UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

IMPASSES DO FEMININO: a devastação em Camille Claudel

Campina Grande

2014

AURYLÂNDIA BARBOSA TERTULIANO

IMPASSES DO FEMININO: a devastação em Camille Claudel

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Bacharel/Licenciado em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio

Campina Grande

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

T332i Tertuliano, Aurylândia Barbosa
Impasses do Feminino: [manuscrito] : a devastação em Camille Claudel / Aurylândia Barbosa Tertuliano. - 2014.
50 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2014.
"Orientação: Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio, Departamento de Psicologia".

1. Psicanálise. 2. Devastação. 3. Camille Claudel. I. Título.
21. ed. CDD 616.89

AURYLÂNDIA BARBOSA TERTULIANO

IMPASSES DO FEMININO: a devastação em Camille Claudel

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Bacharel/Licenciado em Psicologia.

Aprovada em: 26/02/14

Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio / UEPB

Orientador

Profª. Drª. Jailma Souto Oliveira da Silva / UEPB

Examinadora

Prof. Ms. Jorge Dellane da Silva Brito / UEPB

Examinador

"Ser-se mulher é algo de tão peculiar, de tão compósito, que nenhum predicado pode por si só exprimi-lo, e os muitos predicados, caso os quiséssemos utilizar, contradir-se-iam mutuamente de tal maneira que só uma mulher seria capaz de suportar tal coisa; aliás, pior ainda, seria capaz de encontrar prazer nisso".

Sören Kierkegaard

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo amor, por todos os recomeços e pela renovação de suas misericórdias a cada manhã.

A minha família por todo o apoio concedido, principalmente a minha irmã Alba Rejane que me incentivou e apoiou desde o início, e aos meus pais Antonio e Nacy, que com muita disposição e carinho, não medindo esforços, me proporcionaram as condições necessárias para que eu pudesse conquistar mais essa etapa da minha vida. Minha profunda gratidão a vocês!

A minha sobrinha Ana Paula, por sua força, coragem, companheirismo e cuidado.

A minha tia/avó Deolinda, nossa Dulú, mulher especial e encantadora, que me ensina com sua simplicidade e me dá a oportunidade de poder amá-la.

A Ana Paula Porto Luna Dias, amiga, companheira e irmã escolhida pelo meu coração, que, além de poetizar os meus dias, me concede a honra e a alegria de poder olhar para o futuro com muito mais esperança e amor;

Ao meu queridíssimo orientador e amigo, professor doutor Edmundo de Oliveira Gaudêncio, pela forma como conduziu todo esse trabalho, me inspirando e acalmando de uma maneira tão peculiar e especial, que toda vez que ele me dizia: “seu trabalho vai ficar lindo!” Eu me emocionava e acreditava.

A banca examinadora formada pela professora doutora Jailma Souto de Oliveira Silva e pelo professor mestre Jorge Dellane da Silva Brito, professores competentes e amigos inspiradores, com quem eu tive a honra de conviver e com quem aprendi lições preciosas durante esse percurso acadêmico.

Aos amigos e amigas que fiz durante o curso e que agora, como presentes, fazem parte da minha vida.

A Maria Cristina Maia O. Fernandes, por tê-la encontrado e uma análise ter acontecido.

A Faculdade Frassinete do Recife, onde tudo começou, e a todas as queridíssimas pessoas com quem eu tive o privilégio de conviver e compartilhar o início de minha formação.

Ao amigo e eterno maestro, Lemuel Guerra, pela coerência com que vive e inspira a todos que estão ao seu lado, com quem aprendi que disciplina é liberdade, e que, apesar de tudo, a vida pode ser vivida com muita alegria. Vai dar certo!

A amiga Joseliana Leite, minha querida Niana, por sua alegria de viver, pela amizade de tantos anos e por ter trazido Mateus ao mundo, como símbolo de amor e esperança.

A minha amiga Rute Sousa, pelo companheirismo e apoio imprescindíveis, e por continuar participando da minha vida, mesmo distante.

Ao amigo Marlon Freire de Melo, competente professor de francês da Universidade Federal de Pernambuco e doutorando em literatura francesa, que gentilmente fez a tradução do resumo desse trabalho.

A Aderval, nosso querido Del, professor de introdução à filosofia da Faculdade Frassineti do Recife, por todas as inquietações e angústias provocadas em suas aulas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10

CAPÍTULO 1: A biografia de Camille Claudel..... 12

CAPÍTULO 2: O que é a devastação?..... 17

2.1 A "CATÁSTROFE" EM FREUD..... 19

2.1.2 A mulher para Freud..... 19

2.1.3 Freud e a fase pré-edipiana..... 22

2.1.4 Freud e o *penisneid*..... 23

2.2 A DEVASTAÇÃO EM LACAN..... 26

2.3 Lacan e o gozo feminino..... 28

2.3 A mulher não existe, mas pode ser inventada..... 30

CAPÍTULO 3: A loucura de Camille Claudel à luz de Freud e Lacan..... 32

3.1 Camille Claudel e sua arte..... 33

3.2 Camille Claudel e suas relações devastadoras..... 34

3.2.1 Camille, Louise e Louis..... 35

3.2.2 Camille e Rodin..... 38

3.3 Os anos que antecederam a internação..... 40

3.4 A internação e últimos dias em Montedevergues..... 41

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 45

REFERÊNCIAS..... 47

RESUMO

Para a psicanálise, desde o seu início, o feminino tem sido objeto de incitantes questionamentos, ao ponto do seu criador compará-lo a um “continente obscuro”. Freud não tenta, portanto, descrever o que é a mulher, porém se propõe a indagar como é que a feminilidade se constitui. A partir disso, descobre a existência de uma fase pré-edipiana na mulher, chamando a atenção para a relação singular que a menina tem com sua mãe. Num primeiro momento, essa relação é constituída de um intenso amor e, posteriormente, sofre um afrouxamento desses laços afetuoso, isso acontece após a menina descobrir que sua mãe a trouxe ao mundo sem um significante que a defina como mulher, definindo esse laço como uma “catástrofe”. Lacan retomará esse termo freudiano sob o nome de “devastação” também para se referir à ligação existente entre mãe e filha e nas parcerias amorosas da mulher. Para Lacan, a devastação do sujeito feminino está relacionada ao enigma estabelecido pelo gozo da mãe e a um outro gozo ao qual somente os seres femininos teriam acesso. O objetivo deste trabalho é abordar a noção de devastação, concebido pela Psicanálise, e sua relação com o feminino, tendo como referência Freud e Lacan, lançando mão da biografia da escultora francesa Camille Claudel, como um recurso material bastante pertinente para a ilustração desse conceito psicanalítico.

Palavras-chave: Camille Claudel, devastação, psicanálise.

RÉSUMÉ

Pour la psychanalyse, depuis son début, le féminin est l'objet d'encourageantes questions qui ont poussé son créateur a le comparer à un "continent obscur". Cependant, Freud n'essaie pas de décrire ce que c'est la femme, mais il se propose à interroger sur comment se constitue la féminilité. A partir de là, il découvre l'existence d'une phase pré-œdipienne chez la femme en attirant l'attention vers les rapports singuliers entre la fille et sa mère. Dans un premier moment, ce rapport est constitué d'un amour intense et, postérieurement, il subit un écartement par rapport à ces liens affectueux. Cela se produit après que la fille découvre que sa mère l'a mise au monde sans un signifiant qui puisse la définir en tant que femme, et finit par considérer ces liens comme une "catastrophe". Lacan reprendra ce terme freudien sous le nom de "dévastation" aussi pour faire allusion aux liens entre mère et fille et aussi dans les rapports amoureux de la femme. Pour Lacan, la dévastation du sujet féminin est associée à l'énigme établie par la jouissance de la mère et une autre jouissance à laquelle seulement les sujets féminins auraient accès. Le but de cette étude est d'analyser la notion de dévastation, telle qu'elle a été conçue par la Psychanalyse, et son rapport avec le fémin, ayant Freud et Lacan et en s'appuyant sur la biographie de la sculptrice française Camille Claudel comme étant une ressource matérielle assez pertinente pour illustrer ce concept psychanalytique.

Mots-clé: Camille Claudel, dévastation, psychanalyse.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho sob o título “Impasses do feminino: a devastação em Camille Claudel” tem como objetivo abordar o tema da devastação como uma das possíveis consequências da falta na condição feminina, a partir do tipo de relacionamento que uma mulher estabelece com sua mãe e, a partir daí, seus prováveis desdobramentos. Valendo-nos disso, utilizaremos como um eficaz recurso ilustrativo a vida da famosa escultora francesa Camille Claudel, no intuito de produzir reflexões, auxiliando no entendimento sobre as questões propostas pela temática escolhida.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado “A biografia de Camille Claudel” será relatado, de forma geral, o percurso da vida dessa artista, passando pelo seu nascimento, início da carreira, até sua loucura e internação.

Assim como a mulher se estabelece como um enigma tanto para Freud quanto para Lacan, o segundo capítulo se inicia com uma pergunta: O que é a devastação? Pergunta essa que será respondida a partir das elaborações de Freud e Lacan sobre o assunto, dispostas nos subtítulos sequentes. Freud (1924, p. 193), ao descrever o Complexo de Édipo, “revela sua importância como fenômeno central do período sexual da primeira infância”, acontecendo de formas distintas para meninos e meninas. Diante do encontro com a castração, o menino abdicará do amor por sua mãe, identificando-se com o pai, enquanto portador do falo.

Na menina, a descoberta da castração transformará essa ligação afetuosa com a mãe em ódio, pois ela irá concluir que esta não foi capaz de lhe dar um pênis, acusando-a de tê-la trazida incompleta ao mundo. Dessa forma, volta-se para o pai na esperança que ele lhe dê aquilo que lhe falta, começando assim o Édipo propriamente dito. Freud vai chamar essa reação da menina de *penisneid*, ou inveja do pênis.

Essa inveja sentida não é do órgão masculino, mas é um apelo a um significante que a represente como mulher. Lacan (1972) afirmará que a menina espera da mãe mais substância do que de seu pai, passando a exigir dela uma representação do que é ser uma mulher, mas essa exigência é em vão, pois a mãe também é castrada. Sendo a feminilidade uma invenção e, diante da falta de um significante que a defina, a menina encontrará algumas dificuldades para chegar a essa criação.

Para a psicanálise o homem e a mulher possuem formas distintas de gozo. Em Lacan a sexualidade feminina está para além da função fálica, vez a mulher tem acesso a um outro gozo de que não se pode falar, chamado por ele de “suplementar”. Visto que o complexo de

castração não atua completamente na menina, esse outro gozo tem a possibilidade de ser recuperado, pelo menos em parte. É diante desse gozo indizível, juntamente com a falta desse significante que estabeleça uma definição da mulher, que a devastação aparecerá como um fenômeno subjetivo nos relacionamentos da mulher com sua mãe e, posteriormente, nos seus relacionamentos amorosos através de uma demanda de amor infinita.

Lacan aplica o termo devastação numa retomada àquilo que Freud chamou de "catástrofe", referindo-se à relação existente entre mãe e filha, a *posteriori* sendo transferida para as suas parcerias amorosas.

No terceiro capitulo o tema abordado será "A loucura de Camille Claudel a luz de Freud e Lacan" fazendo-se um percurso pelo seu trabalho como artista, a relação com seus pais e, por fim, o período que antecede sua internação e a internação propriamente dita.

