, neste ponto preciso onde ele é chamado? Alguém que pudesse suportar a fome de amor, destilar a força do silêncio das pulsões, forjar daí o desejo e, na *esperrância*, relançá-lo.

"Camille Claudel, discípula, modelo, amante e rival", é assim apresentada pelos biógrafos e comentaristas de sua trajetória. Vemos aí o tom imaginário especular dos qualificativos: uma discípula que é modelo, uma amante que é rival; um amor que é ódio, um ódio que é amor - um *amódio*. C. Claudel vai então da obsessão amorosa, ao delírio persecutório, sem sair do espelho. E, no entanto, a diferença estava lá - e de alguma forma sempre está - e não apenas em relação a Rodin, a *sua* diferença estava lá. Muitos percebiam isto. Vê-se claramente como o escamotear é forçosamente ressaltar.

Impressiona que a paixão psicótica que condenava Camille a fundir-se com Rodin, a perder-se aí, tenha produzido tantos discursos separadores - a literatura é pródiga -

sublinhando a diferença entre os dois e a genialidade singular da artista entre os escultores.

Extraír o particular, fazer vingar a diferença e sustentá-la é trabalho de análise; e a criação disso advinda, nem sempre e necessariamente artística, deriva-se de um *saber fazer* *ai*, onde a falha, neurótica ou psicótica, operou um *não há*. A diferença é a saída do espelho, porque ela não rivaliza pelo *mesmo* lugar. Seu lugar é sempre outro, porque ímpar, porque não está pronto; leia-se então - a ser conquistado, construído. A diferença não busca competições, mas a competência no singular. Aqui separam-se a loucura marginal e o sujeito em sua distinção. Mas estes, em C. Claudel estavam confundidos: "A imaginação, o sentimento, o novo, o imprevisível que pertencem a um espírito desenvolvido sendo coisa fechada para eles, cabeças arrolhadas, cérebros obtusos, eternamente impermeáveis à luz, estão sempre precisando de alguém que lhes forneça isso. Eles diziam: ... 'Nós nos servimos de uma alucinada para encontrar nossos temas'." <sup>9</sup>

Fazer valer a exceção, na castração de todos nós, é permitir florescer a invenção do excesso de cada um. Esta é a aposta da psicanálise. Se no que difere, não se disputa, porque não tem igual, a invenção é por definição invencível. Mas é preciso que ela aconteça. Que seja pois, o sucesso, simplesmente o extraordinário acontecer do sujeito. ■

## NOTAS

1. Camille Claudel, 1864-1943: Esculturas, Desenhos e Pinturas, catálogo da exposição, Pinacoteca Nacional, Rio de Janeiro, 1998, p. 148.
2. *Op. cit.*, p. 63.
3. L. L. Wahba, *Camille Claudel: Criação e Loucura*, Rio de Janeiro, Rosa dos Ventos, 1997, p. 115.
4. L. L. Wahba, *op. cit.*, p. 50.
5. I. L. Wahba, *op. cit.*, p. 101.
6. L. L. Wahba, *op. cit.*, "C. Claudel no asilo", em carta a P. Claudel, p. 104.
7. A Delbée, *Camille Claudel, uma Mulher*, testamento de Auguste Rodin, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 98.
8. J. Lacan, *L'insu que sait de l'une bévue S'aile à mourre*, Seminário 24, 1976-1977, inédito. Lacan usa a expressão *savoir y faire*, ao falar do saber "virar-se" com o seu sintoma no final da análise.
9. L. L. Wahba, *op. cit.*, p. 102-103.