A história de Camille Claudel ficou conhecida através do filme de 1988 que leva seu nome, dirigido por Bruno Nyutten. O filme conta a história da relação tumultuada que a irmã de Paul Claudel tem com sua mãe, sendo transferida posteriormente para seu envolvimento com Auguste Rodin, numa relação devastadora, a tal ponto de seu potencial artístico ser anulado e ela precisar ser internada, acabando seus dias num hospício. A partir daí, em 2013, outro filme foi lançado sob a direção de Bruno Dumont: Camille Claudel 1915, narrando os últimos dias de Camille no asilo de Montdevergues e seu abandono total pela família.

CAPÍTULO 1

A biografia de Camille Claudel

"Sozinha. Pequenina, minúscula, ela acaba de pôr o pé na grande laje de mármore branco e a página inteira fremiu."

Anne Delbée

Na narrativa da biografia de Camille Claudel, recorremos, sobretudo, a dois autores: Anne Delbée (Camille Claudel, uma mulher, 1988) e Liliana Liviano Wahba (Camille Claudel, criação e loucura, 1996)

Camille Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper nasceu em 8 de dezembro de 1864, em Feres-em-Tardenois, pequena cidade do Aisne, e cresceu em Villeneuve-sur-Fère, território de Champagne, na França. Era a preferida do seu pai, Louis Prosper Claudel, que de origem burguesa, exercia o cargo de funcionário do Imposto, função esta que o faria viajar muito, mudando-se várias vezes com sua mulher e filhos.

Sua mãe era Louise Athanaïse Cécile Cerveaux, mulher simples e sem vivacidade. O casal teve quatro filhos. O primeiro, Charles Henri, morreu com apenas 15 dias de nascido; um ano e três meses depois nasce Camille, sendo rejeitada pela mãe, que nunca aceitou a morte do primogênito e esperava o nascimento de outro menino para repor sua perda. Depois dela, nasceram Louise, com o mesmo nome da mãe, seria musicista; dois anos depois nasceu Paul, que viria a ser diplomata e um dos mais famosos escritores franceses de sua época.

Seu ambiente familiar era hostil e com brigas constantes. O pai era explosivo, distante e de autoridade rígida, e, por ter tido uma juventude limitada financeiramente, preocupava-se com dinheiro e sempre estava reclamando dos gastos, enquanto a mãe era distante e resignada, sem demonstrar afetividade. Desprovida de curiosidade intelectual, apenas a música lhe despertava interesse.

Em uma época onde as mulheres eram criadas para os afazeres domésticos, Camille declarou desde muito cedo seu desejo de ser escultora. Demonstrando um caráter independente e voluntarioso, e sempre incentivada pelo pai, aproveitava a abundância de argila em sua região começando a esculpir cedo, e aos quinze anos já fazia esculturas admiradas; como seu *David e Goliath*. Tudo lhe era servido como modelo, a natureza, as pessoas que a cercavam, os mitos. Também esculpiu Napoleão e personagens de tragédias gregas como Édipo e Antígona.

A mãe nunca a compreendeu e nem tampouco quis aproximar-se daquela a quem via como estranha e selvagem. Identificava-se, porém, com a filha menor, para a qual, mesmo incapaz de demonstrar afeição, dirigia uma atenção constante. Para ela, Louise era considerada a filha normal, sempre arrumada e dócil, ao contrário de Camille, que sempre voltava para casa suja de barro, lama e poeira de mármore.

Vivaz e de presença marcante, Camille também era inteligente e muito bonita, com seus intensos olhos azuis escuros. Tinha um ligeiro defeito numa perna que a fazia mancar de leve, sem, contudo impedi-la das suas andanças ao ar livre, e, nesse clima conflitante entre o

amor do pai e a rejeição materna, estabeleceu uma intensa relação de parceria com seu irmão Paul, influenciando-se mutuamente.

Ela o incentivava a ler Goethe, Shakespeare, Victor Hugo, e anos depois ambos passariam a frequentar reuniões na casa do poeta Mallarmé, lugar de encontro dos intelectuais franceses.

Seu pai, percebendo a aptidão da filha, colocou-a em escolas e cursos de primeira linha a fim de desenvolver sua potencialidade. Sua mãe, porém, não via essa atitude com bons olhos, colocando-se contra qualquer empreendimento e reprovando a filha, muitas vezes de forma violenta, por trazer incômodos e custos excessivos à família para a manutenção de seu "capricho".

Um de seus professores, o escultor Alfred Boucher, sugeriu a seu pai que a levasse a Paris onde lá ela poderia participar de grandes salões. Em 1881, seu pai foi nomeado para outra cidade e resolveu estabelecer a família em Paris, separando-se momentaneamente deles. Camille estava com dezessete anos manifestava um desejo imenso de aperfeiçoar-se.

Em Paris, as dificuldades eram muito grandes para uma jovem artista que ingressava numa atividade dominada por homens. Camille passou a frequentar a Academia Colarosi e resolveu alugar um ateliê com mais três jovens artistas inglesas, quando dividiam também dividiam as despesas com o professor Boucher que as orientava. Dessa época há duas esculturas que já prediziam seu talento: *Paul Claudel com treze anos* e *Retrato da velha*. Numa de suas visitas, Boucher apresentou o trabalho de Camile para Paul Dubois, o diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, que notou a semelhança de sua obra com a de um outro escultor que estava despontando na época, Auguste Rodin.

Rodin estava em plena efervescência, aos quarenta anos. Era um observador minucioso, muito crítico e não aceitava nada que não estivesse perfeito. Destacava-se por sua maneira pouco convencional de esculpir, sendo motivo de críticas pelos academicistas, porém era apoiado por escritores e críticos de vanguarda e, mesmo quase desconhecido pelo público, começava a receber várias encomendas importantes. Entregava-se apaixonadamente à sua obra e a inúmeras conquistas amorosas, deixando-se conduzir pelas formas humanas aliadas à sua imaginação literária, sendo influenciado por Dante e Victor Hugo.

Algumas semanas depois Boucher viajou à Itália e pediu a um amigo que assumisse suas aulas particulares e assim, em 1883, Rodin bateu à porta das jovens escultoras. Impressionado pela beleza de seu trabalho, admitiu-a como aprendiz de seu ateliê, sendo a única mulher colaboradora na execução das *Portas do Inferno* (Les Portes de l´Enfer) e do

monumento *Os Burgueses de Calais* (Les Bourgeois de Calais), dando opiniões e discutindo ideias sobre as suas obras.

Trabalhou vários anos a serviço de seu mestre, mantendo-se à custa de sua própria criação. Por vezes, sua obra foi confundida com a de Rodin, de tão parecidas, fato este que aproximou ainda mais os dois, que acabaram por se envolver em um caso de amor.

Quando conheceu Camille, Rodin passou a fazer as obras mais apaixonadas e casais sensuais, inaugurando assim um novo ciclo. Camille, apesar de se dedicar muito às esculturas de Rodin, afirmava cada vez mais seu estilo e prosseguia com sua obra: Esculpiu o busto de *Rodin, Giganti* e um *Torso de mulher*, em gesso. Foi muito estimulada por Rodin e aprendia muito com ele.

Apaixonada, Camille deixou a casa de seus pais em 1888, e passou a morar com Rodin, numa casa alugada, a que chamavam de "retiro pagão". Frequentavam lugares públicos e se tornaram amantes assumidos, um escândalo para a época, acirrando ainda mais o preconceito enfrentado por ela e dificultando seu contato com artistas que poderiam ser companheiros em sua afirmação profissional.

O relacionamento, porém, passou a deixá-la deprimida. Vivia sempre à espera de Rodin, que nem sempre aparecia e queria que este se casasse com ela, mas sua indecisão em deixar sua companheira, Rose Beuret, com quem tinha um filho, a atormentava cada vez mais. Rose era completamente dependente, sem vida própria e sofria de uma grave doença cardíaca. Rodin sentia-se culpado por essa situação temendo abandoná-la e com isso causar sua morte, como aconteceu com sua irmã Marie.

Em 1892, Camille sofreu um aborto. Triste e abalada, abandonou o "retiro pagão" e decidiu se afastar de Rodin, concentrando-se no seu trabalho para recuperar o tempo perdido. Apesar das críticas favoráveis, o grande público não apreciava sua arte, em parte pelo preconceito em ser mulher e parte por acharem que ela copiava Rodin. Deprimida, Camille rompeu definitivamente com Rodin em 1898, quando passou a nutrir por ele um sentimento de amor e ódio que a levará à paranoia e à loucura.

Após 1905, esses períodos paranóicos se acentuaram e passou a criar histórias delirantes, acreditando que Rodin, unido ao inspetor do Ministério das Belas artes, planejavam invadir sua casa e roubar suas obras, onde Rodin iria expô-las como sendo dele.

Apesar do apoio de amigos, como os críticos Octave Mirbeau, Mathias Morhardt, Louis Vauxcelles e do fundidor Eugène Blot, que organizou duas grandes exposições, com as quais esperava o um benefício sentimental e financeiro para Camille. Suas exposições obtiveram muito sucesso de crítica, porém Camille já está muito doente, com ideias suicidas e

vivendo um grande abatimento físico. Rompeu suas amizades e passou a viver sozinha em seu quarto, acompanhada apenas por seus gatos e pelo álcool. Mantinha-se vendendo as poucas obras que ainda lhe restava. Sua ultima escultura é de 1906. Após essa data passa a destruir tudo o que esculpe, jogando os moldes de gesso no rio Sena ou os enterrando.

Após a morte de seu pai, em 1913, sua situação piorou e Camille, numa crise violenta, foi internada à força no manicômio de Ville-Évrard; sendo transferida no ano seguinte, devido à guerra, para Montdevergues, onde morre aos 79 anos, após trinta anos de internação.

CAPÍTULO 2

O que é a Devastação?

"Há sempre algo de ausente que me atormenta"

Camille Claudel

Devastação é a tradução do termo francês *ravage*, que significa arrasar, fazer estragos, causar dano, prejuízo. É derivado de *ravir* (arrebatar), que, por sua vez é derivado do latim *rapire*, possuindo o sentido de tomar à força ou precipitadamente. Também pode ser traduzido como sendo proveniente de uma grande desgraça, tornar deserto, estrago (SILVA, 2008, p. 27).

Esse termo foi utilizado por Lacan, a partir de uma retomada daquilo que Freud anteriormente chamou de "catástrofe", para caracterizar um traço da relação de uma mulher tanto com sua mãe, quanto com suas parcerias amorosas.

Segundo Silva (2008, p. 29), a devastação feminina se relaciona com o enigma do gozo feminino materno, pelo fato de que esse gozo escapa ao simbólico, apontando para um sem limite e para algo que não pode ser dito. Não há nenhum significante que defina o que é ser uma mulher. Ainda, conforme Drummond (2006 apud SILVA 2008, p. 47):

> A devastação pode ser lida como uma dificuldade estrutural própria à inexistência do todo feminino. Tal como diz Miller (2003), 'uma mulher tem sempre um ponto de devastação, que não há relação com a lei que possa poupá-la disso, no mesmo sentido em que Lacan dizia que a verdadeira mulher tem sempre algo de perdida'.

Freud (1930), em seu texto o "Mal-estar na civilização", mostra que amar e ser amado é um dos meios que direcionam o sujeito rumo à felicidade, e, que por outro lado, a perda do amor para uma mulher, ou do objeto amado, para o homem, se configura como uma das maiores fontes de infelicidade e desamparo, conduzindo à angústia.

Do lado feminino, a partir das fórmulas de sexuação apresentadas por Lacan, essa tristeza profunda pode se apresentar sob a forma de devastação, quando a mulher devastada vê sendo retomada para si a demanda de amor infinita que fora endereçada ao outro.

De acordo com Samico (2012), para uma mulher, amor e devastação possuem um parentesco bastante estreito, em razão de ambos estarem sob o registro da falta do significante e do sem limite. Perante esse gozo, que está fora da lógica fálica e da ausência de um significante que consiga definir o que é ser uma mulher, a devastação se apresenta, então, como uma modalidade no vínculo entre uma mulher e sua mãe e, por isso, passível de atuar nas parcerias amorosas e em todos outros enlaces. Ainda para Miller (1998 apud SAMICO 2012):

> No vínculo entre uma mulher e sua mãe, é a impossibilidade de resposta à demanda de amor, potencialmente infinita, que retorna àquela que demanda, 'precisamente sob a forma da devastação' (MILLER, 1998). O campo do Outro é tão opaco que à

> menina só cabe a re-petição, enviar novamente o pedido de amor, e mais uma vez, até o infinito. 'A devastação é a outra face do amor, é o retorno da demanda de amor, o que quer dizer que é como o sintoma, exceto que tem um índice de infinito'.

Há algo nessas parcerias amorosas que apontam uma espécie de satisfação no sofrimento. Conforme Silva (2008, p. 28), "o sintoma pode ser compreendido como uma metáfora da falta do Outro; enquanto na devastação, o sujeito não metaforizou essa falta, e, portanto, permanece no registro da demanda do pênis e em suas metonímias". Diferente do sintoma que é um sofrimento sempre localizado e limitado, e sendo a metáfora da falta do Outro –, a devastação está no campo do sem-limite.

Segundo Miller (1998 apud MAIA 2010), o termo parceiro-sintoma é introduzido para desenvolver a ideia de que um homem e uma mulher, quando se relacionam, fazem uma parceria sintomática. Ou seja, há um endereçamento do sintoma fazendo laço com o Outro. Toda parceria, dessa forma, seria sintomática.

A devastação articulada ao falo empurra o sujeito para uma identificação masculina, fazendo contraponto com uma feminilidade "impossível de se suportar", implicando uma dificuldade do sujeito feminino entregar seu corpo na troca amorosa, no relacionamento sexual e na maternagem. Relaciona-se ao enigma estabelecido pelo gozo feminino da mãe. Gozo que escapa ao simbólico, onde o desejo da mãe não é inteiramente simbolizado.

Diante da falta de um significante que defina o que é uma mulher e desse gozo que não pode ser dito, a devastação aparecerá como um fenômeno subjetivo, nas relações entre mãe e filha e nas suas relações amorosas.

2.1 A "CATÁSTROFE" EM FREUD

2.1.2 A mulher para Freud

Para Freud, segundo a interpretação de Lacan (1962-63), a mulher se manteve sempre num estado de questionamento: O que quer uma mulher? Perguntava-se ele! Lacan segue dizendo que essa pergunta é um espécie de esbarrão sobre o que posteriormente se chamaria de feminilidade.

O feminino era um problema diante do qual Freud se via hesitante, destacando, inclusive, o caráter inacabado das suas explorações sobre tal questão. Segundo ele no artigo "A questão da análise leiga" (1926): "Sabemos menos sobre a vida sexual das meninas que

sobre a dos meninos. Mas não precisamos nos envergonhar dessa distinção; afinal de contas, a vida sexual das mulheres adultas constitui um ‘continente obscuro’ para a psicologia” (FREUD, 1925, p. 274).

Diante do fascínio que tinha por esse enigma e guiado em sua experiência clínica pela escuta das histéricas, Freud constrói a teoria psicanalítica, inaugurando assim um lugar para que a mulher fale e fale daquilo que, mesmo sendo expresso através das queixas do seu corpo, era impossível de dizer. Em sua Conferência XXXIII (1933 [1932]), sob o título “Feminilidade”, Freud alerta que a psicanálise não tenta descrever o que é uma mulher, pois esta seria uma tarefa difícil de cumprir, “mas se empenha em indagar como é que a mulher se forma, como a mulher se desenvolve” (FREUD, 1933, p. 117), passando a responsabilidade adiante: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e coerentes” (FREUD, p. 134).

Em seu texto de 1905 sobre “Os Três Ensaios para Teoria da Sexualidade”, Freud alerta que a vida sexual dos homens “somente se tornou acessível à pesquisa. A das mulheres ... ainda se encontra mergulhada em impenetrável obscuridade”. Portanto essa obscuridade inacessível e inexplorada o levou a presumir, até à década de 1920, que a psicologia das mulheres poderia ser análoga à do homem.

Ao descrever o Complexo de Édipo, a partir do mito de Sófocles, “Édipo Rei”, Freud (1924, p. 193) “revela sua importância como o fenômeno central do período sexual da primeira infância”, é através dele que o sujeito irá se estruturar em torno da diferenciação entre os sexos, bem como a forma de lidar com a castração. E não apenas isso, mas até os anos de 1920, considerava que o desenvolvimento sexual tanto da menina quanto do menino era semelhante, postulando assim que o primeiro objeto de amor da menina é o pai, enquanto o do menino é a mãe, desejando, dessa maneira, a morte do genitor do mesmo sexo para que assim pudesse usufruir do amor exclusivo do progenitor inverso (SOARES, 2007, p. 31).

Porém o complexo de Édipo acontece de forma distinta entre menino e menina. Para André (1998, p. 175), “no Édipo o menino conserva o apego que havia manifestado ao objeto investido quando ele ainda não era mais que um bebê: a mãe”. Quanto ao futuro desse Complexo no menino, ele não existe. Diante do encontro com a castração, o menino se identifica com o pai, enquanto possuidor do falo, e dessa forma abdica do amor por sua mãe. Sobre isso, André (1998, p. 175) escreve:

> Quanto à questão do futuro do complexo de Édipo no menino, a resposta é simples: não existe. Freud retoma assim a tese que formulou desde 1923 em 'A Dissolução do Complexo de Édipo' o complexo de castração, no menino, faz literalmente estilhaçar o complexo de Édipo. Este não é apenas recalcado pela força da ameaça de castração mas, diz Freud, "sob condições ideais" desaparece pura e simplesmente do inconsciente vindo o super-eu assumir seu lugar.

Na menina, a situação é mais complicada, visto que nela o Complexo de Édipo se inicia a partir desse encontro com a castração. Para Freud (1925, p. 285), "Enquanto, nos meninos, o complexo de Édipo é destruído pelo complexo de castração, nas meninas ele se faz possível e é introduzido através do complexo de castração". Ainda, segundo Nasio (2007, p. 135):

> O que acontece na menina é quase o contrário. O complexo de castração prepara o complexo de Édipo em vez de o destruir; sob a influência da inveja do pênis, a menina é expulsa da ligação com a mãe e apressa-se a entrar, como em um porto, na situação edipiana.

A descoberta da castração faz com que a menina responsabilize a mãe pela sua falta, acusando-a de trazê-la ao mundo carente de um signo representante de sua própria identidade sexuada. Dessa maneira, a menina volta-se para o pai na esperança que ele lhe dê aquilo que sua mãe não foi capaz de prover.

Em "A Interpretação dos Sonhos" (1900), Freud presume que existe um paralelo entre os dois sexos. O menino gosta de imaginar sua mãe como sendo sua propriedade, enquanto a menina acredita que é aquela a quem seu pai ama acima de tudo, porém com algumas modificações, uma necessidade de se livrar da mãe como supérflua. Dessa forma, a criança deseja a morte do progenitor do mesmo sexo para poder desfrutar, exclusivamente, do amor do genitor do sexo oposto.

Em 1923, Freud inova sua teoria acerca da mulher através do texto "A organização genital infantil", na qual a castração torna-se o eixo principal por meio do qual tanto o menino quanto a menina tentam elaborar essa falta percebida na mulher.

Para o menino é natural presumir que todos os outros seres vivos possuem essa parte do corpo, facilmente excitável, um pênis, assim como o seu. Porém ele se dá conta que o pênis não é comum às todas as criaturas e passa a perceber que existe uma distinção entre homens e mulheres.

Segundo Freud (1925, p. 285)

> A diferença entre o desenvolvimento sexual dos indivíduos dos sexos masculino e feminino no estádio que estivemos considerando é uma consequência inteligível da distinção anatômica entre seus órgãos genitais e da situação psíquica aí envolvida; corresponde à diferença entre uma castração que foi executada e outra que simplesmente foi ameaçada.

2.1.2 Freud e a fase pré-edipiana

Em seu texto de 1925, intitulado "Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica", Freud revela que a primeira relação de amor vivenciada tanto pelo menino quanto pela menina é com sua mãe, relação esta que é permeada por características intensas e passionais, repleta de sentimentos ambivalentes.

Para Freud (1931, p. 239), "o amor infantil é ilimitado; exige a posse exclusiva, não se contenta com menos do que tudo". É nesse primeiro momento que a criança encontra-se mergulhada nessa relação exclusiva, alienada ao desejo materno, ou seja:

> As primeiras experiências sexuais e sexualmente coloridas que uma criança tem em relação à mãe são, naturalmente, de caráter passivo. Ela é amamentada, alimentada, limpa e vestida por esta última, e ensinada a desempenhar todas as suas funções. Uma parte de sua libido continua aferrando-se a essas experiências e desfruta das satisfações a elas relacionadas: outra parte, porém, esforça-se por transformá-las em atividade (FREUD, 1931/1996, p. 244).

Freud então descobre uma outra fase pela qual as mulheres passam, até então ignorada, desenvolvendo assim a teorização sobre a fase pré-edipiana feminina. Nessa fase há algo que resiste na questão do feminino, a que não se tem acesso através da linguagem. Segundo ele:

> Vemos, portanto, que a fase de ligação exclusiva à mãe, que pode ser chamada de fase *pré-edipiana*, tem nas mulheres uma importância muito maior do que a que pode ter nos homens. Muitos fenômenos da vida sexual feminina, que não foram devidamente compreendidos antes, podem ser integralmente explicados por referência a essa fase (FREUD, 1931/1996, p. 238).

Ainda segundo Freud (1931, p. 234):

> Tudo na esfera dessa primeira ligação com a mãe me parecia tão difícil de apreender nas análises – tão esmaecido pelo tempo e tão obscuro e quase impossível de revivificar – que era como se houvesse sucumbido a um recalque especialmente inexorável.

É a partir daí que Freud conseguirá avançar sobre suas elaborações em relação à feminilidade, porém, nessa travessia da pré-história à história edipiana, existe um ponto a que não se tem acesso pela memória. Isso corresponderia, então, para o sujeito feminino, à sua ligação com a mãe.

Nessa fase, o pai é visto como um rival com quem a menina disputa o amor da mãe. A menina, para ingressar no Édipo e voltar-se para o pai, constituindo sua feminilidade normal, precisa trocar de zona erógena, do clitóris para a vagina, e de objeto de amor, que é da mãe para o pai. Essa transição, porém, não acontece de forma tão simples e esse afastamento resulta difícil e doloroso. Para Freud, a devastação se relaciona ao destino do falo na menina, onde algumas mulheres encontrarão uma dificuldade muito grande em se separar da mãe e assim poder se entregar ao amor de um homem.

> Nas meninas, o complexo de Édipo levanta um problema a mais que nos meninos. Em ambos os casos, a mãe é objeto original, e não constitui causa de surpresa que os meninos retenham esse objeto no Complexo de Édipo. Como ocorrem, então, que as meninas o abandonem e, ao invés, tomem o pai como objeto? Perseguindo essa questão pude chegar a algumas conclusões capazes de lançar luz exatamente sobre a pré-história da relação edipiana nas meninas (FREUD, 1996, p. 280).

2.1.3 Freud e o *Penisneid*

Existe um contraste entre o comportamento do menino e da menina. Quando um menino chega a ver pela primeira vez a região genital de uma menina, começa por demonstrar falta de interesse. Somente mais tarde, devido a alguma ameaça de castração, é que essa observação se torna importante para ele, forçando-o a acreditar numa realidade de ameaça. Disso resultam duas reações: horror dessa criatura mutilada ou desprezo por ela. Essas reações, separadas ou em conjunto com outros fatores, irão determinar as relações do menino com as mulheres (FREUD, 1931, p.281).

A menina, porém, se comporta de forma diferente. Ela o viu, sabe que não o tem, mas quer tê-lo. A esperança de algum dia ter um pênis e assim tornar-se semelhante a um homem, poderá se estender até uma idade tardia.

Na menina, não podemos falar de uma angústia de castração, já que ela não tem o que perder. Esta se tornaria então vítima do *penisneid*, ou da inveja do pênis, culpabilizando a mãe e se ressentindo dela por tê-la enviado ao mundo insuficientemente aparelhada e como mulher (FREUD, 1925, p. 283). Ainda para Freud (1931, p. 247), “seja como for, ao final dessa

primeira fase de ligação à mãe, emerge como motivo mais forte para a menina se afastar dela, a censura pela mãe não lhe ter dado um pênis apropriado, isto é, tê-la trazido ao mundo como mulher".

A inveja não é do órgão genital masculino, mas sim um apelo feminino a um significante que a represente como mulher. Essa inveja do pênis trará algumas consequências à menina, influenciando a maneira como esta lidará com seu primeiro objeto de amor, sua mãe, e com seu próprio corpo. Uma dessas consequências é um *sentimento de inferioridade*. Segundo André (1998, p. 176):

> Nesse plano, tudo se passa como se a menina não pudesse apoiar sua identificação sexuada. Sobre traço algum distintivo a nível de sexo. Ela começa então a partilhar do desprezo que o homem sente pelo sexo feminino — esse sexo 'reduzido' — e ao fazer isso torna-se semelhante ao menino, cujo julgamento adota. Aqui, o paradoxo é patente: julgando-se inferior, ela se torna igual ao homem por esse próprio julgamento.

Outra consequência importante da inveja do pênis é o *afrouxamento da ligação terna com sua mãe*, concluindo que esta não foi capaz de lhe dar um pênis é, sendo assim se volta para o pai como aquele que seria capaz de lho dar, iniciando o Édipo propriamente dito. Sobre isso, André (1998, p. 177) nos diz:

> É, com efeito, a mãe a quem a filha responsabiliza por sua falta de pênis, acusando-a de tê-la posto no mundo com uma bagagem insuficiente. Essa recriminação se esclarece, igualmente, à luz da categoria de signo na qual a menina dá função ao pênis. A filha crê que sua mãe não lhe deu um verdadeiro órgão genital como deu ao menino; sente-se, então, desprovida de um signo indiscutível de sua própria identidade sexuada. e acreditando que esta não lhe deu um verdadeiro órgão genital como no menino, sente-se, então, desprovida de um signo indiscutível de sua própria identidade sexuada.

A partir dessa verificação dolorosa, a menina se volta para o pai na esperança de receber dele aquilo que não obteve da mãe num deslizamento simbólico do pênis para o bebê, como substituto do falo, para que depois possa voltar-se para outros homens. Mas, para que a criança demande ao pai é preciso que ela saia da posição de falo, complemento da mãe. Se isso não ocorre, a criança fica na posição de "fetiche da mãe", ou na posição de dejeto. É essa última posição que leva a menina à devastação, pois dessa maneira a mãe permanece na posição de Outro real, outro de gozo para a criança.

Para Freud, esse desenvolvimento da feminilidade na menina se realiza nessa segunda fase. Segundo André (1998, p. 188), "o pai substitui a mãe e, em consequência, o desejo do

filho vem tomar o lugar do desejo do pênis". Mas o decorrer desse processo deixa um resto. Na saída do complexo de Édipo a menina recebe do pai uma identificação fálica, porém 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 omãe, campo que se constitui em um mais além e um mais aquém do Complexo de Édipo.

Essa falta de identificação feminina faz com que a menina se identifique à sua mãe, porém de uma maneira ambivalente, visto que a mãe também é privada do pênis, e, portanto, desvalorizada pela filha. A mulher, então, não cessa de exigir da mãe algo que lhe dê a representação do que é ser uma mulher, ao mesmo tempo em que a confronta com seu não saber sobre sua própria feminilidade. Portanto essa relação de mão dupla é denominada por Freud (1931, p. 247) de "catástrofe" e posteriormente, por Lacan (1973), de "devastação".

Ser ou não desejado é uma das questões em jogo para o sujeito, que busca no desejo da mãe uma medida do lugar que ele procura ocupar diante de seu Outro. A ênfase, portanto, é colocada sobre a dialética do falo com o desejo. Essa dialética não dispensa o pai como terceiro que permitirá à criança, para além da captura imaginária, ser significada. É exatamente porque o sujeito pode significar o que ele vale no desejo do Outro que ele pode se separar desse objeto a que ele encarnou e encontrar um pouco de liberdade.

É preciso levar em consideração a existência de um certo número de mulheres que permanecem presas em sua ligação original à mãe sem nunca alcançarem uma verdadeira mudança em direção aos homens. Para Freud (1931), é possível observar que muitas mulheres escolheram suas parcerias amorosas de acordo com o modelo do pai ou os colocando nesse lugar, porém o que acontece em sua vida conjugal é a repetição dos seus maus relacionamentos com suas mães. Freud (ibidem, p. 239) ainda segue dizendo:

> Com muitas mulheres, temos a impressão de que seus anos de maturidade são ocupados por uma luta com os maridos, tal como suas juventudes se dissiparam numa luta com suas mães. À luz do exame anterior, concluiremos que sua atitude hostil para com a mãe não é consequência da rivalidade implícita no complexo de Édipo, mas se origina da fase precedente tendo sido simplesmente reforçada e explorada na situação edipiana.

Diante de sua falta de lugar enquanto mulher resta a essa fazer-se objeto para o Outro, sem, entretanto, fazer nenhum tipo de concessão. Assim, um homem pode ser tanto o deslumbramento como uma devastação para uma mulher. Ser devastado, portanto, não

termina, não conhece limites, estende-se a tudo. É em função disso que para Miller (1988), um homem pode ser o parceiro-sintoma de uma mulher, para o melhor e para o pior.

2.2. A DEVASTAÇÃO EM LACAN

Lacan (1972, p. 465) utilizou o termo devastação para retomar aquilo que Freud (1931) já havia denominado como “catástrofe”, onde ambos referem-se à qualificação da relação de uma mulher com sua mãe, e em outros casos como um traço de sua vida amorosa. Ainda para Lacan, a devastação se origina devido à ausência de uma identidade feminina, um significante que a marque. A devastação pode ser lida também como uma das modalidades do *penisneid*, visto que a menina poderá atribuir à mãe a causa de um estrago subjetivo.

A menina, então, situa a mãe como a responsável por sua falta e por, supostamente, gozar disso. Para André (1998, p.189), “esta relação tem todos os traços de uma relação passional para a qual os parceiros não conseguem encontrar a saída, senão em termos de ruptura. A história de uma menina e sua mãe aparece como a história de uma separação sempre adiada”. Ainda citando Freud (1931, p. 234), “tudo na esfera dessa primeira ligação com a mãe me parecia tão difícil de apreender nas análises - tão esmaecido pelo tempo e tão obscuro e quase impossível de revivificar - que era como se houvesse sucumbido a um recalque especialmente inexorável”.

Lacan (2003, p. 465) afirma que “a filha espera mais *substância* de sua mãe do que de seu pai”, como também na relação de uma mulher com um homem – “este que é para ela uma aflição pior que um sintoma, a saber, uma devastação” (1975-1976/2007, p. 98). Para Miller (2003 apud MAIA 2010):

> O termo devastação (*ravage*) é derivado de arrebatar (*ravir*). O próprio verbo arrebatar (*ravir*) é originado do latim popular rapire, um verbo que quer dizer 'apreender violentamente' e que derivou a palavra 'rapto': que se pega à força, que se arranca.[...] O verbo arrebatar é também um termo da mística, assim como o deslumbramento (*ravissement*). Isso quer dizer que se é transportado para o céu, na língua clássica. E, no horizonte do arrebatar, há o êxtase.

A devastação faz evidência do que é ser mulher, ser não-toda, faltante. Lacan (1975, p. 65) indica que ser mulher é “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". Esse termo também é denominado por Lacan como um dos nomes dados ao fracasso da metáfora paterna, localizado antes da relação edipiana da menina com seu pai. O termo francês *ravage* ainda aparece no seu texto de 1973, "O aturdito", texto esse onde o mesmo apresenta suas fórmulas de sexuação, evidenciando uma lógica no tratamento da questão do sujeito e sua relação com o real sexual.

Na teoria lacaniana, a expressão metáfora paterna designa o processo pelo qual a função dita paterna, ou campo normativo, emerge para a criança, cortando o seu vínculo exclusivo à dita "função materna", que é desempenhada por uma pessoa em particular, geralmente a própria mãe ou figura substituta, ou seja, é a referência paterna que barra o outro materno, garantindo uma relação simbólica com o desejo é, por isso, essa expressão.

Em Lacan (1992, p. 105), no Seminário XVII "O avesso da psicanálise", o desejo da mãe é devastador:

> O papel da mãe é o desejo da mãe. É capital. O desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão – a mãe é isso. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso.

O menino consegue escapar desse "crocodilo", por encontrar no pai um ponto de identificação. Já a menina não tem onde conseguir esse suporte para ancorar sua identidade. Nesse caso, a mãe pode tornar-se uma devastação para sua filha.

Segundo Lacan (1957/58), "o pai acha-se numa posição metafórica, na medida e unicamente na medida em que a mãe faz dele aquele que sanciona, por sua presença, a presença como tal do lugar da lei". Para Lacan (1999, p. 172), pode-se dizer que, se nos situamos no nível da realidade, é concebível que o pai esteja presente mesmo quando não está.

Para qualificar a relação de uma mulher com sua mãe, Lacan (1972, p. 465) diz:

> A elucubração freudiana do complexo de Édipo, que faz da mulher peixe na água, por ser a castração nela a situação inicial (Freud *dixit*), contrasta dolorosamente com o fato da devastação que é na mulher – para a maioria delas – a relação com sua mãe, da qual ela parece realmente esperar como mulher mais subsistência que de seu pai – o que não acontece com ele sendo segundo, nessa devastação.

De acordo com a teoria psicanalítica, não se nasce psiquicamente homem ou mulher, sendo necessário que o sujeito se inscreva do lado masculino ou feminino dessas fórmulas, ou seja, ser homem ou ser mulher não é algo dado, requer, portanto, trabalho por parte do sujeito,

sendo necessário um posicionamento frente à castração, quando, no atravessamento do complexo de Édipo, o sujeito simbolizará a Lei edípica, inscrevendo-se na partilha dos sexos.

Na devastação há uma infinita demanda de amor, onde o importante é ser amada mesmo que como objeto-dejeto. Dessa forma, Lacan aponta em Televisão (1974, p.538):

> Assim, o universal do que elas desejam é a loucura: todas as mulheres são loucas, como se diz. É por isso mesmo que são não-todas, isto é, não loucas-de-todo, mas antes conciliadoras, a ponto de não haver limites para as concessões que cada uma delas faz a um homem: seu corpo, sua alma, seus bens.

Um homem também pode então se registrar inscrever como devastação para uma mulher a partir do que se revela para ela como engano do amor. Sobre isso, Lacan no Seminário XXIII fala que um homem pode ser para uma mulher uma grande aflição:

> Se uma mulher é um sinthoma para todo homem, fica absolutamente claro que há necessidade de encontrar um outro nome para o que o homem é para uma mulher, posto que o sinthoma se caracteriza justamente pela nao-equivalência. Pode-se dizer que o homem é para uma mulher tudo o que quiserem, a saber, uma aflição pior que um sinthoma. Vocês podem inclusive articular isso como lhes for conveniente. Trata-se mesmo de uma devastação (Lacan, 1975-1976/2007, pg. 98).

2.3. Lacan e o gozo feminino

Lacan, em seu Seminário VII: “A ética da psicanálise”, introduz a referência ao gozo definindo-o como a satisfação de uma pulsão, fazendo posteriormente a alusão a de uma relação existente entre gozo e lei, a partir do que Freud (1913, p. 251) caracteriza em “Totem e Tabu” como o drama primordial do assassinato do pai e suas consequências.

> Problema do gozo, visto que ele se encontra como que soterrado num campo central, com aspectos de inacessibilidade, de obscuridade e de opacidade, num campo cingido por uma barreira que torna seu acesso mais do que difícil ao sujeito, inacessível, talvez, uma vez que o gozo se apresenta não pura e simplesmente como a satisfação de uma necessidade (*besoin*), mas como a satisfação de uma pulsão, no sentido em que esse termo necessita da elaboração complexa que tento aqui articular com vocês.

Nessa época Lacan ainda não está trabalhando com nenhuma diferenciação de gozo, apontando apenas que o gozo ilimitado é exclusividade do pai mítico e, desde que haja lei, ele

está interditado. Porém, ao mesmo tempo em que a lei cria obstáculos aponta para a sua transgressão. Diz Lacan (1959, p. 212):

> Se as vias para o gozo tem, nelas mesmas, algo que se amortece, que tende a ser impraticável, é a interdição que lhe serve, por assim dizer, de veículo utilitário para sair desses círculos que trazem sempre o homem, sem saber o que fazer, para a rotina de uma satisfação curta e tripudiada. Foi preciso que o pecado tivesse a lei para que ele se tivesse tornado desmesuradamente pecador.

Em seu Seminário XX Mais, ainda (1972/73, p. 11), Lacan se refere ao gozo a partir da concepção jurídica do termo, onde gozar é poder usar de uma coisa até o abuso. Para esclarecer essa relação Lacan utiliza o temo usufruto, onde se pode gozar de seus meios, porém com a condição de não gastá-los demais, limitando-o, assim, à sua utilidade.

Na sequência Lacan lança uma pergunta, já disponibilizando a resposta: "O que é o gozo? O gozo é aquilo que não serve para nada". Segundo ele: "O direito não é o dever. Nada força ninguém a gozar, senão o superego. O superego é o imperativo do gozo - *Goza!*". Diante dessa injunção, o supereu revela sua face paralisante pela impossibilidade do cumprimento dessa ordem, posto que, caso o sujeito ousasse obedecê-lo, a única coisa que conseguiria pará-lo seria a morte. Nesse sentido Lacan coloca esse gozo próximo daquilo que ele mesmo denominou como gozo do Outro, do gozo ilimitado, não encontrando algo que pudesse detê-lo.

Continuando no Seminário XX, Lacan sistematiza as fórmulas de sexuação, que equivalem à divisão do sujeito entre a parte feminina e a parte masculina. Do lado masculino está o comum, o que constitui um conjunto; desse lado está o gozo que pode ser localizado – o gozo fálico. Do lado feminino encontra-se o gozo que se está para além do significante e que não admite totalidade, onde sobre esse gozo "talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta" (pg. 100).

Mais adiante, Lacan se refere ao gozo feminino como sendo um gozo suplementar: "Vocês notarão que eu disse *suplementar*. Se estivesse dito *complementar*, aonde e que estaríamos! Recairíamos no todo." (1985 [1972-73], p. 99). A devastação poderá aparecer como consequência desse gozo feminino sem limites, que escapando à lei simbólica, se estabelecendo como um gozo fora-da-lei, não podendo ser capturado, nem tão pouco significantizado.

De acordo com Miller (1999 apud DRUMMOND 2011):

> Para a mulher haveria uma versão de gozo que aponta para um sem limites em sua experiência corporal, para o infinito, já que não há uma exceção que a constitua como categoria universal. A devastação pode, a partir dessa leitura de Lacan do gozo feminino, ser lida como uma dificuldade estrutural própria à inexistência do todo feminino. Como diz Miller, '(...) uma mulher tem sempre um ponto de devastação, que não há relação com a lei que possa poupá-la disso, no mesmo sentido em que Lacan dizia que a verdadeira mulher tem sempre algo de perdida.

2.4. A mulher não existe, mas pode ser inventada.

Essa expressão "a mulher não existe", é um dos aforismos mais famosos utilizados por Lacan (1985, p. 15) para salientar a impossibilidade de definir a essência feminina, não havendo um significante que fundamente seu ser como se pode encontrar do lado do homem. Essa questão impõe uma série de dificuldades para a mulher ascender à posição feminina e onde tentar classificá-la seria um desastre. A mulher não existe, pois elas não compõem um conjunto, devendo ser relatada uma a uma.

Ainda para Lacan (1985, p. 98), "*A* mulher, isto só se pode escrever barrando-se o *A*. Não há *A* mulher, artigo definido para designar o universal." (LACAN, 1985 [1972-73], p. 98). A feminilidade, portanto, é uma invenção, na medida em que a mãe não pode oferecer à sua filha qualquer traço ou característica que possibilite suportar a sua identidade de mulher. É nesse para além do falo que a devastação encontra um terreno fértil.

André (1998, p. 27), propõe uma questão: "quando Lacan enuncia que 'A mulher não existe', não seria esta uma forma de retomar a tese freudiana segundo a qual a feminilidade não é um ser, mas um se tornar?". Nesse sentido, essa seria uma saída, proposta por Lacan, ao impasse do Édipo, partindo da constatação de que, visto que nenhuma mulher pode se inscrever fora da castração, elas não fazem Um, permanecendo em sua infinitude onde não há um conjunto fechado que se atribua uma lei comum.

Ainda segundo Maia (2010, p. 67):

> Freud não avançou muito e condenou às mulheres a eterna inveja do pênis. A mulher permaneceu, para ele, um continente obscuro. Lacan não responde a questão deixada sobre o que é a mulher, mas afirma que A mulher não existe, enquanto conjunto e categoria, porque está não-toda submetida à ordem fálica. Ele chega a afirmar que à mulher não falta nada, em contrapartida às queixas das feministas, que sempre acusaram a psicanálise de abordar a mulher como um ser faltoso e menor. Se Freud condena a mulher à inveja do pênis, isso não implica dizer que a condena a uma posição de inferioridade, pois essa afirmação está articulada à dinâmica desejante inconsciente e não às posições ocupadas pelos gêneros na sociedade.

Mas, dizer que a mulher não existe não significa que seu lugar não exista de todo. De acordo com André (1998, p. 191), “a feminilidade, da qual Freud faz o objeto de sua conferência, se apresenta assim como um vir-a-ser e não como um ser”.

Ainda nessa busca feita pela mulher, pode-se destacar um lugar concedido ao seu parceiro amoroso, onde, segundo Freud (1931, p. 239), revela-se herdeiro da relação pré-edipiana com a mãe e, mais precisamente, das censuras feitas a esta, tornando-se alvo da reivindicação fálica. Camille Claudel, face à impossibilidade de ter a exclusividade do seu amor, destitui Rodin a duras penas, projetando sobre ele toda a responsabilidade pelo seu insucesso e pelo infortúnio de sua condição feminina, onde a partir de um ódio implacável, desenvolveu e generalizou-se um terror persecutório, que, supostamente, justificou para seu irmão Paul e para sua família mantê-la reclusa numa casa para alienados.

CAPÍTULO 3

A loucura de Camille Claudel à luz de Freud e Lacan

O feminino mal-enraizado, o matriarcal terrível que não pode ser incorporado ou atenuado fixou seu poder esmagador pela psicose. O drama da loucura de Camille está representado em Perseu e a Medusa, onde duas forças ativadas patologicamente se confrontam em luta mortal: o feminino e o masculino, os opostos da psique atuando dinamismos inconscientes irreconciliáveis.

Liliana Wahba

3.1 Camille Claudel e sua obra

Camille Claudel revelou desde muito cedo seu talento para a criação artística, onde esculpir era uma paixão que a tomava por inteira. Inteligente e dona de uma vivacidade inquietante, tinha à sua disposição uma curiosidade insaciável aliada a uma grande imaginação como fontes para a criação de formas e movimentos.

Segundo Silva (2008), parte das obras de Camille Claudel parecem atingidas por uma arrasadora embriaguez trágica.

> 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 (SILVA, 2008, p. 28).

Sua obra estava ligada ao questionamento da condição feminina em uma época em que à mulher estavam destinados apenas o lar, a família e a devoção. Camille rompeu com esses padrões avançando nesse mundo considerado exclusivamente masculino, dividindo a opinião dos críticos da época. Seu talento e sensibilidade eram motivos de espanto por parte da maioria que não conseguiam acreditar que toda aquela genialidade viesse de uma mulher, preferindo ver em seus trabalhos apenas uma cópia de seu mestre.

Segundo Wahba (1996, p. 151), o editor de um jornal de arte reconhecedor do extraordinário talento de Camille, após admitir que era preconceito sobre o trabalho feminino: “Mas devo reconhecer o extraordinário talento desta igual ao mais magnífico ímpeto dos homens mais másculos”.

Apesar de se manter num círculo restrito, seu nome foi ganhando destaque no meio artístico e intelectual que convivia com Rodin. Era defendida entusiasticamente por Octave Mirbeau, escritor, jornalista e crítico de arte (WAHBA, 1996, p. 155):

> – Sabes que estamos na presença de algo único, uma revolta da natureza, uma mulher de gênio? – Sim, gênio, meu caro Karisto. Mas não o digas tão alto (...) Há pessoas a quem isso incomoda e que não perdoariam à Srta. Claudel ser enquadrada assim (...) Karisto exultava de absoluta alegria diante desse admirável grupo de uma beleza absoluta a tal ponto que não se encontraria nada mais puro e forte em

> Pompéia e Tanagra no tempo em que os artistas divinos abundavam, no maravilhamento da natureza e do culto da vida.

Num envolvimento amoroso com Rodin, Camille serviu de inspiração para várias obras de seu mestre. Trabalhando juntos, trocavam diálogos criativos e deixavam marcada em suas obras a intensa paixão que estavam vivendo naquele momento. Produz *O Sakuntala*, obra inspirada no conto hindu do poeta Kalidassa sobre uma mulher grávida que não é reconhecida pelo marido após ter perdido a insígnia que a nomeava sua rainha.

Camille ficou grávida e Rodin, por medo de Rose e do escândalo que essa notícia iria gerar, a enviou para passar férias no interior, onde conhece Jeanne, uma menina loura que lhe serviu de inspiração na criação de sua escultura *A pequena castelã*. Nesse período duas de suas obras importantes são premiadas: *A valsa* e o *Clotho*.

Em 1892, Camille, após um provável aborto, se afastou de Rodin. Ela queria casar-se com ele e, explodindo em crises nervosas, não suportava mais sua rejeição nem tampouco os acessos de ciúmes de Rose. Sentia-se usada como mulher e como artista. Nesse mesmo ano teve seu busto de *Rodin* exposto, recebendo muitos elogios da crítica.

Nesse período em que vivenciou a crise de seu relacionamento amoroso, Camille adquiriu uma feição particular de suas obras, pelo distanciamento que teve das referências de seu amante. Criou duas obras importante talhadas em ônix, *As tagarelas* e *A onda*.

Ao invés das imagens idealizadas e da nudez explícita que utilizava anteriormente Camille passou a retratar em suas esculturas cenas do cotidiano ressaltando assim que se liberta da influência de Rodin. Essa etapa se completou com mais duas outras peças: *O profundo pensamento e Sonho ao Canto da Lareira*, uma variação do mesmo tema onde uma figura feminina medita em pose contemplativa.

> Camille está trabalhando. Os ruídos distantes da rua são amortecidos pelo martelete que bate vigorosamente. Ainda não tem quarenta anos, ainda é bonita, esbelta. Sua grande escultura! Ela descobrira que tinha toda a vida – bem, quase toda a vida – à sua frente. Hokusai tinha começado de fato aos sessenta anos. Ele considerara as suas obras anteriores como balbucios. Camille bate. Seu avental velho um pouco furado, seus tamancos disformes não a incomodam mais. Ela procura. Agora tem tempo (DELBÉE, 1988, p. 321).

Essa grande obra a que Camille se refere é a sua escultura *L´Âge Mür* (A Idade Madura) considerada pelos críticos a mais inquietante de todas por colocar em cena, de forma

crua, os conflitos que envolvia um danoso triângulo amoroso em que estavam envolvidos Camille, Rodin e Rose.

Camille expôs quase todos os anos, as esculturas novas eram poucas, mas ela mesma as talhava e fundia. Os amigos se preocupavam, mas não comentavam nada sobre seu nervosismo e a total falta de vaidade. Ela apenas trabalhava e já não conseguia ler os jornais, pois o nome de Rodin estava por toda parte e, com isso, se sentia desprezada em detrimento do sucesso de Auguste Rodin.

3.2 Camille Claudel e suas relações devastadoras.

3.2.1 Camille, Louise e Louis

"Ela gostava das auroras brancas de Villeneuve. A família ainda estava dormindo. Às vezes ela descia bem devagar, sem fazer barulho", escreve Delbée (1988, pg. 24), no primeiro parágrafo do capítulo intitulado: "O diabo dentro de casa", numa descrição de como era a relação de Camille Claudel com sua família, principalmente com sua mãe, Louise Athanaïse Cécile Cerveaux.

Mulher de dever, resignada e simples em todos os sentidos, Louise era desprovida de curiosidade tanto intelectual quanto artística, passava seus dias todos costurando, cozinhando e se ocupando do jardim, sem nenhum momento para pensar em si ou nos outros fora da família. Com dezoito anos, casou-se com Louis Prosper, que na época tinha trinta e seis anos, ambos acomodando-se num casamento desprovido de afinidade, onde a diferença de idade se unia à diferença já existente de gostos e personalidades.

> A mãe não diz nada. Arruma, limpa. Que importa o que esteja fazendo Louis-Prosper. Os dois já não tem muita coisa a se dizer. Poderia tê-lo amado, mas suas violências e seus livros sempre presentes. E ela sente que ele a despreza. Não é alta, não é esbelta. Ah, não é como Camille! (DELBÉE, 1988, p. 25)

Sobre a relação de Camille com seus pais, Delbée (1988, p. 18 e 19) escreve:

> Tem apenas treze anos. E ele está prestes a comemorar os cinquenta e um. Magro, com belas rugas no canto dos olhos tornando-o ainda mais extraordinário. Quase dezoito anos mais velho que a mãe. Ela gosta daquele rosto encovado, a barba rala como surgindo das sombras, desenhada por Rembrant, os olhos dourados. Tem certeza de que ele tem os olhos dourados. Camille parou a meio caminho. Como seu pai e sua mãe conseguem viver

> juntos? O casamento! Um desgosto a invade: pensa na cama de casal, não entende. E no entanto ela nasceu daqueles dois – daquela mãe pesada, gorda, fechada.

A vida de Louise, mãe de Camille Claudel, foi marcada por várias perdas. Perdeu a mãe aos três anos de idade, transportando a ausência materna para a sua relação com os filhos; aos vinte e seis anos seu irmão, Paul Cervaux, cometeu suicídio; com quarenta anos perdeu seu pai, vítima de câncer no estômago após um longo e doloroso sofrimento, e, aos vinte e três, perdeu o primeiro filho recém-nascido.

O pai de Camille, Louis, que tinha um ótimo gênio fora de casa, manifestava uma autoridade rígida e inflexível com a família. Sentia-se frustrado por possuir ideais artísticos, mas que não conseguia realizá-los. Tinha uma biblioteca com obras clássicas e tragédias gregas a quem Camille constantemente consultava e no tocante à religião, desdenhava e se opunha aos padres e aos cultos.

O lar era um ambiente hostil e pesado com constantes e violentas brigas por parte do casal, tendo como um dos principais motivos desse conflito a decisão de Camille em querer ser escultora, que encontrava por parte do pai toda a aprovação, ao contrário da falta de apoio materno. Segundo Delbée (1988, p. 26), uma séria discussão aconteceu entre os dois, após seu pai ter afirmado o talento de Camille:

> – Acho que Camille será uma escultora de talento.
> Ela fica perplexa. O que você está dizendo é horrível! É nisso que dá... Ela já estraga nossa vida com sua terra e seu barro. Victoire, outro dia, ficou coberta de lama vermelha. O avental dela está sempre encardido, mas daí a fazer disso uma profissão! Ora, profissão... Mulher à-toa é isso que você quer fazer dela!

Mal acolhida desde o seu nascimento, Camille nunca fora completamente aceita por sua mãe que lhe direcionava um rancor mordaz, sentimento que era endossado, em parte, por sua rigidez moral e por não conseguir conviver com essa filha que não conseguira preencher o vazio deixado pelo filho morto. Segundo Delbée (1988, p. 29), “Muitas vezes acusaram essa pobre menina por ter usurpado o lugar do mais velho, Charles-Henri. A *usurpadora*, diz sua mãe, quando entra em crise de ódio”.

Lacan, em seu Seminário V, “As formações do inconsciente”, aborda a questão da relação da menina com o falo, onde a mãe é tomada como o Outro essencial, centrando o destino do sujeito em uma dependência crucial com relação ao desejo desse Outro. O que se

torna uma questão primordial para o sujeito é se ele foi desejado ou não, como também é isso que importa nesse período de estruturação da menina:

> O importante, com efeito, não é apenas a frustração como tal, ou seja, um mais ou um menos de real que tenha ou não tenha sido dado ao sujeito, mas é aquilo pelo qual o sujeito almejou e identificou o desejo do Outro que é o desejo da mãe. E o importante e fazê-lo reconhecer, em relação ao que é o x de desejo na mãe, de que modo ele é levado a se tornar ou não aquele que atende a esse desejo, a se tornar ou não o ser desejado (LACAN, 1999, 238).

Ainda em Lacan (1999, p. 268), "o que comporta de consequências, em cascata, de desestruturação quase infinita, o fato de um sujeito antes de seu nascimento, ter sido uma criança desejada ou não". É essa a grande questão que se coloca para o sujeito, o fato de ser desejado ou não.

Freud, no início de sua obra, tenta explicar a sexualidade feminina comparando-a com a masculina. Porém, entre 1923 e 1924, inova suas teorias no que diz respeito à mulher, formulando a teoria do Complexo de castração como eixo central de como as crianças elaboram a falta percebida na mulher. Essa percepção de ser castrada influenciará a maneira como a menina lidará com seu corpo e com seu objeto primário de amor. Essa descoberta causará na menina uma mudança de atitude para com sua mãe, com quem antes nutria uma relação marcada por amor intenso, transformando-se, posteriormente, em ódio e ressentimento.

Nos seus ensinos, Lacan refere-se à devastação como um fenômeno subjetivo passível de aparecer na relação entre mãe e filha, relacionando-se ao enigma determinado pelo gozo da mãe, gozo esse que não pode ser totalmente simbolizado. Essa relação decorre da expectativa da filha de receber da mãe uma identificação feminina, que por sua vez não a possui por também estar acometida pela falta.

Segundo Soares e Ligeiro (2007, p. 32),

> 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.

Essa decepção, então, fará com que a menina direcione sua demanda ao pai, como possibilidade de simbolizar essa falta. Entretanto, para que isso aconteça, é preciso que ela saia da posição de complemento da mãe. Segundo Drummond (2011, p. 6); "para Freud**,** a

devastação está estritamente relacionada ao destino do falo na menina e ele observa que certas mulheres permanecem em sua ligação original com a mãe sem nunca alcançarem uma verdadeira mudança em relação aos homens" (1931, p. 247):

> A transição para o objeto paterno é realizada com o auxilio das tendências passivas, na medida em que escaparam à catástrofe. O caminho para o desenvolvimento da feminilidade está agora aberto à menina, até onde não se ache restrito pelos remanescentes da ligação pré-edipiana à mãe, ligação que superou.

A biografia de Camille retrata os inúmeros atritos vividos entre ela e sua mãe, Louise, que, além de acusá-la de extorquir o pai, não reconhecia a importância do seu ofício, nem tampouco seus esforços para fazer valer o próprio talento. Essa relação seria marcada pelo abandono durante toda a vida da artista:

> Além da solidão e do sentimento de abandono desolador, aparecem conteúdos fortemente agressivos dirigidos à mãe, que a perturbam. Não pode suportar o confronto direto com essa agressividade; as ideias delirantes são canais da expressão por via inconsciente. No final da carta, após as reclamações, diz: 'Imaginei que você tinha morrido, passei a noite em claro, fiquei gelada' (WAHBA, 1996 p. 73).

De acordo com Soares e Ligeiro (2007, p. 34), "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".

3.2.2 Camille e Rodin

François-Auguste-René Rodin tinha quarenta e três anos quando Camille, então com dezenove anos, começou a frequentar seu ateliê. O lugar fervilhava de trabalho havendo muitas encomendas, onde Rodin precisava constantemente de alunos, ajudantes e modelos. Camille em pouco tempo passou de aluna a principal colaboradora, trabalhando com dedicação e também posando para ele. Essa colaboração mútua, por sua vez, acabou por se tornar um relacionamento afetivo e muito intenso, que duraria aproximadamente quinze anos.

Segundo Soares e Ligeiro (2007, p. 35), "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". Como alternativas para essa busca, pode-se destacar um lugar

concedido ao parceiro, que conforme Freud (1931, p. 239) revela-se herdeiro da relação pré-edipiana com a mãe.

> [...] obsevamos que muitas mulheres que escolheram o marido conforme o modelo do pai, ou colocaram em lugar do pai, não obstante repetem para ele, em sua vida conjugal, seus maus relacionamentos com as mães. O marido de tal mulher destinava-se a ser o herdeiro de seu relacionamento com o pai, mas, na realidade, tornou-se o herdeiro do relacionamento dela com a mãe.

Para André (1998, p. 222), a mulher, na parceria amorosa, tem acesso "tanto ao significante fálico que o homem pode encarnar para ela como ao significante do Outro, do Outro que não existe ao nível do gozo". O amor e a devastação partilham uma estreita relação, por estarem, ambas, no registro do sem limite. A perda do amor, para a mulher, equivale, portanto, à vivência da castração.

Segundo Drummond (2011, p. 11), um homem pode se inscrever como devastação para uma mulher, a partir do que ele revela como engano do amor. "A perda desse amor pode trazer a irrupção de uma desfacilização do corpo, uma errância, uma despersonalização ou ainda uma ameaça de desaparecimento". Camille, devido à impossibilidade de ser objeto exclusivo do amor de Rodin, vive uma desordem absoluta como não-toda fálica, não encontrando um lugar no desejo do Outro. Preterida por seu amante, Rodin, projetou sobre ele toda a responsabilidade por seu fracasso, desenvolvendo um ódio acirrado, resultando em delírios persecutórios que, supostamente, justificaria sua família a mantê-la presa num hospital psiquiátrico.

De acordo com Zalcberg (2012, p. 471), Lacan nos ensina, que há sempre uma possibilidade de devastação para a mulher, na relação que tem com sua mãe, como também em relação à demanda de amor que direciona a um homem.

> Além da demanda de ser ao Outro, a mulher espera que o amor lhe sirva de barreira protetora em relação a um gozo que é só dado à mulher sentir e que tem como característica ser passível de revelar-se sem limite. Tanto quanto não há palavras para dizer a mulher, também não as há para se dizer esse gozo que não é complementar ao gozo fálico que ela compartilha com o homem; motivo pelo qual Lacan o chamou *suplementar*.

Para Lacan (2003, p. 538), "não há limites às concessões que cada uma faz para um homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens". Dessa maneira, a mulher, numa relação amorosa, direciona ao homem amado uma demanda de amor impossível de ser atendida em

sua totalidade, o que acontece é o retorno desta demanda sobre ela mesma, sob a forma de devastação.

É nesse processo que a perda desse enlaçamento amoroso com seu parceiro devastador a conduz a estragos arrebatadores. Segundo Dupim e Besset (2011, p. 5), “na devastação há uma demanda de amor infinita na qual o importante é ser amada mesmo que como objeto-dejeto.

3.3 Os anos que antecederam a internação

Nos anos antecedentes a internação, Camille, ainda sem romper definitivamente com Rodin, passou a morar e a trabalhar em seu próprio ateliê, convivendo com pessoas desconhecidas com quem passava as noites bebendo. Também vestia-se com roupas extravagantes e adereços de cores berrantes. Foi dessa maneira que compareceu à retrospectiva de sua obra em 1905, organizada por Eugéne Blot.

Com trinta e quatro anos cortou definitivamente seu vínculo com Rodin, passando a se dedicar exclusivamente à sua obra. Em 1895 expôs sua obra em gesso “As Faladeiras”, a qual foi muito elogiada e, principalmente, considerada distinta das obras de Rodin, motivo que a deixou profundamente entusiasmada e com grande prazer em continuar trabalhando.

Camille construiu cada vez mais um estilo próprio. Inspirando-se em seus sentimentos, criou suas esculturas valorizando sutilezas e evitando o nu exposto rodiniano. Cedeu espaço, cada vez mais, a criações que reproduzissem um voltar-se para dentro e que falassem da interiorização de um lugar escolhido por ela para receber sentimentos como a alegria, a tristeza e o medo.

Porém, nos anos que se seguiram, seu caráter desconfiado e arredio começou a se acentuar. Ela nunca fora muito sociável, mas passou a fugir cada vez mais do contato social, e isso passou a prejudicá-la profissionalmente. Quando Rodin convidava-a para participar de recepções no meio artístico, ela logo recusava-se, agressiva e reprovadora.

A profissão de escultor era muito cara e a execução dos trabalhos exigia gastos muito altos. Camille passou a ter muitas dificuldades financeiras e, sem dinheiro para contratar ajudantes, trabalhava sem descanso. Começou a contrair dívidas e ser perseguida por cobradores e aos poucos afundava na miséria.

O irmão lhe enviava esporadicamente algum dinheiro juntamente com seu pai. As críticas eram favoráveis sobre seu trabalho, mesmo assim sua carreira não avançava a ponto de lhe dar independência financeira.

Em 1899 expôs sua obra em mármore *Clotho***,** ficando a cargo da fundação presidida por Rodin encaminhá-la ao Museu de Luxemburgo. Rodin, entretanto, não se mostrava muito empenhado nessa missão e a obra acabou sendo extraviada; Camille então passou a acusar Rodin de tê-la roubado. A partir de 1900, Rodin ganhava cada vez mais fama, enquanto Camille se debatia em dívidas, fato que a deixou muito ressentida e se sentindo intimamente ainda mais traída por ele.

Alternando períodos de desânimo e persistência, Camille atingiu uma obra madura, com tendências mais clássicas. Apesar das dificuldades sua reputação havia crescido. Ainda segundo Wahba (1996, p. 42):

> Alguns colecionadores ricos interessavam-se por suas obras e contribuíram com fundos para a execução de algumas esculturas. A crítica a elogiou muito, aparecendo com frequência artigos que chamavam a atenção para a injustiça de sua condição e apelavam para o merecimento de maior prestigio.

Apesar do apoio dos críticos, sua carreira sofreu dificuldades e já não apareciam encomendas e nem prêmios oficiais. No intuito de se aperfeiçoar sem trair sua torturante criatividade, não se permitia contentar-se com obras banais ou de maior aprovação do grande público. Sua personalidade altiva e seu orgulho de artista também não lhe permitiam aceitar uma posição inferior pelo fato de ser uma artista mulher. Tudo isso lhe trouxe um sofrimento bastante acentuado.

A partir de 1906, Camille passou a destruir as obras que fazia durante o ano e os restos eram levados por um carroceiro e enterrados; depois disso ela desaparecia por meses sem nenhuma informação sobre seu destino. Nesse período seu ateliê era um misto de desolamento e devastação e sua aparência era envelhecida e de um descuido extremo. Aos quarenta anos mais parecia ter cinquenta; sua tez murcha e enrugada revelava uma decadência física que se fazia notar ainda mais pelos efeitos do álcool.

3.4 Internação e últimos dias em Montedevergues

A partir de 1905 as angústias e inquietações de Camille transformaram-se em ideias fixas de perseguição de que suas obras teriam sido roubadas por Rodin. Ficou obcecada com pensamentos de que todos ganhavam alguma coisa às suas custas ou se aproveitavam dela e toda a sua dedicação se transformou em ódio. Sobre isso nos fala Wehba (1996, p 46.):

> É difícil avaliar o grau de responsabilidade de Rodin; existiu uma dose de egoísmo e de uso, ampliada destrutivamente pelo ambiente em volta e pelos conflitos interiores dela, vertiginosamente aguçados com a estimulação inconsciente da criatividade. Muitas esculturas de Rodin, produzidas até 1893, traziam temas que repetiam aqueles em que Camille tinha trabalhado, esculpindo ou ajudando a criá-los ou inspirá-los. Ao ver nas exposições, e com colecionadores, estas obras modificadas, um sentimento compreensível de revolta devia apoderar-se dela.

A dificuldade em resistir a esses pensamentos era reforçada pela rejeição oriunda da mãe, que não parava de condená-la, e da irmã que parecia indiferente ao seu sofrimento. O irmão, a quem era muito ligada, se ausentou. Seu pai morreu em 03 de março de 1913 e, uma semana depois, com um laudo médico favorável, sua mãe providenciou sua internação no Hospital Psiquiátrico Ville-Evrard.

O seu ateliê estava um caos. O chão era ocupado por pedaços de esculturas amontoadas e várias armadilhas para animais e as paredes estavam cobertas de recortes de revistas. As portas estavam fechadas com correntes, sendo preciso que dois enfermeiros arrombassem as janelas e pegassem Camille à força. “Paul Claudel anota em seu jornal, em 1909, que a irmã está louca, morando na sujeira [...], ficava falando incessantemente com voz monótona e metálica” (WEHBA, 1998, p. 48/49).

A imprensa reagiu de forma violenta sobre esse fato, falando do sequestro e da ausência de liberdade da artista, porém logo os rumores se arrefeceram e o caso foi deixado de lado. Paul, apesar de se dizer chocado com o que aconteceu, limitou-se a visitá-la raramente, sem nunca tentar tirá-la daquele lugar. Receoso de que sua carreira política e de escritor fossem perturbadas, aguentou calado as críticas endereçadas a ele, permanecendo surdo ao sofrimento e aos apelos desesperados da irmã, contentando-se a cuidar de sua pensão e a escrever artigos honrosos sobre ela.

Segundo WAHBA (1996, pg. 61), “o quadro clínico de Camille Claudel foi corretamente diagnosticado como psicose paranóide”. Na época da reclusão de Camille, a psiquiatria internava o louco, baseada, principalmente, nas queixas trazidas pela família. A artista então fora separada do mundo, e colocada em asilo sob a justificativa de ser tratada.

> Até aqui, diríamos que o infortúnio deveu-se aos parcos recursos da época e ao desconhecimento em farmacologia. Veremos que o quadro é mais sinistro. O doente mental era visto com o estigma vergonhoso de portador de uma doença imoral, por atingir a psique. As famílias queriam ver-se livres dele e não se interessavam em tratá-lo, ou não acreditavam que fosse possível. A ignorância pode servir de justificativa, insuficiente, porém quando o golpe atinge uma classe esclarecida e culta, com meios de se informar melhor se o desejassem (WAHBA, 1996, pg. 62).

A vida de Camille nos asilos psiquiátricos começou em Ville-Évrard, em 10 de março de 1913. Para sua internação utilizou-se a "colocação voluntária", que exigia uma certidão médica explicitando seu estado mental e os perigos existentes para ele e para os outros. O acordo era entre membros da família ou de algum responsável. Foi usada a carta de Dr. Michaux, alegando a condição deplorável e inadequada vivida por ela e a impossibilidade de se manter sozinha (WAHBA, 1996 p. 64 e 65).

Em 1914 foi transferida para Montdevergues, devido à guerra, ficando lá até sua morte. Esse asilo foi criado com intenções modernas de tratamento, como terapia ocupacional e hidroterapia, mas aos poucos foi se transformando num lugar hiperlotado, sem conforto e alimentação suficientes. Desde sua internação, Camille insistia, com apelos comoventes através de cartas escritas aos familiares, para que fosse liberada.

Em 1918, escreveu ao seu antigo vizinho, Dr. Michaux, pedindo que ele a auxiliasse usando sua influência para ajudá-la, ou, se não fosse possível, que pelo menos a ajudasse a ser transferida para um hospital em Paris. Um dos hospitais solicitados era o Saint-Anne, onde colaboradores de Pierre Janet (1859-1947), psiquiatra e neurologista francês cujas contribuições foram de importante valia para o estudo das desordens mentais, atuavam, porém sem obter nenhuma resposta.

Os pedidos direcionados à mãe tampouco obtiveram êxito, pelo contrário, Louise proibira sua correspondência temendo que as acusações de Camille contra ela e contra a família se transformassem num escândalo. Camille era para sua mãe essa filha considerada estranha e selvagem. Agora, com esses apelos, ela a estava envergonhando publicamente. O clamor da filha acompanhado de sua limitação e rigidez fizeram com que Louise ficasse profundamente abalada, pois, mesmo se mantendo distante, essa situação a reportava ao seu fracasso como mãe e à lembrança da perda do seu primeiro filho.

De acordo com Wabba (1996, p. 57), Louise negava uma possível acolhida a Camille, a quem considerava um ser tão "ruim", caluniadora e de comportamento reprovável. A correspondência de Camille, excluindo as ideias de perseguição dirigidas àqueles que a teriam prejudicado, mostra clareza mental, memória intacta, afetividade e intenso sofrimento; o

sentimento de raiva e revolta iria se transformar em um misto de apatia e resignação acompanhada de uma crítica feroz e mordaz.

Nas cartas endereçadas à mãe, mesmo após trinta anos de internação sem nunca receber uma visita sua, havia um forte apelo em ocupar um lugar em seu desejo. Com a morte de Rodin, em 1917, parte de sua trama delirante foi dirigida à mãe. Essa demanda levou Camille a uma piora da devastação, por estar presa a impossibilidade de ser legitimada pela genitora.

> Neste momento das festas, penso sempre em nossa querida mãe. Nunca a revi jamais desde o dia em que vocês tomaram a funesta decisão de enviar-me a um asilo de alienados! Penso nesse belo retrato que tinha feito dela na sombra de nosso belo jardim. Os grandes olhos em que se lia uma dor secreta, o espírito de resignação que reinava sobre toda a sua face, suas mãos cruzadas sobre os joelhos em completa abnegação: tudo indicava a modéstia, o sentimento do dever puxado ao excesso, era bem isso nossa pobre mãe, Não revi jamais o retrato (nem a ela). Se você escutar falar, avise-me (WAHBA, 1996, p. 60).

Esse trecho é parte de uma carta de Camille endereçada a seu irmão Paul, após vinte e cinco anos de internação. Estranhamente, o texto é absolutamente coerente e racional, o que é raro, considerando-se o deterioro da linguagem e do juízo nos quadros de psicose paranóide tal como a Camille foi atribuído. Camille estava com setenta e cinco anos e ainda demonstrava uma insistente preocupação com o destino dado a um quadro sobre sua mãe, pintado por ela quando tinha dezessete anos.

Os delírios nunca cessaram completamente, apesar de se abrandarem por períodos longos e durante anos ela acreditou que estavam tentando envenená-la, por isso passou a comer apenas aquilo que cozinhasse, resumindo-se a batatas com casca e ovos cozidos. Este era o único momento em que Camille se mostrava agressiva: quando tentavam impedi-la de comer dessa maneira.

O delírio de Camille construiu-se em torno da certeza de estar sendo perseguida por aquele a quem ela amava intensamente, Rodin, mantendo-se assim até o final de sua história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra freudiana é perpassada pelo enigma do feminino, feminino esse que não tem intenção de colocar-se num lugar contrário à posição masculina, mas sim como indicação de que algo existe para além do sexo.

Em Freud, os complexos de Édipo e castração são fundamentais para promover o melhor entendimento sobre a sexualidade feminina. Segundo Freud (1925, p. 285), o complexo de Édipo é uma coisa tão importante que a maneira como o sujeito introduz-se e abandona-o não pode deixar de apresentar suas consequências. Nos meninos, o complexo não é simplesmente reprimido, mas feito, literalmente, em pedaços pelo choque da ameaça de castração. Nas meninas o efeito é o oposto, pois é o complexo de castração que lhes prepara para a entrada no complexo de Édipo, lá permanecendo por um tempo indeterminado sendo posteriormente destruído e, mesmo assim, de modo incompleto.

O complexo de castração traz, como um dos seus efeitos, o relaxamento da ligação que a menina institui com a mãe, pois é nesse período que acontece a descoberta de que algo lhe falta, algo que a referende como mulher, como acontece com os meninos. Dessa forma, o endereçamento à mãe de uma representação enquanto mulher não cessa, ao mesmo tempo em que também a confronta com seu não saber sobre sua própria feminilidade. É essa pendência resultante dessa relação primária que Lacan traz no seu conceito de “devastação”.

Para André (1998, p. 192), “no desejo da mãe por sua filha, a criança ocupa primeiramente a posição daquilo que vem arrolhar a falta que causa o desejo: a criança faz de sua mãe uma mulher “plena”, uma mulher preenchida. Mas, para Lacan, essa mãe é ameaçadora, pois nessa intenção de tamponar a falta, fracassa em seu objetivo e disso resulta um resto obstinado de insatisfação, apontando para um gozo suplementar que a mulher tem acesso, mas que não pode ser dito nem simbolizado.

A devastação, portanto, tem em si uma face de reivindicação fálica ligada ao desejo da mãe, originando-se dessa dificuldade de simbolizar o gozo feminino. Essa constatação torna-se coerente com o aforismo lacaniano de que “a mulher não existe”, como impossibilidade de definir a essência feminina e retomando o pensamento freudiano de que a feminilidade é um tornar-se, um vir-a-ser.

Diante da ausência desse lugar e de um significante que lhe diga o que é ser uma mulher, buscado, portanto, nessa mãe, que por sua vez também não a possui, Camille Claudel, como toda mulher, precisaria construir um caminho próprio em direção à sua feminilidade,

mas o caminho que ela encontrou foi o de oferecer seu corpo e suas obras, se fazendo objeto para o Outro.

Surgindo no final do século XIX como uma das artistas plásticas mais brilhantes de todos os tempos, Camille Claudel foi capaz de produzir obras magistrais expressando sua genialidade, onde através de sua paixão por esculpir, manifestou uma luta incessante para se firmar como artista e como mulher. Para ela, o papel feminino imposto pela sociedade autoritária em que vivia era muito estreito e ela queria mais, precisava contestá-lo; e contestou. Através de sua criatividade, enfrentou o preconceito existente e produziu obras notáveis, eternizando seu talento através da argila, gesso e mármore.

"Estranha, genial, autobiográfica, teatral, maldita" são atributos que segundo Soares e Ligeiro (2007, p. 28), são inúteis para descrever toda a obra dessa escultora. Suas criações trazem profundas marcas autobiográficas, como se Camille quisesse gravar na matéria bruta toda a súplica e sofrimento que a atingiam, retratando a natureza avassaladora do enigma feminino que a afetava.

Apesar das demonstrações de amor que Rodin lhe dirigia, Camille continuava exigindo, numa demanda insistente de amor, ser a única em sua vida, mas Rodin relutava em entregar-se por inteiro, ela sempre estava em segundo plano e seu direito ao amor e à maternidade lhe foi negado. "A dor afetiva, a estranheza e o abandono reativam a ferida materna, projetada nas mulheres que a desprezam. Vazio e ausência são temas que se repetem em sua vida" (WAHBA, 1996, p. 94).

Mesmo com todo o seu talento, Camille não conseguiu lidar com o rompimento de sua relação com Rodin sendo levada ao declínio de sua atividade artística e entrada no delírio de perseguição, motivando sua internação num asilo, onde permaneceu até o fim de sua vida.

"Seus olhos – um pouco maiores ainda. Lá no chão, bem a seus pés, furtivamente, insidiosamente, grandes lágrimas pálidas, e aquilo avança, aquilo rasteja. Os postigos clareiam. Ela sabe, espera" (DELBÉE, 1988 p.366).

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CAMPOS. D. **Mãe e filha**: da identificação à devastação. Disponível em: <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/135_01.pdf> Acesso em 22 de junho de 2013.

DELBÉE, A. **Camille Claudel**, uma mulher. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DRUMMOND, C. **Devastação**. Opção lacaniana online nova série. São Paulo, ano 2, n. 6 nov/2011. Disponível em <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_6/Devastacao.pdf> Acesso em 15 de maio de 2013.

DUPIM, G.; BESSET, V. L. **Devastação**: um nome para dor de amor. Disponível em: < http://www.opcaolacaniana.com.br/nranterior/numero6/texto6.html> Acesso em 14 de maior de 2013.

FREUD, S. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. VII. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Totem e Tabu (1913). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XIII, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. A organização genital infantil*:* uma interpolação na teoria da sexualidade (1923). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1924). A dissolução do complexo Édipo. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos (1925). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. (1930[1929]). O mal-estar na civilização. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XXI. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sexualidade Feminina (1931). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XXI, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. (1933[1932]). Feminilidade. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,** vol. XXII. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, J. O Seminário – Livro XX. **Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. O Seminário – Livro VII. **A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. O Seminário – Livro XVII. **O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. O aturdito. In: **Outros Escritos**. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 448-496.

_____. Televisão. In: **Outros Escritos**. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 508-543.

LEITE. I. M. **Do fascínio à devastação –** o enigma do materno a partir de Camille Claudel. Disponível em <http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/posteres_iv_congresso/po28-isabella-martins-leite.pdf>. Acessado em: 09/05/2013

MAIA, M. A. M. **Obscenidade do abandono**: a devastação feminina em Marilene Felinto. 1994. 153f. Dissertação de mestrado em literatura e interculturalidade. Universidade Estadual da Paraíba, 2010.

NASIO. J. –D. **Édipo**: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

SAMICO. F. C. **A clínica das mulheres**: erotomania e devastação. Mosaico - Revista Multidisciplinar de Humanidades, Vassouras, v. 3, n. 1, p. 5-14, jan./jun., 2012. Disponível em < http://www.uss.br/pages/revistas/revistamosaico/V3N12012/pdf/001_A_Clinica_das_mulheres.pdf> Acesso em 09 de outubro de 2013.

SILVA. A. M. da. A devastação e o feminino. In: **Psychê** – Revista de Psicanálise vol. XII, nº 22. São Paulo, enero-junio, 2008, p. 27-34

SOARES, J. C.; LIGEIRO, V. M. Camille Claudel – angústia e devastação. In: **Psicanálise & Barroco** – Revista de Psicanálise. v.5, n º 2. São Paulo, dez. 2007, p. 24-45.

WAHBA, L. V. **Camille Claudel**: criação e loucura. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1996.

ZALCBERG, M. A devastação: uma singularidade feminina. In: **Pepsic** – periódicos eletrônicos em psicologia. V. 44, nº 2. Rio de Janeiro, dez. 2012, p. 469-475.

Filmografia

CAMILLE Claudel, Direção: Bruno Nuytten: Spectra. Paris, 1988. DVD (166 min.). Baseado na biografia de autoria de Reine-Marie Paris.

CAMILLE Claudel 1915, Direção: Bruno Dummont: Califórnia Filmes, 2013. DVD (95 min.)